

ARTÍCULOS

**TIEMPO HISTÓRICO
Y FORMAS DE LA NARRACIÓN**
HISTORICAL TIME AND FORMS OF NARRATION

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Entre sus publicaciones recientes se encuentran Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco (2017) y Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana (2022), junto con Ana Porrúa, Matías Moscardi e Irina Garbatzaky. Es editor de la revista El Jardín de los poetas.

Contacto: iriartelignacio@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4596-3164

DOI: 10.5281/zenodo.7474674

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Tiempo

Narración

Estilo

Revolución

En este trabajo me propongo analizar las formas narrativas estableciendo vínculos con los cambios históricos que se produjeron en las últimas décadas del siglo XX. En la primera parte presento el tema a través de una lectura de dos capítulos de La mala memoria, de Heberto Padilla. En la segunda, vinculo ciertas estructuras narrativas de ese texto (principalmente el registro memorialístico y la tendencia a realizar prolepsis) con el tiempo de la modernidad en tanto estructurado por la revolución comunista. En la tercera y cuarta parte analizo algunos ensayos de Iván de la Nuez y vinculo las formas estilísticas que utiliza con la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS. Al final propongo algunas reflexiones sintéticas sobre los estilos de Michel Onfray, Nicolás Casullo y César Aira junto con algunas reflexiones metodológicas sobre la importancia del formalismo en la crítica literaria.

ABSTRACT

KEYWORDS

Time

Narration

Style

Revolution

In this work I propose to analyze narrative forms establishing links with the historical changes that occurred in the last decades of the 20th century. In the first part I present the subject through a reading of two chapters of La mala memoria, by Heberto Padilla. In the second, I link certain narrative structures of that text (mainly the memorial register and the use of prolepsis by Padilla) with the time of modernity as structured by the communist revolution. In the third and fourth part I analyze some essays by Iván de la Nuez and link the stylistic forms he uses with the fall of the Berlin Wall and the dissolution of the USSR. At the end I propose some synthetic reflections on the styles of Michel Onfray, Nicolás Casullo and César Aira and some methodological reflections on the importance of formalism in literary criticism.

Fecha de envío: 11/11/21

Fecha de aceptación: 14/07/22

Las capas de la historia

Empiezo *in media res*. En *La mala memoria* (1989), Heberto Padilla cuenta que durante las jornadas de 1961 en las que Fidel Castro pronunció su famoso discurso “Palabras a los intelectuales”, asistieron también el poeta ruso Eugenio Evtushenko y Vitali Borovski, un corresponsal del diario *Pravda*, que oficiaba de traductor del poeta. Conversó varias veces durante los descansos de aquellas tres reuniones, que tuvieron como objeto debatir la conveniencia o no de proyectar el cortometraje *PM* y, en el trasfondo, decidir la suerte que correría el suplemento *Lunes de Revolución*.¹ Padilla recuerda que lo fundamental de esas conversaciones estuvo centrado en lo siguiente:

Evtushenko nos aconsejó estricta prudencia. Salvar la cabeza en una revolución era lo más importante. “Ustedes están borrachos de literatura, pero yo sé que todos los días hay gentes a quienes le vuelan la tapa de los sesos. La verdadera cuestión es la violencia. Con menos años que muchos de ustedes soy su abuelo. He nacido dos veces. En Zima, Siberia, en 1933, y hace nueve, después de la muerte de Stalin. Esta revolución es como la infancia de la nuestra” (1989: 65).

En Padilla, la idea se abre paso de inmediato: la Unión Soviética estaba en el mismo mundo y llegar hasta esas tierras era un asunto de la geografía, pero ir de la Unión Soviética a Cuba o de Cuba a la Unión Soviética era también un viaje en el tiempo. En la actualidad nos hemos desacostumbrado parcialmente a esa articulación, porque el mundo está mucho más conectado que el del siglo XX, lo que nos permite ver el futuro en las pantallas y copiarlo

¹ El interiorizado en la revolución cubana conoce los datos, que repongo con brevedad. A principios de 1961 Sabá Cabrera Infante y Orlando Leal Jiménez producen el cortometraje *PM* en el que retratan la vida nocturna habanera. Presentan el film para ser evaluado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas el 12 de mayo y su permiso de exhibición en cines fue denegado con los argumentos de que ofrece “una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui” (Luis, 2003: 223). Las razones de la censura están abiertas a la discusión: William Luis sostiene que se trató de una disputa entre los cuadros del Partido Socialista y la formación intelectual de *Lunes de revolución*, de donde procedía el film. Aparte de esas razones, se puede conjeturar que el film, aparentemente ingenuo, ingresó en un momento inoportuno ya que la evaluación se produjo menos de un mes más tarde de que se produjera la invasión a Playa Girón. En cualquier caso, el film produjo una serie de protestas que derivaron en una serie de reuniones de los principales representantes de la cultura con la cúpula política los días 16, 23 y 30 de junio que concluyeron con la ratificación de la censura y la alocución del que sería uno de los discursos más famosos y definitorios de los que produjera Castro: “Palabras a los intelectuales”.

casi de inmediato, pero también porque no existe un proyecto tan enérgicamente histórico como el soviético, que puede pensarse a partir de fases por las que habrá de pasar necesariamente un país que adopta ese sistema. Por eso Evtushenko, que tenía menos de treinta años cuando conversa con Padilla, puede aconsejarle como un hombre mayor ya que lo que veían sus ojos era el momento explosivo de la revolución, atravesado por el fervor político y cultural que también se vivió en la Rusia de Lenin, aunque también caracterizado por una secuencia de purgas y la instalación de un totalitarismo que, también a sus ojos, no habría de demorarse en emerger en tierras cubanas.

Detrás de estas impresiones hay una idea de que la historia es única y se dirige a un futuro determinado. Convencido de esto, Padilla viaja a la URSS en 1962 y se radica allí dos años, durante los cuales trabaja en la publicación periódica *Novedades de Moscú*. En *La mala memoria* da dos razones que lo deciden a ese viaje: la primera es que sigue el consejo de Juan Marinello de que lo mejor es irse a Moscú para sacar el cuerpo de tiempos turbulentos como los que se avecinaban, y la segunda es para ver el futuro de la revolución. Padilla lo repite varias veces, como si quisiera dejar bien en claro que su viaje es un viaje en el tiempo, al punto que lo declara de una manera abierta y concisa apenas llega a los capítulos que le dedica a Moscú: "Moscú fue una experiencia diferente [de la de Londres]. La elegí a sabiendas. Tenía la certeza de que en aquella tierra distante, yo tocaba la forma del porvenir cubano, entonces vago e indefinido" (70).

