

La familia como microcosmos del trauma en la narrativa de los nietos de la Revolución cubana

Recibido: 16/12/2024 | Revisado: 18/07/2025 | Aceptado: 27/10/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.7

Delia García Muñoz*

dgarc406@fiu.edu

Resumen Este artículo explora cómo las narrativas de los “nietos de la Revolución”, nacidos desde la década de 1980, utilizan la representación de la familia para reflejar el trauma nacional cubano. Por medio de un análisis comparativo de *Los caídos* (2018) de Carlos Manuel Álvarez, *La obra del siglo* (2015) de Carlos Quintela y *Esta es tu casa, Fidel* (2024) de Carlos Lechuga, se examinan los traumas intergeneracionales y las tensiones generadas por la dictadura castrista. Estas obras cuestionan los dogmas revolucionarios, rescatan memorias silenciadas y resignifican el legado cultural y político de la isla, abordando a su vez hechos y personajes marginados de la historia. Así, los autores de esta generación ofrecen una visión crítica que desafía las narrativas oficiales y refleja las fracturas familiares y sociales del contexto cubano contemporáneo.

* Doctora en Lenguas Modernas. Florida International University, Estados Unidos. ORCID: 0009-0004-1282-870X.

Palabras clave:

Dictadura castrista, trauma generacional, narrativa de la familia, memoria y poder, literatura cubana, nietos de la Revolución, Carlos Manuel Álvarez, Carlos Quintela, Carlos Lechuga.

The Family as a Microcosm of Trauma in the Narrative of the Grandchildren of the Cuban Revolution

Abstract This article explores how the “grandchildren of the Revolution,” born since the 1980s, utilize the representation of family to reflect Cuba’s national trauma. A comparative analysis of *Los caídos* (2018) by Carlos Manuel Álvarez, *La obra del siglo* (2015) by Carlos Quintela, and *Esta es tu casa, Fidel* (2024) by Carlos Lechuga was conducted in order to examine intergenerational traumas and tensions stemming from the Castro dictatorship. These works interrogate entrenched dogmas,

restore voices that have been silenced, and reinterpret the island's cultural and political legacy, addressing marginalized historical events and figures. The authors present a critical perspective that challenges established narratives and exposes the familial and social fractures in contemporary Cuba.

Keywords:

Castro Dictatorship, intergenerational trauma, family narrative, memory and power, Cuban literature, grandchildren of the Revolution, Carlos Manuel Álvarez, Carlos Quintela, Carlos Lechuga.

La Revolución Cubana,¹ como proceso histórico, no solo transformó las estructuras sociales y políticas, sino que también tuvo un fuerte impacto en la familia y sus dinámicas. La familia es una estructura social más pequeña y cercana para el sujeto que la comunidad o la nación, lo que parece apuntar al cambio de paradigma de lo doctrinario a lo subjetivo en la escritura de los autores cubanos contemporáneos.

Para acometer el proyecto revolucionario, además de los cambios socioeconómicos y políticos, fue necesario llevar a cabo un proceso de adoctrinamiento (“pedagogía integral”) de los jóvenes “pioneros” basado en los valores del hombre nuevo guevariano y el marxismo-leninismo (Díaz Infante, 2014, p. 28). Una vez en el poder, el castrismo puso en marcha todos los recursos mediáticos y políticos disponibles para la construcción de un discurso utópico de “lo real”, que, por un lado, celebrara los logros de la Revolución y, en consecuencia, la calidad de vida de los cubanos, y por otro, insistiera en que la sociedad utópica definitiva estaba aún por llegar y que dependía del esfuerzo del pueblo como sujeto colectivo (Gustafsson, 2014, p.72). Con la institucionalización de la Revolución, la literatura y las artes se instrumentalizaron para cumplir el papel de difusión ideológica.

Rojas (2011) compara el proceso de “colonización mental” de los imperios atlánticos con el que llevó a cabo el Estado cubano para

¹ Entiendo el concepto de revolución cubana con el sentido que le otorga Duanel Díaz Infante: “La revolución es o aquel minuto sagrado -la inundación de masas del 1 de enero [de 1959]... o los cincuenta años, [ya más de sesenta], de dictadura en su nombre” (2014, p. 196). “El mito revolucionario cubano integra naturalmente el mito del comunismo marxista [...]. El sacrificio redentor del proletariado (el pueblo), elegido para reformar el estatuto ontológico del mundo (los intereses creados): cuya realización de la sociedad sin clases (la Revolución) significa el principio y el fin de la historia” (López, 2007, p. 257).

