



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas,  
Faculdade de Letras -UFRJ

Sampayo, Andrés Eloy Palencia

Entre copias y simulacros: transgresión a la norma poética y al relato  
revolucionario cubano en *Fuera del juego* y *Otras cartas a Milena*

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 24, núm. 3, 2022, Septiembre-Diciembre, pp. 232-250

Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224314>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33073894015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

ENTRE COPIAS Y SIMULACROS:  
 TRANSGRESIÓN A LA NORMA POÉTICA  
 Y AL RELATO REVOLUCIONARIO  
 CUBANO EN *FUERA DEL JUEGO*  
 Y *OTRAS CARTAS A MILENA*  
*BETWEEN COPIES AND SIMULACRUMS:*  
*TRANSGRESSION OF THE POETIC NORM AND*  
*THE CUBAN REVOLUTIONARY NARRATIVE IN*  
*FUERA DEL JUEGO AND OTRAS CARTAS A MILENA*

Andrés Eloy Palencia Sampayo

ORCID 0000-0003-4137-4124

Universidade Federal da Bahia  
 Salvador, BA, Brasil

### Resumen

Luego del triunfo de la revolución de 1959, se establecieron en la poesía cubana formas estéticas que exaltaban los logros y las figuras del proceso revolucionario. Esa “norma poética” que se tornó hegemónica tenía como característica el uso de un “yo” histórico y social afianzado por un exaltado nacionalismo, una visión ascendente y progresiva de la historia y el tono épico que glorificaba los valores y logros de la revolución. En este sentido, y en diálogo con las propuestas teóricas de Deleuze y Foucault sobre el simulacro y la similitud, proponemos estudiar las obras *Fuera del juego* de Heberto Padilla y *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez como proyectos estéticos que transgreden las características de esa norma y, por ende, la narrativa hegemónica de la revolución cubana.

**Palabras clave:** poesía cubana; revolución cubana; norma poética; transgresión; simulacro.

### Abstract

After the triumph of the 1959 Cuban Revolution, aesthetic forms were established in Cuban poetry that exalted the achievements and key figures of the revolutionary process. This “poetic norm”, which became hegemonic, was characterized by the use of a historical and social “self” and was underpinned by an exalted nationalism, an ascending and progressive vision of history and an

### Resumo

Após o triunfo da revolução de 1959, estabeleceram-se na poesia cubana formas estéticas que exaltavam as conquistas e figuras do processo revolucionário. Essa “norma poética” que se tornou hegemônica tinha como característica o uso de um “eu” histórico e social afiançado por um nacionalismo exaltado, uma visão ascendente e progressiva da história e o tom épico que glorificava os valores e

epic tone that glorified the values and achievements of the revolution. In this sense, and in dialogue with Deleuze's and Foucault's theoretical proposals on simulacrum and similitude, we propose to study the books *Fuera del juego* by Heberto Padilla and *Otras cartas a Milena* by Reina María Rodríguez as aesthetic projects that transgress the characteristics of this norm and, therefore, the hegemonic narrative of the Cuban revolution.

**Keywords:** Cuban poetry; Cuban revolution; poetic norm; transgression; simulacrum.

conquistas da revolução. Nesse sentido, e em diálogo com as propostas teóricas de Deleuze e Foucault sobre simulacro e semelhança, propomos estudar as obras *Fuera del juego* de Heberto Padilla e *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez como projetos estéticos que transgredem as características dessa norma, portanto, a narrativa hegemônica da revolução cubana.

**Palavras-chave:** poesia cubana; revolução cubana; norma poética; transgressão; simulacro.

A partir de la década de 1960, se imponen en la poesía cubana los patrones estéticos y discursivos del “coloquialismo” o “conversacionalismo”, convirtiéndose en modelos creativos dominantes, seguidos por muchos poetas de la isla. Gracias a la esperanza que representaba el proceso revolucionario, un tono de alabanza hacia la revolución se iba perpetuando en esas primeras décadas dentro de la poesía cubana. Sin embargo, algunos autores que inicialmente se plegaron a este modelo, consecuentemente se fueron distanciando del mismo. En este trabajo nos proponemos revisar dos obras poéticas: *Fuera del juego* (1968) y *Otras cartas a Milena* (2003), para comprobar cómo se manifiesta, en la construcción discursiva y estética de ambas, una transgresión, una desviación de la norma literaria-poética consolidada desde la década de 1960 en Cuba, confrontando, a su vez, algunos valores y tópicos arraigados dentro del relato revolucionario.

Antes de realizar el análisis de las obras mencionadas, estableceremos una contextualización sobre el proceso de consolidación de eso que hemos llamado “norma poética”<sup>1</sup> dentro del contexto de la literatura y, muy especialmente, dentro de la poesía cubana luego del triunfo de la revolución.

---

<sup>1</sup> El término “norma poética” para referirse al modelo imperante en la poesía cubana de las décadas de 1960-1980 no es exclusivamente nuestro, ya Idalia Morejón utiliza este término en su artículo “Eppure si muove. Las transformaciones de la norma poética en Cuba”. En: *Cuba: poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*. Editado por Manuel Cuesta Morúa, Ivette Fuentes y otros. Madrid: Verbum, 2006. 15-44.