Aunque se detiene durante una buena parte del libro en su vida en Moscú, voy a recortar el momento puntual en el que llega al aeropuerto y da sus primeras impresiones. En las doce páginas que tiene el capítulo, Padilla representa ese momento tres veces, como si no terminara de descender de la escalinata, y hace esto porque, cada vez que está por bajar, hace una digresión con la que anticipa algunas de las características de la sociedad soviética, que sin embargo está a punto de conocer. Me interesa esa forma de narrar, que se basa en la composición de digresiones que avanzan hacia el futuro para luego retornar al punto de partida. Se trata de una forma que es característica del conjunto de *La mala memoria*, pero tiene una especial intensidad en este momento. Cito la primera de esas representaciones para tomarla como ejemplo general de las tres:

Llegué en un otoño lluvioso para no tardar en entrar en el invierno permanente de Rusia. Me gustaba Moscú, me dominaba el singular embrujo con que los países totalitarios borran el fragor de las discrepancias públicas con el secreto de sus unanimidades aparentes. En estos países todas las sombras están vigiladas y *protegidas* y hasta el sitio y la mujer con quien fornicas

tienen una posteridad asegurada en los archivos policiales; sobre todo si eres extranjero y tienes vínculos con la cultura (70-71).

Quisiera destacar que Padilla desarrolla estas digresiones con un manejo muy prolijo de los tiempos verbales: primero utiliza el pretérito perfecto para decir que llegó a Moscú en otoño, luego pasa al imperfecto para señalar que la ciudad le gustaba por el totalitarismo y termina realizando descripciones en tiempo presente sobre el modo en que son vigilados los ciudadanos. En todas las digresiones sigue el mismo movimiento. Primero describe de manera general y luego pasa a descripciones muy particulares. En la primera habla del totalitarismo: se refiere a la fisonomía de los agentes del estado, que usualmente son de estatura baja, describe las fiestas en casas privadas y cuenta que los rusos escuchan los Beatles en discos clandestinos que crean con placas radiográficas usadas. En otra de las digresiones describe el hotel en el que lo hospedan señalando que se trata de uno de esos hoteles lujosos de la época imperial que quedó como congelado en el tiempo. Luego se sorprende de que los rusos usan ropas pasadas de moda y descubre que el caso moscovita mantiene la fisonomía que inmortalizaron los grandes novelistas del siglo XIX. En la última digresión cuenta la vida de Pedro Cepeda, un español que fue llevado de niño a vivir a la Unión Soviética durante la Guerra Civil.

Esta forma de narrar me parece interesante porque contribuye a destacar la importancia que tiene el tiempo en Padilla. Como acabo de señalar, el escritor va a la Unión Soviética a mirar el futuro de la sociedad cubana. Padilla resalta esto quedándose congelado en el aeropuerto, sin terminar de bajar por la escalinata, de modo que las digresiones muestran ese futuro que vino a buscar y que de inmediato va a encontrar. Pero a la vez, las digresiones muestran que el tiempo de la Unión Soviética no es unitario, sino que está conformado por varias capas temporales que corren en paralelo. Está el totalitarismo, las historias de vida de los disidentes, las fiestas en las casas privadas y el pasado imperial, porque el casco de la ciudad y los hoteles mantienen el esplendor de la aristocracia y la alta burguesía. Están las ropas pasadas de moda de los años veinte, el deshielo de Jrushov y un stalinismo que no va a ceder. El tiempo está conformado por tramas históricas que cristalizan en los diferentes segmentos sociales, la fisonomía de la ciudad, los artefactos culturales y los dispositivos de vigilancia y control. Padilla descubre que el socialismo es una forma totalitaria que articula un mosaico de temporalidades.

Pero al mismo tiempo, quisiera señalar que esta forma de contar tiene vínculos importantes con las narrativas de los escritores que son contemporáneos de Padilla. La escena del descenso del avión se parece a la estructura que Alejo Carpentier maneja en *El avoso* (1956). Recordemos que

Carpentier narra en el tiempo que dura la ejecución de la Tercera Sinfonía de Beethoven y va superponiendo capas temporales por medio del recuerdo y las digresiones del personaje, dando la idea de que el tiempo se desarrolla no solo de manera lineal, sino que también se acumula capa sobre capa como si fuera un hojaldré. Lo mismo podemos decir de las novelas más características del *boom* de la literatura latinoamericana y de los ensayos que acompañan ese fenómeno. Aunque no comparten el mismo procedimiento, la estructura temporal de Padilla está cerca de la perifrástica de futuro que Noé Jitrik analizó en *Cien años de soledad* (1967): "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (1999: 9), frase en la que Jitrik lee los tiempos que le dan forma a la novela.² Esto mismo se encuentra en los tres planos de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y podría decirse lo mismo de Vargas Llosa, Cortázar y Onetti.

Esta coincidencia se puede explicar por la existencia de ciertas influencias que son comunes a los escritores de los años sesenta, en especial la narrativa de William Faulkner, un escritor que hace del manejo de los tiempos el elemento central. Pero los argumentos basados en las influencias son sospechosos por la relación colonial que entrañan y también porque, como manifestó Ángel Rama en *Transculturación narrativa* (1982), lo que importa es para qué se usa una forma literaria, no de dónde proviene, porque la creatividad se encuentra en el uso que se le da a algo, no en ese valor sospechoso llamado originalidad. En este marco, Padilla es interesante porque permite pensar que las razones que existen detrás del interés por las temporalidades están ligadas a las relaciones de la narrativa con la percepción de que los años sesenta y setenta constituyen una encrucijada histórica que él busca en ese viaje al futuro que es su viaje a Moscú. Al representarse en la escalinata del avión, en el aeropuerto de la capital soviética, a punto de descender, pero demorado por las digresiones que realiza sobre lo que finalmente encontró, se coloca espacialmente en el lugar de las encrucijadas.

