

De herencias y nuevos comienzos: repetición, reescritura y subjetividad en *Mi antagonista*

On Heritage and New Beginings: Repetition, Rewriting and Subjectivity in *Mi antagonista*

Laura Maccioni (Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad / CONICET y Universidad Nacional de Córdoba)
maccionilau@gmail.com

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo examinar el modo en que el escritor cubano Antón Arrufat (1935) entiende la relación entre tiempo, revolución y subjetividad en su primera novela, *Mi antagonista* (1963). Proponemos que si desde el discurso estatal la revolución es concebida como página inaugural de una historia a ser escrita por un hombre nuevo, Arrufat, por el contrario, apuesta a la reescritura, entendida como una tarea de experimentación por parte del heredero con los materiales de la herencia recibida. La novela analizada sugiere que esa tarea transforma y renueva no sólo a la herencia sino también al heredero, en tanto él ya estaba inscripto en ese legado.

Palabras clave: Revolución cubana, Anton Arrufat, subjetividad, tiempo.

ABSTRACT

This article aims to examine how the Cuban writer Antón Arrufat (1935) understands the relationship between time, revolution and subjectivity in his first novel, *Mi antagonista* (1963). We propose that if the State discourse imagines revolution as the inaugural page of a history to be written by a new man, Arrufat, on the contrary, conceives it as a work of rewriting, as an experimentation to be done by the heir with the materials of his inheritance. The novel studied here suggests that this rewriting work transforms and renew not only the inheritance but the heir himself, given that he was already inscribed in that legacy.

Keywords: Cuban revolution, Anton Arrufat, subjectivity, time.

La cuestión que motiva mi lectura de la producción temprana del cubano Antón Arrufat (1935) es la de la revolución en tanto experiencia de la temporalidad, en tanto construcción de una conciencia histórica que, tras el acontecimiento revolucionario, redistribuye las relaciones entre pasado, presente y futuro. *La revolución, en esta perspectiva que asumo como punto de partida, sería así no sólo un suceso que ocurre en el tiempo, sino también una revolución del tiempo. El tema ha sido tratado en otras ocasiones. Roberto González Echevarría, por ejemplo, señalaba en su artículo “The Humanities and Cuban Studies, 1959-1989” que*

The Revolution came to fulfill a chiliastic longing that is part of western thought, but particularly of Latin American culture. The Revolution marks a break that provokes a radical consideration of beginning and ends, or principles and goals, within a heightened sense of historicity and temporality that has been with us since Romanticism. Cuban culture is a creation of Romanticism, as are the founding political ideas that led to the republic and to the Revolution. The sense of standing at the beginning or end of an era is part and parcel of every major movement in western culture: the Hebrews, the Greeks and Christianity, Hegel and Marx, and, of course, Romanticism and the avant-garde, to which all major Cuban artists of the century are heir” (202).

También en *La fiesta vigilada* (2007), Antonio José Ponte recordaba una de las más comentadas *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin –la número XV– en la que el filósofo describía cómo, al caer la tarde del primer día de lucha de la revolución de julio de 1830, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de las torres para acabar el tiempo de la dominación e inaugurar el comienzo de una nueva era. “La conciencia de hacer saltar el “continuum” de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción” (188), decía Benjamin en aquellas páginas: tanto el calendario despojado de toda referencia religiosa que en 1793 diseñan los jacobinos, como el calendario Revolucionario que rigió el tiempo de la URSS entre 1929 y 1940, o el de la revolución cubana, en el que cada año posterior a 1959 se corresponde con una consigna o una conmemoración, reflejan esa voluntad de revolucionar la temporalidad. Esta abolición sería también la de un modo de narrar la historia propio de las clases burguesas, con sus visibilizaciones y sus elisiones, su justificación de las jerarquías, su definición de los límites de lo imaginable, con sus propias estrategias de legitimación de su dominación; sería, en fin, la apertura de la posibilidad de volver a escribir la historia, de empezarla nuevamente.

Sin embargo, si bien es cierto que esta cuestión del tiempo en relación al hecho revolucionario ha dirigido la atención de la crítica hacia la identificación y análisis de las formas de la novedad, esto es, hacia el relevamiento de las posibles respuestas que los actores dieron a la pregunta acerca de *cómo comenzar* una nueva era, no menos cierto es que se ha prestado una atención escasa a otro problema igualmente acuciante: *cómo seguir*. Porque el puro presente que instaura la revolución, que a la vez

efectúa el futuro –pues la promesa de transformación radical se ha cumplido ya en el momento mismo del triunfo– vuelve altamente problemática la idea misma de continuidad con un orden que se da por acabado. En este contexto, ¿cómo tratar con el pasado, qué hacer con él? ¿Qué rescatar, qué recordar, qué conservar? ¿Cómo negociar los significados de la anterior experiencia histórica que habrán de admitirse para su inscripción en la nueva narrativa revolucionaria de la nación cubana? Y también: ¿cómo forjar un hombre nuevo en el que, sin prescindir de su novedad, sean aún reconocibles los rasgos culturales de la propia historia cultural cubana?