## Mito y revolución: la consolidación de una norma poética en la Cuba revolucionaria

Una vez consolidado el triunfo de la llamada revolución cubana de 1959, se inician una serie de reformas de orden político, económico, social y cultural. En lo que se refiere a la política cultural, un suceso fundamental fue la creación de “Casa de las Américas” en abril de 1959. Este organismo financiado por el Estado cubano se encargaría (a través de eventos, congresos, publicaciones y premios) de difundir el pensamiento revolucionario, cohesionando dentro de la esfera nacional e internacional a los intelectuales y artistas “amigos de la revolución”, así como de establecer los tópicos y modelos de creación y representación admitidos por la revolución.

Otro suceso importante ocurrió en junio de 1961, cuando Fidel Castro, como máximo líder de la revolución, se dirigió a un grupo de escritores e intelectuales de la isla a propósito de una serie de debates que se estaban presentando en el seno de la esfera cultural, sobre la función del intelectual y el artista dentro de la revolución. En ese discurso, conocido como “Palabras a los intelectuales”, Castro afirmó lo siguiente:

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema, es decir, que un escritor y artista honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución, se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones, el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir: pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. [...] La Revolución solo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. [...] Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. (CASTRO, 1961, s/p).

Con estas afirmaciones el líder de la revolución cubana cimentaba los lineamientos que a partir de ese momento debían seguir los escritores e intelectuales en la isla, instauraba la posición oficial del estado frente al rol del artista y el escritor dentro de la sociedad cubana. Se dejaba claro que la disidencia y el pensamiento crítico hacia los valores de la revolución no serían admitidos ni tolerados, que aquello que transgrediera las bases del

pensamiento y la narrativa revolucionaria sufriría algún tipo de sanción, censura o silenciamiento.<sup>2</sup>

Lo que podría denominarse como una norma poética pos-revolucionaria en Cuba, se encuentra ligada a una vertiente discursiva surgida a partir de los años 60 que sirvió para expresar los cambios que suponía el proceso revolucionario dentro de la sociedad cubana: el “conversacionalismo” o “poesía conversacional” llamada también como “coloquialismo”. Consideraban muchos poetas que esta forma permitía la comunicación más fluida con la sociedad cubana en contraposición con el lenguaje de un tono más hermético. Comenzaba a imponerse en ese momento una “literatura ligada, desde la temática hasta los lexemas, a la unidad revolucionaria” (NÉLIDA SALTO, 2012, p. 543). Esta hegemonía de lo coloquial y conversacional se mantendría como norma dentro de la poesía cubana, con algunas excepciones, durante la década del 70 y parte de la década de 1980, es decir “durante casi dos décadas tuvieron vigencia temas vinculados al compromiso y a la poesía de urgencia.” (ALEMANY, 2000, p. 92).

Digamos entonces que los modos de representación estaban subordinados a un molde temático, conceptual y estructural que debía reforzar una cierta idea de nación y de lo nacional, anclado en la premisa de que la revolución de 1959 representaba el inicio de un cambio radical en la sociedad cubana para hacerla una nación más justa, más próspera. Para ello era necesario resaltar los valores colectivos, implantándose la hegemonía de un yo histórico y social dentro de la lengua poética en Cuba.

En este sentido, el Estado, a través de sus instituciones culturales, asumió el papel de juez y censor dentro de la producción literaria en Cuba, hecho afirmado por Idalia Morejón, quien describe que “las instituciones culturales que los respaldaban (CNC, UNEAC, Casa de las Américas) parecían haber colocado en sus manos un tesoro: el poder de interpretar, quitar y poner, publicar o censurar, y lo utilizaron al máximo” (2006, p. 20). Ese espacio altamente controlado por el Estado no hacía otra cosa que perpetuar una norma que le serviría también para fines propagandísticos, pues el marco de representación promovido era la retórica hacia los logros y conquistas de la revolución, así como la heroicidad de los líderes y dirigentes políticos.

De este modo se promovía que los poetas fueran instrumentos de una forma de representación que en muchas ocasiones funcionaba más como propaganda política que como producción literaria propiamente dicha. Esta poesía estaría al servicio de reproducir y fortalecer un imaginario que concibe la historia (revolucionaria) como una épica ascendente en la cual

---

<sup>2</sup> Esto realmente sucedió posteriormente en casos como el de los escritores Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante o Virgilio Piñera que sufrieron prisión, exilio, censura y silenciamiento durante las primeras décadas de la revolución.

la sociedad irá superándose hasta alcanzar los objetivos planteados. Se trata de una visión de la historia como línea ascendente y progresiva cuyo origen está primeramente en la lucha independentista liderada por José Martí y que continúan los “héroes” alzados en armas que consiguieron hacerse con el poder político en Cuba en 1959, por lo que “Para ello, los registros formales más adecuados eran aquellos que lograban una aproximación eficaz entre referente y poema (lenguaje coloquial), y en los cuales predominaba una actitud mimética clásica –la imagen sensorial que imita la realidad natural” (MOREJÓN, 2006, p. 23).