Con esto quiero decir que Padilla pone en juego una cuestión que está en la base de buena parte del pensamiento político y literario de la época,

² El análisis de Jitrik es mucho más rico de lo que acabo de sugerir. Por otra parte, no está orientado a ver las capas temporales en sí mismas, sino el orden estructural de las capas del texto. Aun con esas precauciones, el análisis de Jitrik se puede acentuar de la manera que acabo de hacerlo, como se puede ver en el nudo de su trabajo, cuando analiza la perifrástica de futuro: "por un lado, hay un verbo auxiliar, lo que, como lo exige muy expresamente la gramática, da una idea de pretérito pues todas las formas de pretérito se construyen con verbo auxiliar; por otro, en tanto hay un infinitivo, y en la medida en que su tiempo es por definición el presente, en esa construcción convive una idea de presente; ahora bien, desde el punto de vista del sentido, la obligación y la voluntad que brotan de la reunión de estos elementos hacen nacer a su vez una idea de futuro. En resumen, 'yo he de hacer' implica pretérito por el 'he de', presente por el 'hacer' y, por el sentido, implica futuro" (1975: 44).

porque su texto refleja una preocupación por la diversidad de tiempos y a la vez una voluntad de articularlos, comprenderlos y llevarlos a una resolución. Al final de cuentas, el socialismo, y por consiguiente las revoluciones, buscan resolver las contradicciones y llevarlas a un fin. El mismo Padilla es un producto de esa época y es un resultado de esas intenciones, que van más allá de su estilo y su individualidad. Si se detiene en la escalinata del avión es para levantar a su alrededor los tiempos que se cruzan en el punto exacto en el que él está parado. Son los tiempos de la revolución cubana y los de la Unión Soviética, pero también es la pluralidad de tiempos del mundo soviético, y lo que descubre es que esos tiempos son aciagos, porque encuentra que los soviéticos tienen las mismas ropas de los años veinte y se conservan los edificios y las plazas de la época imperial, aunque ahora están controlados, observados, vigilados, por la policía secreta y la red de informantes que ésta mantiene. Parado en el avión, Padilla anticipa la segura soviétización de Cuba y acierta, como no tardará de comprobarlo en carne propia, convirtiéndose en el cuerpo en el que ese proceso se pone en marcha. Es decir, acierta al decir que no se va a producir un fin de las contradicciones temporales, pero lo hace colocándose en el futuro (Moscú) desde donde pueden reconocerse las encrucijadas. Podría haber dicho: “muchos años después, al escribir sus memorias, Heberto Padilla habría de recordar el momento en el que reconoció en Moscú el futuro soviético cubano”.

Formas de contar

En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur sostiene que “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula en de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (2004: 39). La idea es apasionante porque permite pensar en que las formas y las técnicas de la narración son mucho más que ornamentos: constituyen estructuras que componen el tiempo y atraviesan las subjetividades de una época determinada. Lo que acabo de decir de Padilla puede servir como ejemplo. Padilla trabaja con tres ideas prioritarias. La primera es que el tiempo de la modernidad es múltiple, es un poco lo que dice Ferdinand de Saussure con su metáfora del árbol para hablar de la diacronía, pues el presente contiene varios presentes, varias anticipaciones y varias formas de persistencia del pasado. Evtushenko lo muestra al encontrar en La Habana el pasado de Moscú, pero a la vez al descubrir en las jornadas de la Biblioteca Nacional los signos del totalitarismo que está por venir. La segunda de las ideas que se encuentra en el relato de Padilla es que existen lugares en los que ese haz de temporalidades se pueden ver y a la vez comprender. Nuevamente es Evtushenko en La Habana, pero también es el mismo Padilla en el aeropuerto de Moscú. Por último, se percibe una tercera idea: el presente y el pasado se pueden comprender por medio del futuro, de

modo que, si los tiempos son múltiples, a la vez se descubren en determinados lugares gracias a sujetos privilegiados y tienen un sentido marcado por la teleología, es decir, por la finalidad.

De una manera notable, cada una de esas ideas sobre el tiempo tiene una traducción en las técnicas narrativas, de modo que si seguimos a Ricoeur podemos afirmar que las ideas sobre el tiempo que acabo de exponer se encuentran planteadas por las formas de la narración. Tomemos en cuenta primero el género que emplea Padilla. *La mala memoria* puede ser mala, pero igualmente pertenece al género de las memorias y/o las autobiografías, si es que seguimos en este caso la separación que establece Karl Weintraub (1991), o mejor, para no ser tan drásticos en este sentido, asume lo que podemos llamar un registro memorialístico.

Eric Auerbach se refirió al tema en el último capítulo de *Mimesis*. Allí analiza un momento de *En busca del tiempo perdido* en que Marcel cuenta un hecho del pasado injertándole una mirada actual. Auerbach repone un extenso fragmento, pero la frase es la siguiente: "La pared de la escalera por donde yo vi subir el reflejo de su bujía hace mucho tiempo que no existe" (Auerbach 1996: 512). Con esa sutil reflexión, el narrador articula el tiempo pasado y el tiempo presente concentrando en pocas palabras una historia nostálgica que nos lleva a preguntarnos sobre las razones de la desaparición de la escalera. Esa misma mirada aparece en Padilla, pero también en Evtushenko, quien puede mirar de mejor manera el presente porque conoce su porvenir.

Podemos comprobarlo a partir del libro que Gerard Genette le dedicó a *En busca del tiempo perdido*. En ese texto, el crítico continúa el análisis de Auerbach señalando que en toda narración existe una diferencia entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración. El segundo tiene un evidente privilegio sobre el primero, porque el narrador sabe lo que sucede después de lo que está contando, de modo que está en condiciones de moverse con relativa libertad por el tiempo en todas las direcciones. Genette afirma lo siguiente sobre la novela de Proust:

La importancia del relato "anacrónico" en *En busca del tiempo perdido* está vinculada, evidentemente, al carácter retrospectivamente sintético del relato proustiano, en cada instante presente todo él en la mente del narrador, que – desde el día en que percibió en un éxtasis su significado unificador – no cesa de sujetar todos sus hilos a la vez, de percibir a la vez todos sus lugares y momentos, entre los cuales es constantemente capaz de establecer una multitud de relaciones "telescopicas": ubicuidad espacial, pero también temporal, "omnitemporalidad" que ilustra perfectamente la página de *El tiempo recobrado* en que, delante de la señorita Saint-Loup, el héroe reconstruye

en un instante la "red de recuerdos" enmarañados en que se ha convertido su vida y que va a llegar a ser el tejido de su obra (1989: 129-130).