Se trata, como podrá inferirse, de una cuestión que toca de cerca el tema de la identidad y su relación con la historia y la memoria, de lo que merece ser conservado pero también de lo que debe ser desechado para su olvido definitivo. Es sabido que durante los primeros años posteriores a 1959, “Año de la liberación”, como efecto del mandato ético-político que instaba a la *conversión revolucionaria* (González Echevarría, 1980), el pasado quedó teñido por la sombra de la culpa. “Nosotros, los sobrevivientes/ ¿A quiénes debemos la sobrevida?”(167), se preguntaba Roberto Fernández Retamar en su emblemático poema “El otro” (1959). La victoria del Ejército Rebelde trajo también una deuda que los hombres comunes –categoría que incluía a los escritores e intelectuales, habitantes de un campo literario cuya autonomía comenzó a cuestionarse inmediatamente después de ese triunfo– habían contraído para siempre con los héroes de la patria, y casi no hubo poeta que, en su empeño por pagarla con la palabra, “no se haya detenido en alguna figura de alto relieve revolucionario: Abel, Frank, Camilo, el Che, Haydée, Celia, Fidel” (López: 101). Inspirados por la figura de ese “otro” heroico a quien se le debía el nacimiento a una nueva versión de lo humano, se multiplicaron el homenaje y la monumentalización en textos tales como *Poesía, revolución del ser* (1960) de José Álvarez Baragaño, *El justo tiempo humano* (1962) de Heberto Padilla, *Por esta libertad* (1962) de Fayad Jamís, o en *Buena suerte viviendo* (1967) y *Qué veremos arder* (1970) de Roberto Fernández Retamar. El impulso que cobró el testimonio, en particular al testimonio guerrillero,¹ sumó sus aportes a esta construcción del pasado como un tiempo épico habitado por los forjadores de la patria. En otros casos, el pasado fue recuperado como preludio del presente, quedando así amarrado en la trama de una progresión causal cuyo impulso culminaba en la revelación de su dibujo final en el *ahora*: novelas como *La situación* (1963) de Lisandro Otero o novelas-testimonio como *Cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, son ejemplos de esta oposición pasado/presente que rigió buena parte de las búsquedas estéticas de los primeros años de la revolución (Fornet, 1994).

¹ De hecho, la primera edición del premio *Casa de las Américas* a esta categoría avaló claramente al testimonio épico-guerrillero: *La guerrilla tupamara*, de María Esther Gilio, y *Girón en la memoria* (1970), de Víctor Casaus, obtuvieron el primer premio y la primera mención respectivamente.

En este contexto, el propósito de este artículo es el de detenernos en una novela breve escrita por Antón Arrufat durante los tempranos años sesenta, cuyo título es *Mi antagonista* (1963). Son dos los motivos que fundamentan esta elección. El primero tiene que ver con el hecho de que este texto se aparta de la entronización del presente como realización definitiva de la utopía, para discurrir, en cambio, acerca de la cuestión del pasado dentro del presente, de los *tiempos dentro del tiempo*. Esta singular problematización de lo temporal en Arrufat requiere ser estudiada en detalle, puesto que, como se ha señalado antes, con frecuencia las obras literarias que suelen considerarse como las más representativas del período son aquellas que permiten captar esta sensibilidad epocal dominante según la cual la historia ha entrado en una fase resolutive. Más aún, corresponde señalar que incluso el propio Arrufat, en sus declaraciones públicas, suma su voz a aquéllas que decretan el fin del orden anterior y que se escuchan, por ejemplo, en la furibunda crítica contra la tradición origenista que caracterizó primero a *Ciclón* –revista en la que Arrufat hizo sus primeras armas literarias– y luego a *Lunes de Revolución*, en cuya redacción participó activamente. En esta misma publicación el mismo Arrufat llega a decir que “Ya no es posible, literariamente posible, una concepción de la poesía [...] como una iluminación del ser mediante el éxtasis del Elegido. La suntuosa imagen de Lezama, su “elegancia” verbal, su noción de las esencias inmutables, su sentido a-histórico, la explotación de temas que no comprometen ningún valor, se corresponden con los grandes latifundios, las bellas fincas y los poderosos señores. Su obra, como la clase social que refleja, está liquidada” (Arrufat, 1959: 15). Y sin embargo, pese a esta manifiesta voluntad de demolición, leemos también en su poema “En un libro”, de 1962: “Si miras podrás ver/que debajo de mis palabras hay otras” (Arrufat, 1962: 15). Lo que llama la atención aquí es que lo que afirma en estos versos la voz poética desdice lo proclamado en “Idea de la Revolución”, puesto que si por un lado se asegura que la obra lezamiana está liquidada, estos versos reconocen a la vez que es imposible borrar definitivamente una escritura anterior, que es imposible cancelar un pasado que, aún recubierto por otra escritura, no ha desaparecido del presente