Ahora bien, resulta importante exponer en detalle las particularidades de esa narrativa fundacional que le da origen y sustento a esa épica revolucionaria que se manifestará luego en gran parte de la producción literaria y poética durante las primeras décadas de la revolución. La figura de José Martí es central dentro del funcionamiento de la narrativa revolucionaria cubana. Desde el poder político hegemónico se ha infundido la idea de que la revolución liderada por Fidel Castro vendría a ser la continuación de la primera revolución, inconclusa, iniciada por José Martí a finales del siglo XIX. En este sentido, la revolución de 1959 retomaría lo iniciado por Martí y, por consiguiente, Fidel Castro sería el sucesor natural de este como líder independentista. Martí, llamado apóstol y devenido en figura fundacional dentro del relato épico de la revolución, aparecerá en muchos poemas de los seguidores de la norma o en la obra ensayística de escritores como Lezama Lima.<sup>3</sup>

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante (LEZAMA LIMA, 1988, p. 398-399).

Ese fragmento de Lezama es un ejemplo, desde la prosa, de cómo desde la literatura se sustentó y reforzó esa narrativa fundacional y edificante de la revolución cubana como movimiento transformador que aspira a un porvenir de redención social. Así como él, muchos escritores se pliegan a reproducir el ideario épico y redentor de la revolución como aparente fuerza

---

<sup>3</sup> Las referencias de José Lezama Lima, Nicolás Guillén y Roberto Fernández Retamar que citamos en este trabajo fueron extraídas del artículo “Entre el Partido y el Tiempo: Sobre la poesía de (y contra) la Revolución Cubana” (2011) de Milena Rodríguez Gutiérrez publicado en la revista *Hipertexto*.

renovadora que superará todos los males engendrados en la sociedad por los regímenes anteriores. Martí aparece entonces como figura central y fundadora del movimiento y su ideario y espíritu es “resucitado”.

En lo que respecta a la producción poética, y como ejemplo de creación apegada a la norma poética que hemos descrito en este trabajo, encontramos poemas como el de Nicolás Guillén, donde Martí nuevamente aparece como eje central de su expresión:

Te lo prometió Martí  
y Fidel te lo cumplió;  
ay, Cuba, ya se acabó  
se acabó por siempre aquí,  
se acabó,  
ay, Cuba, que sí, que sí,  
se acabó,  
el cuero de manatí  
con que el yanqui te pegó.  
Se acabó.  
Te lo prometió Martí  
y Fidel te lo cumplió  
Se acabó (GUILLÉN, 1980, p. 212).

Apreciamos en este poema los grandes rasgos que caracterizan el modelo: tono coloquial-conversacional, discurso edificante, alabanza hacia los dirigentes (Martí y Fidel), la reafirmación de una identidad nacional (Cuba) y encontramos también la presencia del enemigo, el adversario contrarrevolucionario (el yanqui). El poema de Guillén es un idóneo ejemplo de esa narrativa de la sucesión heroica-libertaria en el que Fidel Castro encarna el liderazgo conductor hacia la liberación que antes representó José Martí.

Un poema que desde los inicios de la revolución ha sido considerado como paradigmático, en cuanto recrea no solo el modelo estructural-literario sino el modelo sentimental hacia la revolución que es el sentimiento de sacrificio-deuda-heroicidad, es el poema “El otro” de Roberto Fernández Retamar (1989):

Nosotros, los sobrevivientes,  
¿A quiénes debemos la sobrevida?  
¿Quién se murió por mí en la ergástula,  
quién recibió la bala mía, la para mí, en su corazón?

¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,  
Sus huesos quedando en los míos,  
los ojos que le arrancaron, viendo  
por la mirada de mi cara,  
y la mano que no es su mano,  
que no es ya tampoco la mía,  
escribiendo palabras rotas  
dónde él no está, en la sobrevida?  
(Enero 1, 1959) (p. 109)

Este poema, datado el mismo día del triunfo de la revolución, asume el sentimiento de deuda que cargarán muchos poetas, incluso los de las generaciones posteriores. Dentro de la forma coloquialista, la culpa que permea en todo el texto de Retamar devela un rasgo de la norma poética revolucionaria: el sacrificio heroico del combatiente. Aquellos que murieron en combate, que sacrificaron su vida, son los que han permitido al resto de los “liberados” la vida en revolución. Este poema de Fernández Retamar trae también consigo una cierta idea de lealtad, pues si hay quienes han muerto para que yo esté con vida, es mi deber continuar luchando por el legado y los objetivos propuestos por quienes sacrificaron su vida por mí.

Implantando la diferencia: simulacro y similitud como subversión de las copias

Estos breves ejemplos de fidelidad a la norma poética implantada en la Cuba revolucionaria que citamos anteriormente nos servirán de aquí en adelante para establecer algunas consideraciones teóricas que ayudarán a dar sustento a nuestro análisis y nuestra hipótesis. Estos ejemplos de poemas “normatizados” los llamaremos “copias”, pues se trata de creaciones miméticas que buscan representar e imitar un modelo que es el centro de toda su representación. Diferentes a las copias, encontramos aquellas creaciones literarias y poéticas que rehúyen de ese modelo y lo transgreden. A esas creaciones, que en este trabajo corresponden a las obras de Padilla y Rodríguez, las denominaremos “simulacros”.