Para Padilla, el tiempo de la modernidad es un haz de temporalidades. Acabamos de ver, de todos modos, que ésa parece una posición que se despliega en la narrativa de los años sesenta y setenta y aun podemos decir en las ideas revolucionarias de la época. Ahora bien, el registro memorialístico permite complementar esa idea de modo que Padilla se coloca en el centro de las capas de la historia. A diferencia del personaje de *El acoso*, el autor de *La mala memoria* se construye como narrador que está en condiciones de comprenderlo todo y por consiguiente de moverse en diferentes direcciones. En este sentido, el registro memorialístico habilita en la época una forma de contar en la que se conjugan la multiplicidad de los tiempos y la idea de que hay un punto al que alguien puede acceder para visualizarlos a su alrededor y comprenderlos de una manera clara y distinta. Pero eso es posible a partir de la tesis de que el pasado y el presente se dirigen a un futuro. En *Por el camino de Swann* Marcel Proust lo demuestra a través de la escalera que actualmente ha desaparecido; en *La mala memoria* esa dimensión de futuro opera dos veces: una es la que compone la diferencia entre el tiempo de lo narrado (1961/1962) y el tiempo de la narración (1989) que es el futuro en el cual todos los tiempos biográficos se articulan y se vuelven comprensibles. Pero hay una segunda forma en la que esto sucede: es la mirada de Evtushenko. Solo que Evtushenko no importa prioritariamente por su biografía, sino por el poder de anticipación que tiene en la medida en que conoce la historia. Esas dos miradas son claves y se unen en *La mala memoria*. De un lado está la biografía de Padilla, del otro lado la historia de la revolución comunista a nivel global, no solamente cubano. Las dos líneas, con sus temporalidades múltiples se encuentran en el futuro y obtienen el sentido que acaso en su momento era difícil de descubrir.

Tal vez el mejor ejemplo de esta reunión del tiempo de la revolución y las formas narrativas se encuentre en las anticipaciones que realiza Padilla cuando se encuentra a punto de descender por las escalinatas del avión. Genette designa a esta forma con el nombre de "prolepsis". Me interesa destacarlas porque, combinada con las analepsis, que van hacia el pasado, conforman la forma básica mediante la cual Padilla consigue el efecto de contar por medio de varias capas temporales en simultáneo. Pero también me interesa por los comentarios que realiza Genette sobre la aparición de esta forma peculiar de narración.

En su libro sobre Proust, el crítico sostiene que la prolepsis es mucho menos frecuente que la analepsis. Existen muy pocos registros de esta última en las epopeyas clásicas como *La Ilíada*, *La Odisea* y *La Eneida*. También es poco frecuente en las novelas del siglo XIX. Sin embargo, tiene una presencia

más notoria en las narraciones en primera persona, sean ficcionales, autobiográficas o mixtas. Genette pone como ejemplos relatos que inauguran la modernidad: Robinson Crusoe y las Confesiones de Jean-Jacques Rousseau. Por lo demás, Proust hace un uso muy frecuente de la prolepsis en *En busca del tiempo perdido*. En todo caso, hay razones para suponer que se trata de una técnica más usual a partir del siglo XVIII. Podemos poner en paralelo esa comprobación con el hecho de que el siglo XVIII y la revolución de 1789 inauguran una forma de comprender el tiempo que está basada en una prolepsis generalizada, porque lo que se propone como forma de organizar el tiempo es la anticipación en el futuro de una sociedad en la que se cierren los conflictos actuales.

Sería abusivo sacar conclusiones de estas apreciaciones. Podríamos encontrar textos contados enteramente en futuro aparte de que convendría tomar en cuenta las distopías como formas de anticipación que muestran precisamente lo contrario del tiempo de la revolución. Incluso cabría leer *La mala memoria* como un texto distópico situado en un plano que aceptamos como el real, a diferencia del ficcional-alegórico de *1984*. Sin embargo, una cosa es cierta: en el texto y en la época de Padilla, la revolución comunista, buena o mala, resolutive o totalitaria, puede contarse a través de la prolepsis porque se trata de una forma del futuro. Después de la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS esa posibilidad quedó cancelada y posiblemente eso haya alterado las formas de la narración.

La revolución en tiempo pasado

Para comprobar la factibilidad de la hipótesis que acabo de proponer me voy a centrar en algunos textos de Iván de la Nuez. El primero de ellos es "El año que tumbamos el muro". Se trata de un texto inespecífico (ensayo, relato fragmento autobiográfico) en el que el escritor cubano cuenta el viaje que realiza a la URSS en 1989, poco antes de que cayera el muro de Berlín, pero lo escribe desde la perspectiva que le proporcionan diez años después (1999).

Inicialmente reencontramos las tres dimensiones del tiempo que aparecen en Padilla. De la Nuez repone la idea de que el tiempo es múltiple dado que se encuentra en una encrucijada temporal en la que algo está terminando (la revolución) y algo está por abrirse paso (las sociedades neoliberales). En segundo lugar, descubre que hay lugares privilegiados en los que eso se puede ver, lugar que nuevamente es Moscú. Por último, la URSS nuevamente funciona como el futuro de Cuba. Pero al percibir el fin de la revolución, de la Nuez experimenta la disolución de esa articulación narrativa y por lo tanto de esa forma temporal. Podemos verlo ya al principio de su ensayo:

En la primavera de 1989 –unos meses antes del derribo del Muro de Berlín– viajé por Europa del Este a algunos países comunistas y “hermanos”, aunque no por mucho tiempo, de la Cuba socialista. Aquel periplo –el último realizado desde tales connotaciones de hermandad entre esos Estados– cambió mi porvenir y mi percepción del mundo; sacudió lo que quedaba de mi inocencia ideológica y, de paso, sentó las bases de un par de libros publicados más tarde: *La balsa perpetua* y *El mapa de sal*.

Acababa de regresar a Cuba desde Nicaragua, donde ya se olía el final de la experiencia sandinista. Así que, en cuestión de semanas, salí de Managua –donde me pareció vivir el pasado latinoamericano de la Revolución cubana– y fui a parar a aquellas ciudades lejanas en las que se cifraba el futuro «europeo» que aguardaba a la isla (2020: s/p).

En esta cita hay una articulación del tiempo y la geografía semejante a la que propone Padilla. Cuba es el pasado y la URSS el futuro. Pero, como dije antes, incluso en las palabras que acabo de citar se está disolviendo la concepción del tiempo que se mantenía durante el apogeo de la revolución. Esto salta a la vista en el momento en que dice que la visita a Europa del Este cambió su porvenir. ¿Cómo se cambia el porvenir de una persona? ¿Qué es cambiar el porvenir? De la Nuez no lo dice, puede tratarse de la decisión de radicarse en el extranjero, pero parece algo más, porque se trata de una transformación en lo que se entiende por futuro, un cambio ontológico del porvenir y por lo tanto de la temporalidad. Ya no se trata del futuro como solución de las contradicciones o instauración del totalitarismo, sino del futuro como espacio desesentado que no propone ningún sentido a la actualidad. Anticipa esto con Nicaragua, país en donde ve el pasado de la Revolución cubana pero también la desaparición del componente revolucionario que la mantenía. Cambiar el porvenir no es descubrir una utopía distinta. Tampoco se trata del descubrimiento de una distopía; cambiar el futuro es extraerle la forma revolucionaria a la temporalidad.