establecer un relato hegemónico sobre el pasado: “De acuerdo con ese relato, antes de 1959, Cuba había vivido bajo una prolongada condición colonial: hasta 1898, como provincia de España, y de ese año hasta 1958, como neocolonia de Estados Unidos” (p. 14). No sorprende, por tanto, que los traumas que sí forman parte del imaginario revolucionario coincidan con la revisión interesada del pasado que Rojas señala:

Lo que de esa cultura y esa política interesaba a los ideólogos del nuevo Estado -las guerras de Independencia, José Martí, el movimiento obrero, la Revolución de 1933 y algunos líderes del comunismo o el nacionalismo republicano...- era aquello que funcionaba como indicio providencial del triunfo revolucionario de 1959 y su institucionalización socialista- (2011, p. 15).

La apropiación, reinterpretación y manipulación de la historia² han sido herramientas clave para el control social en el sistema revolucionario cubano, lo que afecta a la forma en que las generaciones posteriores comprenden su pasado. El Estado ha promovido un borrado selectivo de la memoria histórica como estrategia para consolidar su narrativa oficial, desvirtuando hechos históricos mediante propaganda sistemática. Una de las tácticas más persistentes ha sido la imposición de efemérides y consignas que desde la infancia los cubanos deben memorizar y repetir de manera acrítica, como “pioneros por el comunismo, seremos como el Che” (Lechuga, 2024, p. 9).

Este control sobre la memoria histórica no solo impacta las narrativas públicas, sino que también tiene profundas repercusiones en la familia, donde los silencios, las omisiones y las contradicciones generacionales reflejan los efectos de esta construcción hegemónica del pasado. Para los “nietos de la Revolución”, esta desconexión con la historia oficial se traduce en un esfuerzo por reinterpretar las historias familiares, cuestionar los valores heredados y resignificar la relación entre el individuo y la nación. Este proceso aparece retratado en obras literarias y cinematográficas que exploran las tensiones y fracturas familiares como una metáfora del trauma colectivo del país.

² Rafael Rojas afirma que “los aparatos ideológicos del socialismo cubano se dieron a la tarea de transmitir a la ciudadanía la idea de que Cuba comenzaba a ser una nación-estado, propiamente dicha, a partir de ese año [1959] y que su máximo líder, Fidel Castro, era el realizador de un sueño de independencia irrealizado desde la muerte de José Martí en 1895” (2011, p. 14).

En la década de 1980 tienen lugar una serie de acontecimientos trágicos: los hechos de la Embajada de Perú y el éxodo del Mariel, en el que unas 125 000 personas abandonaron el país, y el arresto y posterior ejecución en 1989 del general Arnaldo Ochoa y Antonio de la Guardia, militares del Ministerio del Interior considerados héroes de la patria en el relato nacional. En el mismo año, la situación empeora gravemente con la caída del Bloque Soviético, la disolución del Consejo de Ayuda Mutua, el embargo estadunidense y como resultado, la llamada -de manera eufemística- crisis del Período Especial en tiempos de Paz.

Jeffrey Alexander (2004) sostiene que para que un trauma colectivo se transforme en un trauma cultural, es necesario que los miembros de un grupo social realicen un proceso de representación de los acontecimientos. Estas representaciones tienen como finalidad reivindicar una transgresión profundamente perturbadora de valores considerados sagrados, como sucede en Cuba con la violación de derechos humanos. A través de este proceso, se construye una narrativa que da cuenta de un suceso devastador, acompañado de una demanda de reparación en los planos emocional, institucional y simbólico (Alexander, 2004, p. 10). En este sentido, el trauma cultural tiene un carácter intrínsecamente colectivo, pero no se considera “cultural” hasta que tiene lugar su representación.

Es esta dimensión cultural la que vincula las memorias colectivas con el reconocimiento público y la acción social. En este sentido, Neil J. Smelser (2004) define el trauma cultural como

Un recuerdo aceptado y reconocido públicamente por un número de grupos relevantes que evoca un evento o situación cargada de afecto negativo; representado como indeleble, y considerado como una amenaza a la existencia de una sociedad o como una violación de uno o más de sus presupuestos culturales fundamentales (2004, p. 44; traducción propia).

Smelser (2004) sostiene que, en la mayoría de los casos, el proceso por el que un trauma colectivo pasa a ser reconocido como cultural es controvertido porque los actores sociales tienen posturas enfrentadas sobre diversas cuestiones: si este ocurrió o no (“impugnación de la historia”), cómo debe interpretarse lo sucedido (“impugnación de la interpretación”) y qué tipo de sentimientos -orgullo, neutralidad, rabia, culpa- debería despertar (“impugnación afectiva”) (p. 38).