Se trata entonces de una cierta concepción de la escritura como sobre-escritura, e incluso como reescritura –programa que luego llevará al extremo con *Los siete contra Tebas* (1968) –. Y yendo más lejos aún: escribir como acto de reanimación, de dar una nueva vida a lo escrito por otro, y por tanto, a un otro que si ha existido, lo ha hecho a través de las palabras que alguna vez pronunciara. Hablando de la experiencia de *Ciclón*, en una entrevista que Arrufat concede a Antonio José Ponte en 1995, éste propone una interpretación de la revista en clave refundacional. Dice Ponte: “Le recuerdo el primer editorial de la revista, que habla de un *Orígenes* borrado”. A lo cual Arrufat disiente, aclarando enseguida: “Si acaso quiso ser la tachadura de una revista anterior, ese deseo no pasó de los primeros números. Nadie tacha para que lo tachado reaparezca. Nosotros, si combatíamos a los origenistas, era para reavivarlos un poco, para darles vida, para que nos sirvieran de antagonistas” (Ponte: 1995, 33). Si toda

escritura es inevitablemente una reescritura, entonces aquélla no puede dejar de cumplir, aún a su pesar, un acto de preservación o rescate. Pero este acto de rescate es también un acto de abjuración, en tanto nunca se dice lo mismo: se repite contra el original, contra los orígenes.

Y en este punto cabe señalar el segundo motivo que está en la base de este ensayo: para la ideología revolucionaria dejar atrás el pasado, cortar con su peso muerto para zarpar hacia el futuro, era parte de la estrategia de lucha y era una exigencia ética necesaria para la construcción de un hombre nuevo. Sin embargo, los textos que Arrufat publica en los primeros años de la revolución sugieren no sólo la imposibilidad de separar el presente de un pasado por el solo hecho de decretar su expiración definitiva, sino también la dificultad de escindir entre yo y otro, y, por tanto, entre un hombre viejo y uno que recién nace. Dicho de otro modo, en los tempranos años '60 el problema de Arrufat no es tanto el de la ruptura, sino el de la repetición y la herencia, el de la secreta complicidad con el antagonista.

Herencia, reescritura y subjetividad

La construcción del hombre nuevo tiene un momento emblemático en los *Pasajes de la guerra revolucionaria*, cuando acosado por la persecución del ejército de Batista, el Che debe hacer la opción entre “la mochila llena de medicamentos y una caja de balas”: “Quizás esa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario” (Guevara, 1967: 83), confiesa el Che, y abandonando los insumos médicos, se decide por las municiones. Así, *Pasajes* no sólo revela los pormenores de la lucha insurreccional, sino sobre todo las luchas internas y los dilemas morales que acompañan el proceso de la conversión.

Tema recurrente en los primeros años posteriores al triunfo, la conversión al credo revolucionario estaba ligada a una *ascesis* cuyos escenarios privilegiados eran la lucha, el trabajo y la educación, esferas que con frecuencia estaban fundidas en un mismo tipo de práctica: si el trabajo y la lucha educaban, la educación liberaba. No otra cosa quería significar el Che Guevara en su carta a Carlos Quijano más conocida como “El socialismo y el hombre en Cuba” cuando prescribía: “La sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela” (1980: 38). Tal vez uno de los ejemplos más emblemáticos de la puesta en práctica de esta particular concepción de la pedagogía es la que registra notablemente la trilogía sobre la Isla de la Juventud que la cineasta Sara Gómez Yera filma en 1968. Anteriormente llamada Isla de Pinos, en ella se alojó José Martí luego de padecer la prisión y el trabajo forzado, antes de salir deportado a España. Fue también el lugar donde funcionó la penitenciaría más temible de toda Cuba –el infame Presidio Modelo, donde fuera encarcelado el propio Fidel Castro y demás asaltantes del Moncada–. Enclave que albergó los nombres más importantes de la historia de Cuba, la isla fue rebautizada como Isla de la Juventud en referencia a las numerosas escuelas creadas en su territorio destinadas a la formación de los jóvenes, cuya presencia pronto