Esta disolución se produce mediante un cambio de estatuto de los signos que mantienen la narrativa de la revolución cubana. Como cuenta en el ensayo, de la Nuez recorre los países socialistas con una comitiva que acompaña “una exposición de fotografía cubana sobre los treinta años de la Revolución: imágenes que iban desde el retrato del Che Guevara, de Korda, hasta una serie posmoderna sobre el cementerio de la Habana, de Gory”. No se puede desatender esa muestra, porque de la Nuez viaja a la URSS con una muestra de fotografías que organizan una serie densa en términos históricos y culturales, ya que se trata de una historia gráfica de la revolución. Pero esos signos están a punto de perder su potencia para convertirse en papeles a los que les queda el destino del archivo. De la Nuez repara en un detalle de esas fotos: la serie empieza con la cara del Che Guevara que, si no está en el origen, se convierte en el centro mítico de la revolución, y termina con un conjunto

de imágenes posmodernas del cementerio de La Habana. En los países del Este la revolución se disuelve y las fotos que traen los cubanos se convierten en documentos del pasado. Escribe en otro momento de su ensayo:

[...] el viaje fue muy accidentado (burocráticamente hablando), pues estos países, que antes habían sido nuestros hermanos –la Constitución cubana comenzaba con una declaración de fidelidad a la Unión Soviética–, habían entrado en una lenta aunque irrevocable transición al capitalismo.

Como las fotos, el preámbulo de la Constitución cubana de 1976 está a punto de convertirse en una pieza de museo: “GUIADOS APOYADOS [sic] en el internacionalismo proletario, en la amistad fraternal y la cooperación de la Unión Soviética y otros países socialistas y en la solidaridad de los trabajadores y pueblos de América Latina y el mundo” (1). Padilla podría haber tomado la frase como la confirmación de sus temores de que la URSS se convertiría en el futuro cubano; Iván de la Nuez descubre, en cambio, que esa frase se está transformando en pieza de arqueología.

En *La mala memoria*, Padilla mostraba la encrucijada de tiempos al petrificarse en el aeropuerto; de la Nuez hace lo mismo en el mismo lugar. Pero ahora la encrucijada no es entre lo actual y el porvenir del sistema, sino entre el presente cubano y una disolución que transforma el comunismo en algo del pasado, con todo lo que eso implica. Escribe en el ensayo:

El avión cubano les parecía una rémora de su Antiguo Régimen. Y la revolución que representaba –cuya “libertad de expresión” en materia de estilos había envidiado algún que otro Estado comunista– se les había convertido en un dinosaurio (acaso un cocodrilo) ante los giros que estaban acometiendo sus respectivas sociedades. La nueva burocracia de la perestroika –que había heredado este *tour* de la antigua burocracia estalinista– no sabía qué hacer con aquella delegación, armada y acompañada por nuestra burocracia tropical. Había llegado para ellos el momento de girar hacia Occidente –¡aunque de allí veníamos precisamente nosotros!– y aquél avión cargado de cubanos era una nave fantasma procedente de un mundo cuyo tiempo ya empezaba a conjugarse en alguna forma del pretérito.

Y nuevamente esto va en paralelo con el estilo. Padilla trabaja con una forma narrativa basada en las digresiones y las acumulaciones: superpone capas temporales porque ve en la actualidad líneas históricas diversas. De la Nuez trabaja de otra manera: enumera objetos como un avión, unas fotos, la constitución, la burocracia soviética. Trabaja por yuxtaposición, concatenando elementos que recorta de la actualidad. Pero si miramos con atención descubrimos que elige los objetos porque se están desconectando de la realidad. Lacan establecía el corte de la sesión psicoanalítica cuando el

paciente producía una metáfora, momento en que el significante ingresa al campo del significado. En el caso de Iván de la Nuez esa experiencia se encuentra en el momento en el que el objeto cultural se carga de materialidad y se transforma en signo del pasado. Por eso el estilo narrativo sigue una sintaxis precisa: yuxtaposición de elementos y corte que le da estructura y sentido a la enumeración.

Podemos decir que esta escritura asume el fin del socialismo en lo formal. Veámoslo con el siguiente ejemplo: "Los *flashes* quedan así en mi memoria: elecciones con Solidaridad en Polonia, la entrada de Bulgaria en la economía de mercado, la copia de todo lo occidental en Praga, un concierto de Joan Báez –¡que todavía resultaba provocador!– en Bratislava". Son fotos de la realidad que aparentemente no logran un sentido de conjunto. Pero todos esos elementos nombran el final del comunismo. Nada lo refleja mejor que el fragmento que le dedica al atleta Serguéi Bubka, especialista en salto con garrocha, a quien se encuentra en un avión:

En el viaje desde esta última ciudad [Bratislava] hasta Praga, me cayó al lado Serguéi Bubka –todavía soviético, todavía con su inefable pullover rojo y su aspecto rústico– con el que conversé durante la hora que duraba el vuelo y del que conseguí un autógrafo para un amigo que era fan suyo. Sus pértigas iban, por cierto, a lo largo del pasillo del avión, como si las quisiera tener a mano por cualquier contingencia.

¿Una premonición o una metáfora?

Si las pértigas son una metáfora de lo que sucede en los países del Este es porque Bubka saltó de un país a otro mientras se desmoronaba el comunismo. En "El atleta que surgió del frío", de la Nuez continúa el potencial metafórico de este personaje:

La trayectoria ejecutada por el famoso saltador de pértiga Serguei Bubka se nos vuelve una parábola –y nunca mejor dicho– de estos acontecimientos. Desde 1989 hasta hoy, Bubka se ha vestido, sucesivamente, con la camiseta de la Unión Soviética (URSS), la Comunidad de Estados Independientes (CEI) y, finalmente, Ucrania. Saltando de un país a otro, de una a otra demolición. Del espacio acotado, caliente, protegido (y vigilado) del hogar hasta la zona ancha y expandida del fin de las fronteras y las seguridades (2020: 192-193).

La forma digresiva de Padilla está vinculada con una encrucijada histórica densa y múltiple. La yuxtaposición y la metáfora de Iván de la Nuez buscan el sentido en el corte que saca un elemento cultural del presente para convertirlo en escritura del pasado. Por eso de la Nuez compone una narración que se orienta al archivo, no porque bucee en el tiempo pretérito,

sino porque escribe cuando los signos pasan a formar parte de él. Me parece importante subrayar esto con una idea que presenta Boris Groys sobre la forma en que los signos (en este caso, los signos comunistas) pasan al archivo:

[...] el valor que tiene en el archivo una cosa nueva –un nuevo signo, un nuevo cuadro, un nuevo texto– está en función de su carencia de valor en la realidad profana. Cuanto menos valor tiene una cosa de la realidad, cuanto más caduca –o sea, más profana– es, más capacidad tiene de representar en los archivos la común falta de valor del mundo, y por tanto, más valor representativo recibe esa cosa profana en el archivo (2008: 16-17).