En el contexto cubano, Rafael Rojas (2011) sostiene que, en el enfrentamiento por la memoria histórica del país, “la historia oficial advierte su creciente deterioro en el campo intelectual y académico y pelea por su sobrevivencia” (p. 18). No obstante, a pesar de la impugnación del discurso histórico por parte de las nuevas generaciones, el discurso histórico del Estado cubano continúa “siendo hegemónico en los aparatos ideológicos, los medios de comunicación y la educación básica y superior” (2011, p. 17).

Smelser (2004) argumenta que, en el enfrentamiento por la legitimación social del trauma, los esfuerzos intencionados de actores culturales como sacerdotes, políticos, intelectuales, periodistas, empresarios morales y líderes de movimientos desempeñan un papel importante a la hora de que un “daño cultural” -la destrucción de la cultura en su conjunto o de alguno de sus valores, normas o perspectivas- sea reconocido como traumático o no (p. 38). En su análisis a propósito del constitucionalismo cubano, Yvon Grenier (2018) extrae que estos parámetros se asientan sobre tres dogmas de la “narrativa metapolítica (fundacional)” de la Revolución:

1) La revolución es un proceso continuo, un movimiento cuya fuerza unificadora “está irrevocablemente orientada hacia la construcción del socialismo y el progreso hacia una sociedad comunista” (Grenier, 2018, p. 128). En palabras de Ubieta Gómez: “la Revolución no irrumpió en nosotros, nos acompaña; no es un suceso externo que nos transforma, sino un suceso interno que debe alentarnos a transformar la realidad; no nos viene encima como fuerza arrolladora, está o no en nosotros” (2001, p. 72). Rojas sugiere que la nueva comunidad revolucionaria pudo originarse por haberse inmunizado biopolíticamente por medio de “la localización de una parte enemiga que la amenaza” (Rojas, 2011, p. 69). Esto es, distinguiendo entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, como si de una guerra civil se tratase.

2) El régimen revolucionario es de Fidel Castro. “La revolución se encarna teleológicamente en la persona de Fidel Castro y ahora, por extensión, en el hermano menor Raúl” (Grenier, 2018, p. 130). Encuentramos una representación de este dogma en las siguientes palabras de Ubieta: “la figura de Fidel, sin duda, fue (es) aglutinadora: el pueblo creía en él más allá de sutiles teorizaciones” (2001, p. 57), “el pueblo se hizo fidelista” (2001, p. 58).

3) “La narrativa oficial sobre ‘el bloqueo’ de los Estados Unidos no puede ser cuestionada públicamente... la resistencia al imperialismo estadounidense es un factor clave de movilización en Cuba” (Grenier, 2018, p. 130). Podemos relacionar con el tercer dogma que propone Grenier las afirmaciones de Iván de la Nuez sobre la tensión originada por el bloqueo: “no es posible calibrar la dimensión simbólica de Cuba: la imagen del Estado pequeño contra el Gran Imperio” (De la Nuez, 2020, p.13), ya que “ha sido ese conflicto, más que el modelo político interno, el fuego que ha alimentado la singularidad cubana, aun en los momentos más críticos o increíbles de su discurso” (2020, p.13).

Desde esta óptica, la violencia política está legitimada contra los actores culturales que traten de cuestionar los parámetros o expresar su disenso. Por lo tanto, traumas colectivos como el exilio, la censura, o la represión estatal no serán reconocidos como traumas por el Estado, pues esta violencia se ejerce contra “los traidores a la patria”. Aunque los trabajos de Reinstädler y Manzoni³ establecen sendos corpus de traumas colectivos a lo largo de la historia de la isla en sus trabajos -la tortura, la esclavitud, la represión colonial, el exilio, la división familiar, la censura y la homofobia-, no todos los traumas colectivos acaecidos a partir de 1959 son considerados “traumas culturales” por parte del Estado revolucionario y su política cultural, ya que los actores que representan al régimen dictatorial en el poder invisibilizan las luchas de los grupos sociales que no forman parte de las instituciones vinculadas a los órganos del PCC.