colmó la población isleña. Pese a que registran las contradicciones y dificultades de su implementación, los cortos que Sara Gómez dedica a éste que Ernesto Cardenal, en las notas de su visita a Cuba, describe como un “experimento” social (1972: 156), están teñidos de optimismo. Las tomas de la demolición del Presidio Modelo en donde se levantará una escuela agropecuaria son, así, metáfora de una ruptura de cadenas mucho más profunda: en los distintos campamentos y escuelas de la isla, muchachos y muchachas, en su mayoría de los barrios bajos de La Habana, ocupan su tiempo en educación, entrenamiento militar y trabajo en las plantaciones de cítricos, tareas que harán de ellos auténticos hombres y mujeres nuevos. Lo dicho alcanza para comprender las razones de la elección de la Isla de la Juventud como objeto no de uno, sino de tres documentales: ella condensa en un espacio y en un tiempo los símbolos más preciados de la imaginación revolucionaria.² Sugestivamente, este mismo escenario es el que elige Antón Arrufat para *Mi antagonista*, sólo que en esta novela la Isla de Pinos no es el sitio en el que se está forjando el futuro sino el lugar que propicia una reflexión crítica en torno a la repetición de la historia. Escrito poco tiempo después de la invasión de Playa Girón, *Mi antagonista* narra también una lucha: la de Oliverio, el narrador, contra su antagonista, el cubano-americano Gerardo Sarmiento. Como ocurre en otros textos narrativos de Arrufat, aquí también la trama argumental es mínima, y sin embargo alcanza para crear un clima que va volviéndose cada vez más tenso. Oliverio vive junto a sus padres una existencia monótona en la casa de Santiago; la escasez de dinero ha ido modelando con los años una vida cotidiana signada por el hastío y las restricciones. En ese marco saturado por la frustración, el padre, a quien jamás se le ha conocido un empleo, intenta desde hace años convencer a su familia de que el fin de todos los males llegará cuando la Compañía minera se interese por la explotación de ciertas minas de manganeso de su propiedad. Oliverio, por su parte, ha depositado todas sus esperanzas de cambio en su título de contador, que hasta el momento no le ha reportado ningún trabajo estable. Un día recibe la noticia de que en la Isla de Pinos se busca un tenedor de libros para desempeñarse en una compañía norteamericana –la Island Grapfruit Company, dedicada a la cosecha y exportación de toronjas–³. Pareciera que la oportunidad de torcer un destino hasta entonces inexpugnable se ha presentado finalmente: Oliverio se casa con Elisa, con la que mantiene “un largo (y monótono) noviazgo”, y se instala en la isla. Todo indica que un futuro que rompe con el pasado “se convertía en realidad palpable” (20).

² A este valor simbólico debe agregarse, además, su importancia militar y geográfica. En este sentido, puede consultarse el discurso que Fidel Castro pronuncia en la Isla de Pinos en 1965.

³ Se trata de una obvia alusión a multinacionales como la United Fruit Company, firma que controlaba el cultivo y comercialización de frutas y azúcar en Cuba hasta la reforma agraria emprendida por el gobierno revolucionario y que contribuyó a la financiación de la invasión de Bahía de Cochinos en 1961.

No obstante, esa transformación radical en la vida de Oliverio será breve: en poco tiempo, y tras la aparición de Gerardo Sarmiento, todo volverá exactamente al punto de partida. El problema, sin embargo, no es Sarmiento, sino que parecería residir en el propio Oliverio, en su incapacidad para ser otro, aun cuando ya nada es igual que antes. Escrito en las páginas del libro *Cuentas Corrientes*, lo que leemos en las páginas de la novela es una suerte de *asiento contable* de sí mismo, sólo que este registro va asentando, a lo largo del relato, la imposibilidad de dar cumplimiento a los principios de la partida doble: la ruina sobreviene porque los cambios en las condiciones objetivas no han ido acompañados por la conversión “esperable” en la subjetividad. En este sentido, lo que leemos es el testimonio de un yo que narra las peripecias de una batalla, que – proponemos– podría leerse en diálogo con lo que González Echevarría, hablando de la literatura de la revolución cubana, llama “testimonio épico”. El testimonio épico, dice Echevarría, no sólo lo es porque trate de la guerra, sino porque, como en la épica clásica, la guerra es lo que pone en marcha el motor de la historia (“la guerra es el cataclismo del que surge un presente nuevo” [2001:192]). Y este quiebre producido por la lucha, cuyo acontecimiento pone fin a un tiempo y da inicio a uno nuevo, está entrañablemente ligado a otro: se trata de una escisión operada en la subjetividad del narrador-testigo, de su conversión a lo largo de una serie de operaciones éticas –que incluyen el testimonio mismo de esa transformación– proceso en el marco del cual se ha dejado de ser quien era hasta entonces para devenir un nuevo hombre.