El comunismo como mercancía

En *Cubantropía*, de Iván de la Nuez, se puede seguir la conexión de la poética del archivo como forma de narrar con la retirada histórica del comunismo. Podemos afirmar que hay poética del archivo (en el sentido restringido que acabo de darle) cuando desaparece el comunismo como marcador temporal de la modernidad. Ninguno de los ensayos que recopila en ese libro es tan claro como “El banquete de las consecuencias”.

El texto recoge ideas expresadas en diversos artículos publicados entre 2016 y 2017. Toma como eje la visita de Barak Obama a Cuba, pero la acompaña de otras visitas: menciona las llegadas de Frank Stella, un equipo de beisbol como los Tampa Bays, una banda de rock de la talla de los Rolling Stones, el modisto Karl Lagerfeld y, nada menos, los equipos, los actores y la parafernalia que conllevó la filmación de varias escenas de *Rápido y furioso 8* en La Habana. Marx acuñó la frase “todo lo sólido se desvanece en el aire”, Marshal Berman la retomó en su famoso libro sobre la modernidad. En la Cuba que describe Iván de la Nuez, eso sólido que se desvanece es el comunismo: “entre fiesta y fiesta, el reguetón poniendo el ritmo de la nueva vida. Donde antes estuvo Sartre hoy tenemos a Beyoncé; donde Max Aub, Paris Hilton. La cuota británica que cubrió Graham Greene ha sido traspasada a los Rolling Stones”.

Esta invasión del capitalismo se produce de una manera controlada (de la Nuez sostiene que se trata de un “hedonismo controlado”, de la misma manera que Antonio José Ponte (2007) habla de una “fiesta vigilada”) no solo porque el gobierno busca mantener las formas, sino también porque los cubanos no están dispuestos ni están en condiciones de pasar por una política de choque como la que produjo Boris Yeltsin en Rusia. De ese modo, el comunismo persiste en las formas y las fachadas, pero está atravesado por el proceso de archivación antes señalado. Sólo que ese proceso significa también su mercantilización. Se trata de una economía que explota lo que tiene, y eso que tiene es el turismo de la revolución:

A este nuevo capital no le falta una embrionaria simbología del dinero, ni una mezcla de *agitrop* con *advertising* que hoy rebasa el viejo pacto iconográfico entre el Che Guevara y los Cadillacs americanos. Entre un ícono indestructible que sostiene la vida mitológica y unos automóviles indestructibles que sostienen la vida cotidiana. En esa cuerda, también hay lugar para la conexión entre los practicantes del turismo revolucionario y la última reserva de viejos combatientes que hoy viven de alquilarles sus viviendas, con sus historias épicas incluidas en la oferta.

La filmación de *Rápido y furioso* consume esa mercantilización del signo revolucionario: “ahora, entre las muchas posibilidades de negocio que ese país [Estados Unidos] busca explotar en la isla, está la de su conversión en un inmenso plató de Hollywood”. Ponte lo había manifestado de otra forma en *La fiesta vigilada*, al señalar que La Habana se ha transformado en un parque temático de la guerra fría, lo que supone un cambio de signo que va del comunismo a la posibilidad de explotar económicamente los restos en los que se está desarmando la revolución. En Iván de la Nuez, el símbolo de esta transformación son unas limousines soviéticas (Chaikas) convertidas en taxis:

En realidad, son diez los Chaikas que hoy se alquilan en La Habana. Esta flota fue, en su momento, un regalo de la alta jerarquía soviética para garantizar el desplazamiento y seguridad de Fidel Castro, (De semejante pedigrí no puede presumir ningún otro taxi.) Siempre que lo alquiles, el chófer está dispuesto a explicar el funcionamiento de este limo del comunismo, que aún mantiene a la vista los espacios habilitados para las plantas de radio, los asientos de los escoltas, los compartimentos para armas auxiliares. [...]

¿Puede haber una muestra mejor del reciclaje de los restos del socialismo en los nuevos tiempos? ¿Algún ejemplo más diáfano de un comunismo que, para hacerse rentable bajo los imperativos de la reforma económica, es capaz de echar mano del parque automotriz del Comandante?

Antes el comunismo se planteaba como aquello que estaba en el futuro. Ahora que el comunismo se convierte en algo del pasado sus símbolos sufren un reciclaje cultural. Entre la nostalgia del que lo consume y un cierto cinismo del que lo vende se tiende una transformación que está organizada a partir de los cambios en las narrativas, porque esto cambia la temporalidad: “Bajo los designios de esa utopía [comunista], el sentido de la vida estaba cifrado por un futuro hacia el que avanzábamos imparable. Bajo el modelo distópico encontramos que ese futuro ya está entre nosotros, que sucedió ‘el otro día’ mientras nos entreteníamos planificándolo”. Pero el cambio que se descubre, con la invasión del capitalismo, afecta profundamente al futuro, porque el futuro se convierte en cualquier día: “el mañana es cualquier día de los que estamos viviendo. Un futuro que no es ni perfecto ni inmutable. Tan sólo *esto*

que está pasando ahora mismo y nos ha tomado por sorpresa en esta isla del Caribe que es también, no lo olvidemos, una escala del mundo. (Y de su crisis)".

Dos formas de narrar

En *Cubantropía* se pueden señalar dos formas mediante las cuales se expande esta poética del archivo. La primera consiste en el paso de la historia a la geografía. Iván de la Nuez aborda el tema en "El exilio de Calibán" por medio de una reflexión sobre los cambios que se produjeron en el exilio a partir de 1991. Hasta esa fecha, Miami funcionaba como un centro indiscutido para el exiliado, lo que reforzaba una pertenencia territorial. La cultura cubana era la cultura producida en la Isla o en esa representación temporaria (eso querían los exiliados) que era Miami. En cambio, la diáspora de los años noventa se dirigió hacia todos lados, de modo que el exilio, y con el exilio la cultura, se descentraron. Esto supone un paso de la historia a la geografía:

Dominados por La Revolución, La Patria, El Exilio o La Causa, los cubanos han vivido demandados, hasta la saturación, por los grandes problemas (los problemas con mayúscula). Es decir, han vivido frente a la historia. Desde su transterritorialidad, se abre ahora una supervivencia frente a la geografía. De este modo, el arte se convierte en una cartografía que nos permite circunnavegar y entender ese asunto delicado que es el de saber estar en el planeta.