La noción de copia y simulacro que nos interesa en este trabajo está manifiesta en el texto “Platón y el simulacro” (1994) de Gilles Deleuze. El filósofo francés propone una reformulación o relectura de algunos postulados del filósofo griego, en especial la idea de simulacro y de mimesis. Deleuze considera que existe una lectura equivocada de la mimesis platónica pues no se trataría de un modelo jerárquico basado en las degradaciones (o



distanciamiento) de las imitaciones al modelo o la imagen primigenia, pues para él “La finalidad real de la división debe ser buscada en otra parte.” (p. 255).

Deleuze se propone revertir esa lectura de la mimesis platónica afirmando que esta estaría basada no en una degradación de la imitación y sí en la necesidad de escogencia, en identificar, en distinguir las copias falsas de las verdaderas: “La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico” (p. 256). Para poder crear esta distinción debe existir un modelo que será el centro de la representación y la referencia para dictaminar qué copia es adecuada y cuál no: “El mito, con su estructura siempre circular, es, ciertamente, el relato de una fundación. Es él quien permite erigir un modelo con el que los diferentes pretendientes puedan ser juzgados.” (p. 256). En este trabajo queda claro que el modelo o mito que nos concierne es la revolución cubana, su narrativa fundacional, que ya hemos detallado.

En esta relectura de Platón, Deleuze establece que el modelo platónico está basado en dos tipos de imágenes: las copias y los simulacros o las copias-íconos y los simulacros-fantasmas. Lo interesante de la reformulación de Deleuze radica en que ya no se trata de distinguir entre la idea fundacional-divina y sus respectivas copias en degradación, sino que lo que atiende Platón sería la distinción entre las respectivas copias y aquello que transgrede la copia, aquello que no pretender serlo: “Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales” (p. 258).

De este modo, el simulacro dentro de la mimesis no es una copia (ni falsa, ni bien fundada), “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (DELEUZE, 1994, p. 263). Se trata de una desviación, una transgresión que contradice la misma idea de copia, pues no tiene la semejanza a un modelo como eje central. Los simulacros se erigen como amenazas para la estructura circular del mito y sus pretendientes las copias. En este sentido, los simulacros “lo que pretenden [...] lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, «contra el padre» y sin pasar por la Idea. Pretensión no fundada que recubre una desemejanza como un desequilibrio interno” (DELEUZE, 1994, p. 258).

Del mismo modo que el Estado busca regular las formas y tópicos de la expresión poética a través de la promoción de una norma o modelo que se torna hegemónico en la medida en que los poetas lo perpetúan y las instituciones estatales censuran las desviaciones posibles, en el platonismo, leído por Deleuze, se buscaría que esa desviación que es el simulacro sea contenido

y execrado para el ascenso y entronización de las copias, “Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se «insinúen» por todas partes.” (p. 258).

Para Deleuze la obra de arte debe entonces aspirar a la divergencia, a lo heterogéneo, a la trasgresión de esa centralidad basada en series sucesivas alienadas por la semejanza: “Se reúnen así las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte: divergencia de las series, descentramiento de los círculos, constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud, agresión de los simulacros.” (p. 262). Sin embargo, también se nos propone pensar el simulacro como diferencia que a su vez remite a un modelo. El simulacro es una estructura que tiene como centro la diferencia y es esa misma diferencia la que hace posible reconocer el modelo al que se opone. Aquello que es diferente solo se reconoce como tal porque existe una idea, norma o modelo del cual se distancia. Lo diferente del simulacro no excluye el modelo, lo tiene como referente para transgredirlo. Esto queda aún más claro si pensamos en la premisa de que “solo las diferencias se parecen” (DELEUZE, 1994, p. 263). En el simulacro, entonces, “La semejanza subsiste, pero es producida como el efecto exterior del simulacro en cuanto que se construye sobre las series divergentes y las hace resonar” (DELEUZE, 1994, p. 263-264).

En diálogo con el planteamiento deleuzeano, Michel Foucault trae en su texto “Los siete sellos de la afirmación” (1981) una serie de reflexiones sobre la representación, teniendo como referente las obras pictóricas de René Magritte, que también nos servirá para analizar los poemas de Padilla y Rodríguez.

Michel Foucault (1981) establece dos procedimientos contrapuestos: la semejanza y la similitud. La semejanza tiene como rasgo principal estar anclada a un patrón o modelo que es su origen o su punto de partida y a la cual está subordinada. La semejanza entonces está sujeta a una relación jerárquica donde el modelo cumple la función de centro de la representación, es decir, la semejanza debe siempre obedecer y remitirse a una imagen o idea fundadora. La similitud, en cambio, “se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” (FOUCAULT, 1981, p. 64).

La similitud es una estructura basada en la sucesión de irrupciones, de pequeños quiebres que a su vez pueden repetirse. En todo caso, ese carácter digresivo de la similitud proporciona la imposibilidad de una definición unívoca. Esto produce que no sea posible establecer en la similitud una afirmación única y en este sentido niega la posibilidad de afirmación de una

identidad: “En lugar de mezclar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas” (FOUCAULT, 1981, p. 73).