El Gobierno niega la existencia de presos políticos en la isla y silencia la impugnación de la historia del relato de la diáspora. La retórica oficial reproduce el paradigma de la Guerra Fría y su visión está sesgada por la ideología revolucionaria y su mitificación. De ahí que “los contraguerrilleros culturales” deban defender la nación revolucionaria y su cultura del imperialismo. Los nietos, que han crecido bajo la crisis prolongada del Período Especial, no se identifican con la dicotomía ideológica de la Guerra Fría, por lo que sus intereses se

³ Celina Manzoni (2020) se refiere a la Revolución como un “proceso” de más de cincuenta años que “persiste en proponer las mismas consignas” y continúa “exigiendo la misma fe casi religiosa en sus eternos líderes” (p. 200).

centran en la indagación de los hechos y de los personajes marginados por la historia oficial. El acceso a internet y las nuevas tecnologías les permiten acceder a otros relatos, a pesar de los esfuerzos del gobierno por restringir el acceso a otras fuentes de información en las que no se identifique a la nación cubana con la Revolución de Fidel Castro.

Guillermo Rodríguez ilustra en su ensayo “Familia, Estado, jefe” (2016) la noción de familia que se desprende de la doctrina revolucionaria. El autor compara la familia cubana, definida por la cercanía geográfica y emocional, con la estadounidense, que según él se disuelve porque los miembros buscan su bienestar material por encima de los vínculos familiares, lo que acentúa la independencia de sus miembros: “hermanos que viven en estados diferentes y pueden no verse en años. Eso es extrañísimo en Cuba” (Rodríguez, 2016, p. 181). Esta perspectiva ignora el impacto de la emigración en las familias cubanas e invisibiliza la realidad de las familias transnacionales, cuyos miembros viven separados.

Así mismo, la Revolución afectó de forma radical a la estructura familiar, pues, las tensiones ideológicas dividieron a las familias entre partidarios y opositores al régimen. Estas fracturas se exacerbaron por la exigencia de lealtad incondicional al proyecto revolucionario y la ruptura con los familiares emigrados (Rodríguez, 2016, p. 183). El discurso revolucionario justificó estas divisiones familiares como necesarias para la defensa de la nación frente a amenazas externas, en particular Estados Unidos, presentado como un enemigo histórico desde los años sesenta (Rodríguez, 2016, p. 183). Las experiencias personales de los exiliados son simplificadas en términos económicos: “ningún emigrante o exiliado quiere regresar vencido, fracasado, a la tierra en que nació y le vio partir. Estos exiliados habían acumulado dinero [...] Después de todo, era lo único que tenían: era la única victoria ostensible a cambio de haber perdido su país” (Rodríguez, 2016, p. 185). Esta perspectiva no contempla la violencia y represión que sufrieron quienes tuvieron que abandonar la isla por cuestiones políticas. En el discurso oficial, los exiliados son reducidos a figuras deshumanizadas (como “gusanos” o “mariposas”):

La primera reacción [de los cubanos de dentro] fue el choteo: los “gusanos” -así se les llamaba a los oponentes de la Revolución en los tiempos del más

agudo choque con ellos- se habían metamorfoseado en “mariposas”, y volvían a exhibir todos los colores del consumismo ante los pobres revolucionarios que habían permanecido en Cuba (Rodríguez, 2016, p. 186).

De la lectura del ensayo lo que más sorprende es el poco espacio que el autor dedica a la familia cubana en sí (las dos primeras páginas), para, en cambio, centrarse en la justificación de la relación entre las familias cubanas, el Estado y la figura del jefe de la Revolución Fidel Castro. La doctrina revolucionaria establece a Fidel Castro como un símbolo de la nación y líder incuestionable. Este culto a la personalidad refuerza la idea de que cualquier crítica al régimen equivale a una traición personal y política. La conclusión del ensayo de Rodríguez es ambivalente: el autor inicialmente afirma que las divisiones familiares han sido superadas, pero concluye que el “programa del exilio” sigue representando una amenaza, por lo que perpetúa la narrativa de enfrentamiento ideológico (Rodríguez, 2016, p. 187).

Aunque la política revolucionaria intentó desvincular a los cubanos de la isla de los de la diáspora, los lazos familiares transnacionales han persistido, incluso en contextos de represión y exclusión. El Estado “trata a sus ciudadanos emigrados como si no pertenecieran a la nación” (Duany, 2019, p. 81). Sin embargo, este hecho no impide “la persistencia de los lazos transnacionales entre los cubanos residentes en la Isla y el exterior” (Duany, 2019, p. 83). Néstor Díaz describe a la familia cubana como “propiedad privada del Estado”: “un dispositivo económico castrista” para el que los lazos transnacionales familiares “sirven mutuamente de corredores y avitualladores, prestatarios y garrerosteros, mulas y detallistas” (Díaz, 2019, p. 143).