En este esquema queda claro que si la autoridad del narrador viene dada porque ha triunfado, esta victoria no es ajena a su ascesis: triunfo y transformación de sí según un modelo de superioridad ética están indisolublemente ligados. Por el contrario, en el caso de *Mi antagonista*, la situación se invierte: aquí es la derrota bélica lo que está en la raíz de la necesidad de narrar y construir retrospectivamente el sentido de lo ocurrido. Y de ese relato no resulta ningún hombre nuevo: antes que ser testimonio de una ruptura con la vida anterior para nacer a una vida más verdadera, es, más bien, testimonio de un proceso de *anagnórisis* o reconocimiento de aquello que siempre estuvo allí, pero que sólo termina de volverse inteligible *después*, cuando se retorna con el dispositivo hermenéutico del relato –cuando el contador hace ajuste de cuentas–. Puesto que lo que descubre Oliverio a lo largo de ese texto dirigido a sus padres es que, pese al nuevo trabajo, a las recientes nupcias con Elisa y al flamante bungalow que la compañía le cede a crédito para que se instale, el comienzo de una vida en la Isla de Pinos no ha significado el final de la anterior en Santiago porque de una manera subrepticia algo se ha deslizado de una a la otra: él mismo, a condición que se entienda que *él mismo* es el nombre de una función en un relato heredado, escrito por otros, que lo sujeta a la repetición de la misma historia de sus progenitores incluso en los fracasados intentos de escapar de ella. Él, Oliverio, también ha sucumbido a la tentación de renunciar a un destino cierto, dilapidándolo, como antes lo hiciera su madre. Analizando los inexplicables motivos por los cuales ésta renuncia a la

herencia del cafetal y la hermosa casona estilo francés de su familia para casarse con un farsante como su padre, dice:

Tal vez se casó para ser salvada por aquel hombre vestido siempre de falso minero, y escapar de una vida perfecta. Quiso probar la aventura, lo incierto, la inseguridad de cada día. (Continúa probándola hasta hoy. Es lo único que papá ha podido darte.) Experimentó, sé o supongo y en estos casos da igual, el momento ardoroso en que se trata de iniciar una existencia diferente. ¿Acaso no lo he sentido yo? Luego comprendería su error (34).

En el caso de Oliverio, ese escape del destino pareció efectivizarse cuando decide abandonar la casa paterna y empezar de nuevo en la Isla de Pinos: pero al llegar allí el guión familiar lo empuja otra vez hacia el mismo lugar, y es así que su derrota sobreviene, como le ocurrió a su madre antes, por el hecho de haber “cavado [su] propia tumba” (23):

Puedo afirmar que yo mismo metí al enemigo en mi casa, lo senté a mi mesa, le presenté a mi mujer y puse en sus hábiles manos los resortes de mi labor. Nadie, ni yo, conoce el motivo. Fue tal vez la necesidad de conjurar un maleficio. ... Lo cierto es que, en lugar de huirle, reacción normal e inteligente, al menos cauta, me acerqué y lo busqué. Necesitaba ver lo que hacía, conocer su modo de actuar, sus propósitos. ¿Cómo será?, me preguntaba múltiples veces” (23-24).

Por otro lado, esta relación que establece con Gerardo Sarmiento (“necesitaba ver lo que hacía”) y que lo lleva a reducir su vida a la condición de espía de su antagonista, reenvía a la figura del padre. El padre de Oliverio es lo que podríamos decir un *espectador*, palabra cuya etimología conserva un significado vinculado tanto al hecho de mirar/atestiguar (*specere*), como de aguardar/ esperar (*spectare*). En tanto espectador, se mantiene en un estado de pasividad contemplativa, en actitud de espera a un acontecimiento que, de ocurrir, vendrá desde el exterior y no desde su propia iniciativa. De allí que su única actividad consista en sentarse ante la ventana a mirar la calle, confundiendo a cada transeúnte con un posible mensajero de la compañía minera que le viene a traer una oferta de arriendo de sus tierras, supuestamente ricas en manganeso. Reducida su vida a la expectación, tanto el padre como el hijo permanecerán al acecho de las acciones de los otros, escudriñando gestos y señales con la esperanza de que algo exterior se revele y les entregue, finalmente, el sentido de su propia vida. Oliverio construirá la relación con Gerardo Sarmiento desde la lógica de la vigilancia y el espionaje, ocupaciones en las que lleva entrenándose desde su infancia.⁴ Ya en la Isla, la llegada de Sarmiento es percibida como una amenaza frente a la cual la respuesta inmediata será otra vez la de volverse espectador, vigía, guardián de los movimientos ajenos:

⁴ Recordando cómo gustaba de espiar a sus vecinas cuando era un muchacho, dice: “Los niños son grandes espías. No hacemos otra cosa. O mejor, es la cosa que mejor hacemos, y la que más nos agrada. Espiar es nuestro oficio” (12).