Es por ello que en su análisis Foucault demuestra la imposibilidad de definir o responder la obra de Magritte ¿Es esto una pipa? En este caso, la similitud no es una representación, es un conjunto de retazos dispares o similares que se congregan como irrupciones que no permite dar una respuesta afirmativa, pues no está representando nada, lo que hace es descolocar cualquier modelo posible de representación desfigurando cualquier posible unicidad de afirmación y de identidad. En este sentido, la similitud “esquiva el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano.” (FOUCAULT, 1981, p. 79-80). Es en este sentido de la desviación a una norma fija o patrón único, a través de la heterogeneidad de los elementos puestos en escena, que Foucault y Deleuze dialogan en sus propuestas.

Si la semejanza tiene como centro la representación de un modelo único, claro y perceptible, la similitud buscará a través de elementos similares puestos en disrupción, confundir a la representación, distorsionar al posible modelo para desmembrarlo al punto de que se desaparezca su imagen y así ya no sea posible identificación alguna, donde tal distorsión genere la pregunta ¿Qué es esto que estoy viendo? Y que responderla no sea posible por medio de una sola afirmación, sino que surja una multiplicidad de afirmaciones. De acuerdo con lo anterior, la similitud propicia el cuestionamiento, enrarece las imágenes fácilmente discernibles.

### El ascenso del simulacro: transgresión de la norma poética y del relato revolucionario en *Fuera del juego* y *Otras cartas a Milena*

Una vez que hemos expuesto algunas características de la norma poética cubana en el contexto de la revolución y los ejemplos de esas expresiones-“copias” fieles a esa norma, veremos ahora los ejemplos de simulacros, poéticas de la diferencia que transgreden la norma. En este trabajo tomaremos como referencia las obras *Fuera del juego* (1998) de Heberto Padilla y *Otras cartas a Milena* (2014) de Reina María Rodríguez.

El libro de Padilla fue polémico desde un inicio y sufrió una tentativa de censura por parte de la institución oficial UNEAC, que luego accedió a publicarlo, tras haber ganado el premio Julián del Casal convocado por la misma institución. Más allá de la polémica conocida con la figura de Padilla, nos interesa ver cómo en este libro podemos encontrar poemas que suponen una ruptura a la norma de creación poética establecida en ese momento en Cuba. El poema titulado “Sobre los héroes” es uno de ellos:

A los héroes  
 siempre se les está esperando,  
 porque son clandestinos  
 y trastornan el orden de las cosas.  
 Aparecen un día fatigados y roncós  
 en los tanques de guerra,  
 cubiertos por el polvo del camino,  
 haciendo ruidos con las botas.  
 Los héroes no dialogan  
 pero planean con emoción  
 la vida fascinante de mañana  
 Los héroes nos dirigen  
 y nos ponen delante del asombro del mundo.  
 Nos otorgan incluso  
 su parte de Inmortales.  
 Batallan  
 con nuestra soledad  
 y nuestros vituperios.  
 Modifican a su modo el terror.  
 Y al final nos imponen  
 la furiosa esperanza.  
 (PADILLA, 1998, p. 25)

Para analizar mejor este poema y entender la dinámica de la copia y el simulacro que hay en él, propongo analizarlo en diálogo con una imagen, una fotografía (Figura 1).



**Figura 1** – Guerrilleros cubanos entrando victoriosamente en la Habana consolidando así el triunfo de la revolución en Cuba.

Si observamos bien la imagen<sup>4</sup>, veremos a los “hombres rebeldes armados” sobre un carro o tanque ingresando a la ciudad, y es posible intuir que hay un grupo de personas alrededor aclamando su llegada. Creemos que fue tomada el día de la entrada triunfal de los revolucionarios a La Habana el primero de enero de 1959. Entre la imagen y el poema de Padilla hay ciertas correspondencias, algunos elementos comunes. Considerando que esta imagen contiene los elementos que caracterizan la narrativa revolucionaria cubana (la gesta heroica, la mirada hacia el porvenir, el líder que señala el camino y dirige el proceso), de la cual se desprenden e imitan las copias, veremos cómo Padilla elige otro sendero.

Pensando en lo que plantea Foucault sobre la similitud y la semejanza, podemos decir que Padilla no copia o se asemeja a la imagen-fotografía (así como Magritte no copia a la pipa), no busca calcarla, sino que, con algunos elementos de esa imagen, construye una red de perturbaciones que conformarían un simulacro. Padilla no “mimetiza” la foto, pero sí construye una sucesión de disrupciones a través de elementos similares que pueden estar operando en esa fotografía: los hombres cansados, el polvo después de la batalla, tanques de guerra, botas, uniforme militar. Esto es lo que Foucault llama “una relación de similitud”. Padilla evita la posibilidad de afirmación al colocar la ambigüedad como eje del poema. No es posible afirmar solo a través de una respuesta afirmativa, pues allí estaríamos en el terreno de la semejanza. Padilla problematiza la figura del líder revolucionario al desplazarlo al terreno de lo ambiguo, al terreno de la contradicción: el héroe “nos dirige” pero “no dialoga”, “nos pone delante del asombro del mundo”, no obstante, “modifica a su modo el terror”, “planea con emoción la vida fascinante del mañana” y sin embargo “impone la furiosa esperanza”. Esta red de similitudes creadas por el poeta nos hace saltar a la pregunta ¿Qué héroe es este? ¿Es el héroe revolucionario? Así como Foucault afirma que la obra de Magritte no es una pipa, podemos decir que lo que presenta Padilla no es un héroe; a pesar de esto, no es posible responder a través de una sola afirmación, pues el poema también nos lleva a pensar ¿Qué tipo de no-héroe es este que se nos presenta? ¿Qué es lo que no lo hace héroe aun pareciendo un héroe? Se cumple allí lo que menciona Foucault sobre la multiplicidad de afirmaciones que pueden establecerse por medio del poema, con lo cual la afirmación única queda excluida. En este sentido, Padilla transgrede la norma, pues no edifica la figura del héroe revolucionario (como lo hiciera Fernández Retamar en su poema a través del sentimiento de sacrificio-deuda), sino que lo deconstruye, lo coloca en cuestionamiento. Leamos a continuación otro poema del libro de Padilla:

---

<sup>4</sup> Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/los-guerrilleros-se-toman-el-poder>. Sin datos de autoría.

## EN TIEMPOS DIFÍCILES

A aquel hombre le pidieron su tiempo  
para que lo juntara al tiempo de la Historia.  
Le pidieron las manos,  
porque para una época difícil  
nada hay mejor que un par de buenas manos.  
Le pidieron los ojos  
que alguna vez tuvieron lágrimas  
para que contemplara el lado claro  
(especialmente el lado claro de la vida)  
porque para el horror basta un ojo de asombro.  
Le pidieron sus labios resecos y cuarteados para afirmar,  
para erigir, con cada afirmación, un sueño  
(el-alto-sueño);  
le pidieron las piernas,  
duras y nudosas,  
(sus viejas piernas andariegas)  
porque en tiempos difíciles  
¿algo hay mejor que un par de piernas  
para la construcción o la trinchera?  
Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño,  
con su árbol obediente.  
Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.  
Le dijeron  
que eso era estrictamente necesario.  
Le explicaron después  
que toda esta donación resultaría inútil  
sin entregar la lengua,  
porque en tiempos difíciles  
nada es tan útil para atajar el odio o la mentira.  
Y finalmente le rogaron  
que, por favor, echase a andar,  
porque en tiempos difíciles  
esta es, sin duda, la prueba decisiva  
(p. 13-14)

Padilla en este poema hace uso de un recurso que permea todo su libro: la ironía como discurso crítico y contestatario. Acudimos al desmembramiento de un cuerpo que es al mismo tiempo la disolución del sujeto revolucionario. Si Deleuze establece que el simulacro es construido sobre la base de la disimilitud y la desemejanza, pues este poema es un ejemplo de ello. Como también sugiere Deleuze, el simulacro no niega el modelo o referente que transgrede, y en Padilla ese referente está latente: es el nuevo hombre revolucionario, aquel que se debe sacrificar sin disentir, del que solo sirve su cuerpo y no sus ideas. Si este sujeto revolucionario, del que solo sirve su cuerpo, es desmembrado por el mismo proceso que debe defender, ya mutilado no puede luchar. Lo que se presenta en el poema de Padilla no es la imagen edificante del combatiente heroico revolucionario ni el tono épico del hombre en batalla, sino la humillación del hombre masacrado. Es el cuerpo como maquinaria que solo sirve en tanto fuerza física y no como integrador de ideas y pensamientos que sumen al proceso de construcción social y político. Si la norma poética exige la representación de la cohesión de los hombres como cuerpo social y como fuerza de trabajo y de lucha, lo que aparece en este poema es la fragmentación del cuerpo. Esa “Historia”, que aparece en el poema de Padilla así en mayúscula, que es la historia ascendente del gran porvenir que promueve la narrativa revolucionaria, el poeta la derrumba a través del tono crítico y pesimista encarnada en esa metáfora de la maquina destructora y mutiladora de los cuerpos y las subjetividades.

En el caso de la obra *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez también es posible encontrar la fragmentación del cuerpo mutilado. Sin embargo, es necesario resaltar que la obra de Rodríguez ya es una fragmentación en sí misma, pues está compuesta desde una estética discursiva híbrida entrelazando diversos géneros literarios y formas verbales (poema, carta, fotografía, reseña literaria, ensayo, citas literarias, memorias). El contexto social de fondo de esta obra es el llamado “periodo especial” y la “crisis de los balseros” en Cuba, hechos acaecidos durante los primeros años de la década de 1990. Luego de la desaparición de la URSS, principal aliado económico hasta entonces del Estado cubano, se generó en el país una profunda crisis económica que condujo a la escasez tanto de alimentos como de bienes y servicios básicos que pasaron a ser regulados. Ante tal situación, gran parte de la población decide lanzarse al mar en balsas improvisadas, huyendo de la miseria, con la esperanza de llegar a las costas de la Florida en los Estados Unidos.