Se trata de una cultura que se disemina y rompe con el nacionalismo, una cultura posnacional. De ahí la insistencia en el paso de la historia a la geografía, porque de lo que se trata es del abandono de una historia colectiva, marcada por el tiempo de la modernidad, a una experiencia individual o colectiva del espacio. Esa forma de pensar está marcada por la noción del mapa, al que el escritor recurre desde el título de uno de sus libros, *El mapa de sal*. A diferencia del tiempo, que traza relieves, el mapa es un espaciamento sin rugosidades. Se trata de un campo que presenta las cosas de manera sincrónica, no a través de diacronías. Pero la cartografía no significa la eliminación del tiempo. Por el contrario, la cartografía transforma el tiempo en recorrido individual. Antes de la caída del Muro, el mapa se organizaba a través de ciertas polaridades temporales externas determinadas por la revolución. Para Padilla, Moscú era el futuro de Cuba; después de la caída y tras la diáspora de los noventa, el tiempo es el recorrido de cada uno, de modo que se pasa a una temporalidad encarnada en las experiencias y las escrituras.

Al lado de esta, *Cubantropía* presenta otra forma de la narración que está marcada por el diálogo con las ruinas. Se trata de un tema central en la

literatura cubana, trabajado con especial intensidad por Ponte en *La fiesta vigilada*. Las ruinas pueden comprenderse a partir de algunas ideas que Roland Barthes presenta en *Mitologías*. Ante los signos de la revolución existen dos tipos de actitudes fundamentales: el que los consume y el que los analiza. Las limousines soviéticas, los bares de La Habana que están adornados por el merchandising comunista o incluso los relatos épicos de los viejos comunistas son signos complejos (mitos) que tienen como significado excluyente "la revolución", con todo lo que eso implica en tanto abre una red compleja de sentimientos, adhesiones, recuerdos personales, etc. Pero el mitólogo (el ensayista) no puede dejar de advertir la forma de producción de un signo como ese. Descubre los hilos, pero además nota la contradicción intrínseca que hay en él, porque se trata de un fenómeno de reciclado por medio del cual el signo que prometía eternidad en el futuro se vuelve una forma caduca de la mercancía. Es decir, la eternidad prometida queda subsumida a un objeto que la designa como promesa del pasado y no como algo que está por venir.

Creo que estas dos formas de la narración van mucho más allá de Iván de la Nuez. Y si se pueden identificar en él (lo mismo vale para Ponte o Carlos A. Aguilera) es porque se trata de un escritor que en la medida en que se ocupa de Cuba está contando de manera apegada la transformación del comunismo en algo del pasado. No hay espacio para mostrar en toda su dimensión la orientación que permitirían plantear estas dos formas de la narración, de modo que quisiera sugerirlas, solamente, con la mención de algunos escritores.

Michel Onfray se ha referido a las ruinas en el capítulo que sirve de presentación a *Decadencia*. Se trata de un texto interesante porque muestra una actitud entre nostálgica y distanciada de las ruinas. Por una parte, cuenta el modo en que las civilizaciones se derrumban desde los inicios del judeocristianismo. La historia es una historia de ruinas, lo que no deja de causar una impresión que linda con la nostalgia. Pero por otro lado, el amontonamiento de ruinas se articula con las formas también recurrentes de reciclarlas para erigir otras civilizaciones, de modo que en el relato de Onfray las ruinas pierden ese valor nostálgico para convertirse en un recuerdo constante de la caducidad de cualquier empresa humana y en un signo de la desaparición de cualquier promesa de eternidad.

Nicolás Casullo aborda el tema de las ruinas en "La revolución como pasado". Para el ensayista argentino, el colapso de la revolución comunista, tras la disolución de la URSS, deja una pila de escombros:

Ruinas políticas, estéticas y conceptuales que abundan como metro que mide esta tardomodernidad: un dato finalmente que no es nuevo. El siglo XVIII lo contuvo con recurrentes motivos, ilustraciones, caprichos, dibujos de ruinas

y restos de la legendaria Roma; también el romanticismo melancolizó sus nuevos mundos "vaciados" con imágenes de abadías y portales abandonados. Georg Simmel habla de las ruinas a principios del siglo XX: una visión de lugares en los que ha desertado la vida, un estado del espíritu que descubre de pronto a la biografía humana en estado de naturaleza erosionada, más escombros que legado de ideas. La revolución, ahora, también como piedras de un templo callado, antiguo, para conjeturar este paisaje del presente todavía con muy pocas escrituras que lo narren (2007: 12).

Casullo se niega a la contemplación melancólica de esas ruinas. Para verlo, hay que precisar qué alcance tiene la palabra "ruina" en su ensayo: no se trata de escombros, sino de textos, de modo que lo que estudia son las obras de Engels y Lenin, los discursos de Fidel Castro, las revistas de los años setenta, las observaciones de Sartre sobre el nazismo y la aceptación crítica del totalitarismo soviético por parte de Raymond Williams. Esos textos son ruinas porque en ellas habitaba la revolución como futuro, mientras que ahora nos encontramos en el tiempo de la revolución como pasado. Hay un corte que desconecta esas dos temporalidades. Para Casullo, narrar la historia es hacer un relato sobre esas ruinas y eso solo se puede hacer mostrando lo ajenas que resultan para la actualidad.

Un último ejemplo. En su texto sobre su viaje a La Habana, César Aira también se pasea por las ruinas de la modernidad. Pero a diferencia de Casullo y Onfray no parecen despertarle interés:

La primera mañana fui a la casa de Lezama Lima. Sucedió un poco por casualidad: salí a caminar para ver la ciudad, y como no hay mucho que ver porque todo está en ruinas, todo es sucio y sórdido y uno trata de pasar de largo lo más rápido que pueda, dejé atrás La Habana Vieja, de pronto estaba en Prado y se me ocurrió que la calle Trocadero no debía estar lejos (2016: 59).

Sandra Contreras sostiene que Aira aparece en sus relatos como un sobreviviente después de la catástrofe.³ La idea no puede ser mejor para pensar este pasaje. Aira evita las ruinas como si reconociera que la modernidad colapsó sin remedio. No le despiertan interés, como si no buscara preguntarse por algo tan determinado como eso.