Mis pesquisas no cesaban. [...] Estudiaba las inflexiones de su voz, cada uno de sus modales. Observaba sus cambios de actitud y trataba de captar algún designio secreto [...] Su voz y sus ademanes, sus palabras, un movimiento de su cabeza, constituían pistas que yo seguía ávido, curioso, y esta avidez me llevó a buscar su compañía. [...] Así empecé a acompañarlo hasta el hotel siguiendo el hilo de la charla, y luego, paso a paso, una tarde subí a su habitación (25).

¿Qué descubre Oliverio a lo largo de esta pesquisa? Nada relevante para la lucha en la que está empeñado, puesto que a la postre no puede anticipar ninguno de los acontecimientos que afectarán radicalmente su vida y que involucran directamente a su antagonista. Sarmiento actúa por debajo de la superficie –no es casual que en sus ratos libres practique la pesca submarina– y Oliverio, que sólo está adiestrado en el registro de lo evidente, no alcanza a dilucidar sus intenciones. En la guerra que libra contra su enemigo –ascendido, tras la muerte del antiguo jefe, a nuevo director de la Compañía– perderá finalmente su trabajo, su mujer, su bungalow, y hasta su lámpara eléctrica, símbolo de un progreso que, con su halo de luz, había puesto una distancia con el pasado sombrío en Santiago. Sin embargo, como ya hemos adelantado un poco más arriba, si en el testimonio épico son las transformaciones en la subjetividad según un modelo normativo las que conducen a una nueva vida, aquí nos encontramos con una secuencia invertida: es la derrota en la batalla la que lleva a la escritura de una historia repetida, protagonizada por alguien que, precisamente por repetir(se), ha sido derrotado.

Oliverio comienza su relato haciéndose una pregunta: “¿De dónde nace esta necesidad de explicarme? No lo sé” (9), se responde. A esa ignorancia se opone, en cambio, una certeza: “Algo sé: (estos renglones) van dirigidos a ustedes” (9). Si bien Oliverio ignora las causas que lo llevan a dar razones de sí mismo, sabe no obstante que esa explicación que pone en marcha el impulso de escribir, no lo tiene a él como destinatario sino a sus padres. Y está destinada a ellos por un motivo que no es otro que el del *retorno*: retorno a la casa familiar, lugar en donde aguardan, encarnando todas las frustraciones posibles, sus progenitores, pero también retorno en el sentido de restitución, devolución de una historia a quienes son sus protagonistas. “Sé que leerán o, mejor, que escucharán lo que cuento en estas hojas. Para ustedes las escribo, y también para mí. O al revés: lo que da igual. Es como mostrarles una fotografía. Una fotografía sin retoques y doble: en ella se ven y a la vez me veo yo”, escribe Oliverio. En verdad, la imagen de los padres revela la suya tanto como la historia ajena ha narrado hasta ese momento la propia: estamos hechos –constata el contador en su balance– de lo que otros nos han legado. Al encastrar en el presente algo que proviene de una situación anterior, ese legado inscribe otro tiempo en el actual pero a la vez nos inscribe retrospectivamente en el pasado, provocando un desacople que problematiza la posibilidad misma de la novedad. Más aún: el desajuste temporal que produce la herencia, como ocurre en la fotografía que imagina Oliverio, daña también la idea de un yo como

entidad singular y única. Por el contrario, la idea de que “yo” es el efecto de un relato o una máscara que presta provisoriamente una identidad, que Arrufat sin duda debe a su formación como dramaturgo, aparece de un modo insistente a lo largo de toda su obra.⁵ Ya en su primer poemario *En claro*, publicado en 1962, Arrufat advertía que dar cuenta de lo que hay en el presente es siempre un *contar otra vez*, como sugiere el poema “Recuento”: “Yo vivo de los que parten/de los que son extraños al presente” (1962: 37). No es, por tanto, el tema de novedad u originalidad el que predomina en los textos de Arrufat sino más bien el de repetición o repaso.