En un fragmento de la obra titulada “El cuento de la niña” se relata la visita a una playa: “Teníamos una casa alquilada para pasar unos días en la playa [...] pero la niña -de cinco años entonces- me dijo que no quería ir al mar porque tenía miedo de encontrar alguna cosa: una pierna, un brazo,

un corazón, algo desgarrado o mutilado entre las algas” (p. 12). Mientras en Padilla la mutilación del cuerpo funciona como metáfora de la restricción e imposición del Estado, el cuerpo mutilado que aparece en la obra de Rodríguez se concretiza y se transforma en un cuerpo “real”, un trozo de carne humana que la niña observa en la playa producto de los naufragios. La violencia pasa de lo simbólico, a lo concreto, de la abstracción, a lo físico. Es el fracaso del hombre nuevo revolucionario, que ya sin fuerzas ni raciocinio, es sobrellevado por la más violenta y salvaje necesidad que es la sobrevivencia. Ya no es el hombre reprimido en su voluntad de expresarse, de disentir, sino el hombre bajo la represión física, la represión hecha carne, producto del desmoronamiento psíquico primero (la esquizofrenia de la necesidad, que lo hace lanzarse al agua) y luego físico.

Explorando aún más en esa imagen de la ruina presente en la obra de Rodríguez, se nos expone también la ruina material de la ciudad y la ruina marcada en el cuerpo de las personas ante la carencia. Sobre la ciudad nos dice: “las aceras están rotas y poco barridas. Los basureros se desbordan y lo que antes fuera el edificio más antiguo de Ánimas y San Nicolás, de una vuelta por la esquina se fue cayendo poco a poco [...]”. (p. 50). Como ya mencionamos, ese deterioro de la materialidad de la ciudad también contrasta con el deterioro físico de las personas: “Ya no puedo- aunque me sobra morbo- mirar las caras, los hombros, las pieles que se cuarteán y se caen [...] es como si el mal, la representación misma del mal, se hubiera encarnado en el paisaje y en la gente” (p. 18-20). Esta estética de la ruina desarrollada por Rodríguez confronta con ese yo optimista, edificante e histórico que consagra los patrones estéticos de representación aceptados por la oficialidad política de la revolución. Si el tono de exaltación y alabanza, como apreciamos en el poema de Nicolás Guillén, era uno de los rasgos predominantes de esta norma, Rodríguez opta por inmiscuirse entre los recovecos de las calles de la ciudad y de los gestos de las personas, para constatar la huella que el abandono y la carencia han dejado en varias décadas de proceso revolucionario en Cuba.

Otro aspecto que marca una transgresión a la norma poética hegemónica dentro de la obra de Reina María Rodríguez es su refugio en las cosas simples, en los pequeños acontecimientos de la vida cotidiana como espacio de resguardo. Debemos recordar que en esta obra la autora pone de manifiesto que se enfrenta a una realidad de extrema carencia que la agobia. Milena, a quien la autora dirige muchas de sus cartas y sus palabras, es la hija, de allí que en varias ocasiones la voz autoral menciona que su propósito es colocar en resguardo a su hija para que no se vea afectada por el deterioro que la rodea. En un pasaje del libro se nos escenifican madre e hija en una plaza.



Busca otra tiza para rayar algún mito más moderno sobre el triunfo de la felicidad: para saber creer que algo no se borrará- al menos, en esta esquina, entre los leones y el mar-donde jugamos a escaparnos un segundo del desastre. Ese segundo que hemos sobrevivido a la escenografía (tecnología, dólares, poder) me satisface por su eternidad. (RODRÍGUEZ, 2014, p. 22).

En ese fragmento podemos apreciar cómo un acontecimiento cotidiano como lo es el juego, el dibujo de una niña en una plaza, se transforma no solo en un espacio de diversión y felicidad, sino también en un espacio de resistencia. Una escena sencilla de la cotidianidad adquiere la fuerza como para contrarrestar los embates de una realidad de suma precariedad. Es desde esos espacios donde la voz autoral libra las batallas ante la carencia física, material y psicológica. Su transgresión de la narrativa revolucionaria radica precisamente en que coloca el espacio de la vida cotidiana por sobre el relato épico de las grandes batallas, de las grandes faenas, de las grandes historias.

Un aspecto fundamental que notamos en el libro de Rodríguez es la construcción de una identidad muy particular, diferente de la identidad nacional anclada a un Estado-nación o a un espacio territorial. Si en los poemas-copias seguidores de la norma, Cuba aparece nombrada como espacio que arraiga un sentido de nación, de patria, de territorio nacional que representa un pueblo, en *Otras cartas a Milena* ocurre algo diferente.

En varios momentos de la obra encontramos algunas reflexiones que nos demuestran que la voz narradora establece una identidad maleable “yo adoro los trayectos, no el fin. Si me dispones hacia el objeto final pierdo la travesía con el asombro de no llegar, más que a lo que encontraré- lo único, lo inalcanzable” (p. 22). Ya acá podemos definir que se trata de alguien que se asume como un ser en tránsito, sin partida ni llegada, sin objetivo final, y esto se contrapone con la esencia del relato revolucionario que está basado en una visión teleológica de la historia, cuyo objetivo final es consagrar la revolución y establecer una sociedad socialista sin clases en plena igualdad; se trata, pues, de una historia ascendente. Esto se reafirma cuando en un viaje infructuoso a Viena la voz autoral asevera “No llego a Viena-no llego a ninguna parte. Soy un ser del tránsito, de los trayectos, de los procesos, no de la finalidad” (p. 14). Sin embargo, ante todo esto nos queda la pregunta ¿Qué tipo de identidad es este ser en tránsito? ¿Desde dónde se manifiesta ese entre-lugar?