En el texto sobre La Habana le opondría a la narración de las ruinas otra forma que consiste en huir hacia delante. Lo presenta por medio de un

³ Es una de las figuras que identifica Contreras. Escribe en ese sentido que Aira mantiene una "una relación transfigurada con el tiempo" que "traduce, formalmente, en sus dos figuras centrales y constitutivas: la figuración del Final –la catástrofe, el Fin del Mundo– y la figuración del Comienzo –los nacimientos, la génesis–." (2008: 21).

bosquejo protagonizado por un fugitivo. El personaje entra en una casa hambriento, la familia le da de comer y le pide que cuente su historia. Descubre en el plato unas miniaturas y empieza a inventar una biografía en función de lo que ve ahí. Pide otro plato y continúa la historia, siempre hacia delante, y cuando la policía lo cerca huye por la ventana, rompiendo la vajilla. La narración de Aira consiste en huir hacia delante, pero ese futuro ya no es el futuro de la revolución, sino un futuro siempre abierto hacia el que la escritura salta escapando de las determinaciones anteriores. En "Sobre el arte contemporáneo" hay una mirada similar. Para Aira, el arte contemporáneo consiste en inventar constantemente aquello que no se pueda reproducir, de modo que el arte es una constante huida hacia delante.

No podemos decir que esta forma del relato sea similar a la que Iván de la Nuez propone con el paso de la Historia a la geografía, porque se trata de una poética demasiado rica, compleja y desplegada a lo largo de una cantidad prodigiosa de textos como para resumirla de una manera tan simplificadora. Pero sí me parece que está cerca, porque Aira produce una historia que contiene la temporalidad en su interior. Se trata de una forma que surge del derrumbe de la modernidad: esas ruinas que al escritor argentino ya no le interesa interpretar.

Conclusiones: por una crítica de las formas

El texto que acabo de presentar debería verse como un fragmento dado que una hipótesis como la que propuse acerca de los cambios en la narración y sus vínculos con el fin de la revolución comunista ameritaría una cantidad mucho mayor de datos para poder ser comprobada. De todos modos, el texto es una muestra de su alcance explicativo. Con esta hipótesis se podría trazar una frontera entre fines de los años setenta y principios de los noventa. A partir de esa frontera amplia se marcarían una serie de formas de la narración que estarían vinculadas al colapso del tiempo de la modernidad. Si del otro lado de esa frontera tenemos a Padilla, Lezama Lima, los escritores del boom, revistas como *Los libros*, entre otras, de este lado se encuentran una serie de escritores que se preguntan por el hueco de la historia o que directamente son indiferentes a él. Casullo compone su ensayo como un interrogante sobre la fractura en el tiempo que produjo el colapso del comunismo. Cerca de él podríamos situar a Ricardo Piglia, que basa sus narraciones en la pregunta sobre la historia. En ese mapa no estarían lejos autores como Ponte y de la Nuez. Pero tampoco estarían lejos de una mirada ya despreocupada por la modernidad, que encarnarían de manera plena autores como Aira o Carlos A. Aguilera. Con este mapa se podrían pensar también los debates en torno de la autonomía y la posautonomía que gravitaron hace algunos años, pensándolos como dos conceptos que responden de diferente manera al colapso de la revolución.

Me gustaría también hacer algunas observaciones sobre el método que orientó este trabajo. Como señalé en el segundo apartado, la clave de los análisis que realicé se encuentra en el aserto de Paul Ricoeur de que las personas habitamos el tiempo por medio de relatos. Mi texto extiende esa idea, de modo que podemos decir que todo cambio histórico de envergadura produce una transformación en las formas de contar, tomando en cuenta que no se trata solamente de la gran literatura sino también de relatos históricos y aun de formas menos canónicas y más privadas como las narraciones de nuestras propias vidas. A la inversa, la profundidad de una transformación histórica sería mensurable a partir del impacto que genera en las formas de narrar.

La propuesta me parece interesante por dos motivos. El primero es que le da cierta dimensión a la literatura que va más allá de lo puramente estético. Como propuse en este texto, podemos ver la literatura como un espacio de experimentación con las subjetividades y las formas de pensar el tiempo y la sociedad. Por minoritario que sea el público con el que cuenta una novela, un cuento, un ensayo o un poema en ellos se leen las urdimbres de la contemporaneidad. Ciertamente, esta forma de abordar la literatura es habitual en la crítica: siempre se lee en las obras problemáticas que exceden lo puramente literario, de modo que reencontramos en los textos toda una gama de cuestiones como la sexualidad, el cuerpo, la subjetividad, las políticas, la economía y la filosofía en su amplia y en su corta expresión. Por eso me parece interesante señalar que el planteo del tiempo y la narración propone demostrar sus hipótesis por medio de esos objetos de estudio específicos de la crítica que son las formas y las técnicas de narrar. Serían formas comprobables de pensar el tema tales como la extensión de las novelas en el siglo XIX en contraste con el XX, las transformaciones en los títulos, el uso del estilo indirecto libre y las preferencias por los artículos determinados e indeterminados (la mujer/una mujer), asuntos de los que se viene ocupando Franco Moretti (2015 y 2016), o incluso los modos históricos de componer los personajes, cuestión de la que se ocupó Arnold Hauser (1969) en un estudio acaso injustamente relegado.

Volver a las formas sería un camino para darle potencia a lo que hacemos.

Bibliografía

- AIRA, CÉSAR. *El arte contemporáneo – En La Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- AUERBACH, ERIC. *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

- CARPENTIER, ALEJO. *El acoso*. México: Lectorum, 2005.
- CASULLO, NICOLÁS. “La revolución como pasado”. En *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CONTRERAS, SANDRA. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- DE LA NUEZ, IVÁN. *Cubantropía*. Cáceres: Editorial Periférica, 2020. Ebook.
- . “El atleta que surgió del frío”. En Carlos A. Aguilera (comp). *Teoría de la transfiguración. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*. Editorial Hypermedia, 2020.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Barcelona, Mondadori, 1999.
- GENETTE, GERARD. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GROYS, BORIS. *Bajo sospecha*. Valencia, Pre-Textos, 2008.
- HAUSER, ARNOLD. *Origen de la literatura y el arte modernos. Tomo 3. Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- JITRIK, NOÉ. “La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*”. En *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- LUIS, WILLIAM. *Lunes de revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- MORETTI, FRANCO. *El burgués*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015
- ONFRAY, MICHEL. *Decadencia. Vida y muerte del judeocristianismo*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- PADILLA, HEBERTO. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1989.
- PONTE, ANTONIO JOSÉ. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2002.
- RAMA, ÁNGEL. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007.
- RICOEUR, PAUL. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.
- WEINTRAUB, KARL. “Autobiografía y conciencia histórica”. *Suplementos Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 29, 1991.