Mi antagonista repite una vez más esta tesis en torno a la *repetición*, a la que entiende como el modo fundamental en que experimentamos la subjetividad. De ahí la importancia de este momento de anagnórisis en el cual lo que creíamos una identidad propia se nos revela como lo que realmente es: un reservorio de materiales que han pertenecido a otros y que nos vienen dados con la herencia –de la máscara, de las palabras–. O también: de las palabras como el componente material del proceso de *enmascaramiento*, como elemento por medio del cual, dado su poder de performatividad, se *deviene* ese “yo” que ellas fabrican. Y, como en la tragedia griega, este momento de anagnórisis sería, para Arrufat, el momento en que se deja de repetir *lo mismo* para introducir una *diferencia* significativa. Así, en *Mi antagonista*, la anagnórisis no es la oportunidad para que Oliverio, reconociendo lo que “realmente” es, mida la distancia ética que lo separa con respecto a la versión no alienada o verdadera de sí mismo, sino para comprender que no somos más que un actor actuando con una máscara prestada. El recuento o repetición de una historia trae, entonces, un saber nuevo, transformador: la máscara es anterior a la cara. Lejos de haber sido el *sujeto* de sus propios actos, Oliverio entiende que ha estado *sujeto* a un guión escrito por otros, escenificándolo, como una fatalidad, una y otra vez. Y comprende, también, que ha estado trabajando en su contra, aun cuando creyera estar poniendo en práctica el plan de batalla urdido en condiciones de una libertad ilusoria. En la reescritura –el repaso– se juega la posibilidad de transmutar la determinación en libertad: ésta no se alcanza a través de una ascesis que se orienta según un ideal trascendente, sino que ocurre como el resultado de una construcción material en la que, de todos los signos heredados, *elegimos* algunos (y rechazamos otros) –en lugar de no elegir nada, esto es, de que simplemente se nos impongan–. Oliverio lo ha entendido, y en consecuencia prepara su primer acto libre: escribe la historia de su derrota, que repite la derrota de sus padres, pero al hacerlo escribe también un nuevo guión que abrirá la posibilidad de *hacerse de nuevo a sí mismo*, de realizar una performance de sí mismo, en un teatro doméstico que tiene a sus padres como espectadores. “Re-

⁵ Sin ir más lejos, podríamos señalar que en 1963, año de la publicación de *Mi antagonista*, se estrena la obra de teatro *La repetición*, publicada en 1959, en la que las máscaras que pasan de las manos de los personajes más viejos a las de los más jóvenes se vuelven metáfora de la persistencia de *lugares comunes* que, como moldes, ciñen las formas que asumen históricamente los sujetos.

cuerden: escribo esto para ustedes, queridos padres. Nos sentaremos una hermosa tarde en la sala de la casa familiar, lavados y peinados, y leeré estas páginas en voz alta” (70). Oliverio el contador contará su historia, pero para hacerlo debe *tomar en cuenta* el relato de sus ancestros, trabajando sobre los materiales de esa herencia. El texto que leemos entabla una relación combativa o antagonística con ese texto primero, heredado, al cual corroe y, simultáneamente, preserva. Estamos ahora en condiciones de entender mejor las palabras de Arrufat: “Nosotros, si combatíamos a los origenistas, era para reavivarlos un poco, para darles vida, para que nos sirvieran de antagonistas”.

A modo de conclusión

Comenzamos señalando que una revolución no sólo ocurre en el tiempo, sino que es, también, una revolución *del* tiempo. Después del triunfo revolucionario en Cuba, pese a que el futuro fue el tiempo verbal que predominó en todos los enunciados públicos, el pasado y su memoria impusieron límites concretos a las proyecciones de la imaginación revolucionaria, especialmente visibles en lo referente a la producción de la subjetividad específica que demandaba el nuevo régimen político. En este caso, el pasado fue un obstáculo real en la construcción de un hombre nuevo cuyo diseño fue concebido como una tarea de modelación tanto del cuerpo como de la moral –recordemos que el Che llega a hablar de la juventud como “arcilla maleable” (1980: 45) – por la vía de la educación y el trabajo. En ese marco, Antón Arrufat publica *Mi antagonista*, novela que pone a la luz esta imposibilidad de liquidar el pasado con el solo recurso de la conciencia y la voluntad, porque eso que llamamos conciencia, voluntad, o, para abreviar, sujeto, está construido con materiales que son, ellos mismos, históricos. Somos portadores de máscaras que nos han sido asignadas en un guión que nos precede y que ponemos en escena: posición peligrosa de defender en la esfera pública de la isla de los años ‘60, regida por la convicción de que una página inaugural de la historia, cuyo contenido será organizado y planificado desde una instancia normativa trascendente, ha comenzado a escribirse. Para Arrufat, por el contrario, el desafío que se abre en este momento histórico que sigue al triunfo de la revolución no es la escritura de una historia nueva sino la reescritura, a la que entiende como una tarea de experimentación –que incluye tanto el reconocimiento como el rechazo– con los materiales que sus antecesores le han legado. En esta línea, la verdadera novedad se jugaría en el terreno de la repetición. Asumiendo y enfrentándose a su propia historia, la escritura ya no será mero instrumento para expresar algún mensaje o Idea que le es exterior sino que ahora se volverá un objeto para sí, conciente de sus propios mecanismos de producción de sentido. La novela de Arrufat demuestra que al volver a contar lo ya contado, siendo otro el enunciador, otro el destinatario y otro el contexto de enunciación, un relato posterior puede sacar a la luz un saber que estaba ya, latente, en el relato primero, y que de no ser por su repetición jamás se hubiera actualizado: un saber