En toda la obra, Rodríguez establece un diálogo literario e intertextual con varios autores y obras: *Cartas a Milena* de Kafka y las memorias de Milena Jesenská, Marina Tsvetáyeva, Anna Ajmátova, Nina Berberova, Rainer Maria Rilke, Heberto Padilla. En el libro de Rodríguez, citas textuales de estos autores se superponen entre las cartas, se diseminan y difuminan entre

la voz autoral y la hija, o simplemente esta voz narradora hace comentarios sobre las obras. Lo importante acá es hacer notar cómo el lenguaje fluye entre un coro polifónico de voces y referencias literarias diversas que representan para la autora una forma de comprender y resistir su realidad en la Cuba de la década de 1990. Todo esto es necesario comentarlo ya que es desde esa comprensión textual de la obra de Rodríguez que podemos afirmar que su identidad es el lenguaje y también la memoria, “la identidad se recrea en un proceso latente y semántico: nombro mi calle, mi calle me contiene. A veces entro en ella y no la recuerdo, no la reconozco, se me pierde- o la escondo- para volver a nombrarla” (p. 50). Rodríguez asume como identidad el lenguaje y la memoria. Una porción de tierra, una calle (micro-espacio en comparación con la “nación” o “patria” que sería un macro-espacio) le pertenece porque la habita desde la memoria y la palabra. La voz autoral se coloca fuera de la órbita de lo nacional, estableciendo relaciones que condicen con otros espacios temporales y territoriales a través del diálogo intertextual (Kafka, Milena Jesenká, Ajmátova, Tsvetáyeva, Viena, Rusia). Así nos reitera la autora cuando expresa “Y volvemos a movernos entre dos tiempos -como entre la posibilidad y la imposibilidad de esas dos culturas, en un mismo lugar de la memoria” (p. 24). El presente absoluto es la memoria y también el espacio textual donde fluyen, se funden y se trastocan la pluralidad de relatos. Es el diálogo intertextual, los relatos-experiencias imbricados, donde tiempo y espacio se alternan, se convierten en uno, el que converge en el texto.

De manera conclusiva, podemos afirmar que lo que Rodríguez se propone en su obra es instaurar una identidad fluida, híbrida, múltiple e indeterminada que discurre entre la memoria y el lenguaje. Se trata, en este sentido, de un perfecto simulacro tal como lo expone Deleuze, donde se impone ese “devenir loco” incontrolable e inclasificable, pues es la heterogeneidad la que compone la obra. No es una identidad que acepta una sola afirmación (Foucault), sino una identidad variada, fluida, que se afirma solo en la multiplicidad que se manifiesta en las memorias y en un lenguaje híbrido-intertextual y poli-genérico.

## Referencias

ALEMANY, Carmen. Poesía cubana a finales del XX: 1980-2000. *América Sin Nombre*, n. 2, p. 92-100, 2000.

CASTRO, Fidel. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusion de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. *Portal Cuba*, jun. 1961. Disponible em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>. Acceso em: 13 de noviembre de 2021.

- DELEUZE, Gilles. Platón y el simulacro. *In*: DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. p. 255-280.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Hemos construido una alegría olvidada*. Poesías escogidas (1949-1988). Madrid: Visor, 1989.
- FOUCAULT, Michel. Los siete sellos de la afirmación. *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Barcelona: Anagrama, 1981. p. 63-80.
- GUILLÉN, Nicolás. *Summa poética*. Madrid: Cátedra, 1980.
- LEZAMA LIMA, José. A partir de la poesía. *In*: LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. p. 386-399.
- MOREJÓN, Idalia. Eppure si muove. Las transformaciones de la norma poética en Cuba. *In*: MORÚA, Manuel Cuesta. *Cuba: poesía, arte y sociedad*. Seis ensayos. Madrid: Verbum, 2006. p. 15-44.
- NÉLIDA SALTO, Graciela. Ensayos sobre la lengua poética en Cuba. *Revista Iberoamericana*, v. LXXVIII, n. 240, p. 539-554, 2012.
- PADILLA, Heberto. *Fuera del juego (edición conmemorativa 1968 – 1998)*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. Entre el Partido y el Tiempo: Sobre la poesía de (y contra) la Revolución Cubana. *Hipertexto*, n. 14, p. 43-56, 2011.
- RODRÍGUEZ, Reina María. *Other Letters to Milena/ Otras cartas a Milena*. Alabama: The University Alabama Press, 2014.

**Andrés Eloy Palencia Sampayo.** Com graduação em Educação (opção Língua e Literatura) pela Universidade de Carabobo (UC)-Venezuela e mestrado Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA)-Brasil, cursa atualmente o Doutorado em Literatura e cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem publicado artigos em revistas acadêmicas na Venezuela, Espanha e Brasil. Suas áreas de atuação são: poesia, literatura e música caribenha do século XX, poesia latino-americana, poesia e política, poesia cubana no contexto da revolução, poesia e autoritarismo.

**E-mail:** andrespal1990@gmail.com

**Recebido em:** 09/04/2022

**Aceito em:** 30/06/2022

#### **Declaração de Autoria**

Andrés Eloy Palencia Sampayo, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

#### **Parecer Final dos Editores**

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.