acerca del carácter artificial, no necesario, del relato mismo. Dicho de otro modo: intentando convertirse en un nuevo hombre para superar un pasado familiar signado por el fracaso, Oliverio no hace más que repetirlo; pero es debido a esta repetición del pasado que llega a saber que no había determinación de la cual huir porque *esa historia era contingente*, y por tanto, con esos elementos podía re-hacerse de otra manera. Así, la herencia del pasado no se impone como un destino, porque para Arrufat recibir una herencia es reinterpretarla, transformando, por ese mismo acto, tanto aquello que se reinterpreta como la identidad misma del heredero en tanto éste está ya inscripto o previsto en ese legado. El pasado no es un depósito de hechos consumados de los cuales se extrae un sentido definitivo, sino la posibilidad siempre abierta de que lo nuevo, la diferencia –cuyo contenido no podemos conocer de antemano ni podemos prefigurar desde ningún modelo normativo– tenga lugar. Es por eso que en las líneas finales de la novela, y ya cerrando sus valijas para dejar la Isla de Pinos y volver otra vez a la casa paterna, Oliverio escribe: “Supongo que papá desde su ventana me verá llegar, sin equivocarse conmigo. No llevo ningún mensaje” (70).

Bibliografía

Alvarez Baragaño, José (1960). *Poesía: revolución del ser*. La Habana: Ediciones R.

Arrufat Antón (1959). "Idea de la Revolución", en *Lunes de Revolución*, La Habana, n.º. 35, 15-16.

--- (1962). *En claro*. La Habana: Ediciones La Tertulia.

--- [1963] (2007). *Mi antagonista*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Bamet, Miguel (1966). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, Academia de Ciencias de Cuba.

Benjamin, Walter (1989). "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 177-191.

Cardenal, Ernesto (1972). *En Cuba*. Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé.

Casaus, Víctor (1970). *Girón en la memoria*. La Habana: Casa de las Américas.

Castro, Fidel (1966). "Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, presidente de la República de Cuba, en la clausura de la Tercera Plenaria Nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, efectuada en Isla de Pinos, el 19 de febrero de 1965", en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1965/esp/f190265e.html>

Fernández Retamar, Roberto (1959). "El otro", en Francisco Morán, (2000). *La isla en su tinta: Antología de la poesía cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 167.

--- (1967). *Buena suerte viviendo*. México: ERA.

--- (1970). *Qué veremos arder*. La Habana: UNEAC.

Fornet, Ambrosio (1994). "Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.39, 61-79.

Gilio, María Esther (1970). *La guerrilla Tupamara*. La Habana: Casa de las Américas.

González, Echeverría, Roberto (1992). "The Humanities and Cuban Studies, 1959-1989", en Damián Fernández (Ed.) *Cuban Studies Since the Revolution*. Gainesville: University Press of Florida, 199-215.

--- (2001). “*Biografía de un cimarrón* y la novela de la revolución cubana”, en *La voz de los maestros: Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Editorial Verbum, 182-202.

Guevara, Ernesto [1963] (1967). *Pasajes de la guerra revolucionaria*, en *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial del Plata, 79-202.

--- [1965] (1980), “El socialismo y el hombre en Cuba”, en Victor López Lemus (ed.) *Revolución, letras, arte*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 34-48.

Jamís, Fayad (1962). *Por esta libertad (poesía)*. La Habana: Casa de las Américas.

López Lemus, Virgilio (1988). *Palabras del trasfondo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Otero, Lisandro (1963). *La situación*. La Habana: Casa de las Américas.

Padilla, Heberto (1962). *El justo tiempo humano*. La Habana: Ediciones Unión.

Ponte, Antonio José (1995). “Ciclón, Rodríguez Feo, Piñera: una conversación con Antón Arrufat”, en *La Gaceta de Cuba* nº 6, 32-34.

--- (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.