La familia como eje temático tiene una arraigada tradición en la narrativa cubana contemporánea. Abel González analiza el tema de la ruptura de la familia cubana en relación con el exilio y sostiene que

La fractura provocada por el exilio, el fracaso de la reunificación familiar a causa de las divergencias políticas y la disfuncionalidad interna provocada por un entorno hostil son tres líneas temáticas recurrentes en el ámbito de la dramaturgia escrita en la Gran Cuba durante los primeros cincuenta años de la Revolución (González, 2018, p. 38).

Mientras que, en el cine cubano contemporáneo, Janett Reinstädler considera que “las consecuencias psicológicas de [las] separaciones de familiares, colegas y amigas y amigos, a los que no se puede echar de menos o que no pueden ser objeto de luto por pasar oficialmente como como traidores a la Revolución, son motivo de numerosas películas” (Reinstädler, 2020, p. 220). Matizaría la afirmación anterior recordando que la situación migratoria cambia a partir del año 2013, por lo que necesariamente el *ethos* revolucionario debe volverse más flexible en su trato hacia los cubanos que residen en el exterior y que vuelven con frecuencia a la isla.

Como señala Alexander Pérez, la familia “funciona como un espacio de conservación de identidades” (2003, p. 22). El autor considera que el contexto sociopolítico a partir de 1979 -la vuelta al país de “la comunidad del exterior”; “la ocupación de la embajada del Perú y la salida de más de 125 000 cubanos por el puerto del Mariel”; “el Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas” (iniciado en 1986); “la perestroika soviética” y “la presencia cubana en las guerras de África”- propiciará un cambio en el arte en general en esta década y hará que los creadores de esta generación rompan con la tradición de los padres. Los nietos de la Revolución continuarán en sus narrativas⁴ con dicha ruptura.

En cuanto a la familia y el género teatral, Pérez considera que la familia “es el punto de partida para recrear la historia individual y colectiva”, ya que en las relaciones simbólicas presentes en el discurso de la familia podemos encontrar “correspondencias entre el orden doméstico y el macrocosmo nacional” (2003, p. 30). Del mismo modo, en la narrativa de los nietos de la Revolución, nacidos a partir de la década de 1980, la recurrencia de la temática de la familia como microcosmos nacional continuará reflejando los traumas colectivos derivados de la dictadura cubana⁵ y sus consecuencias.

⁴ El uso del término *narrativa* engloba tanto a la literatura como al cine. Su raíz proviene del latín *narrare*: que significa “contar o relatar”, función que comparten ambas expresiones artísticas.

⁵ Entre 2016 y 2025, Cuba ha mantenido una situación política y de derechos humanos caracterizada por la represión estatal, la falta de pluralismo político y las restricciones a las libertades civiles. Los informes de Freedom House, Human Rights Watch y Amnistía Internacional coinciden en señalar la falta de avances significativos en la mejora de la situación de los derechos humanos y la democracia en el país.

Análisis de *Los caídos*

Los caídos (2018) de Carlos Manuel Álvarez es una novela corta en la que la familia como eje temático determina la estructura narrativa y su polifonía, ya que sus personajes son: “el hijo”, “el padre”, “la madre” y “la hija”. Lo que permite al lector acceder al punto de vista de cada uno de ellos en primera persona. La familia de esta novela puede interpretarse como una representación alegórica de la familia cubana y, por extensión, de la nación. Aunque no se trate de un texto testimonial, la obra aborda experiencias compartidas y las divisiones sociales y generacionales de la Cuba contemporánea, ya que el desmoronamiento de la familia de *Los caídos* refleja a partir de su microcosmos la decadencia del castrismo y de su cultura totalitaria en torno a la Revolución.

Todos los personajes de la novela sufren una “caída” (trauma) ya sea física, psicológica, o simbólica; como son el paso del no-saber al saber (el padre, la madre), del no ver al ver (la hija, el hijo); de la inocencia al mal (el hijo); de la cordura a la locura (la madre y el hijo) o de la euforia de la utopía a la melancolía (el padre). La incomunicación de los convivientes de la casa reproduce, a menor escala, la falta de diálogo colectivo en el espacio público por el miedo a las represalias y el ambiente de autocensura de la sociedad cubana ante la vigilancia estatal. Por otro lado, el uso del perspectivismo demuestra la contradicción irreconciliable entre las historias de vida de los personajes de la ficción y el relato utópico oficial que se divulga a través de los medios de comunicación, el adoctrinamiento y la propaganda dirigida al extranjero.

El padre cree en la moral socialista del Che Guevara, cuyo pensamiento fue imbuido al pueblo a partir de la doctrina de la Revolución. Desde su enfoque doctrinario la familia debe comprender el hecho de que “la revolución se hace a través del hombre, pero el hombre tiene que forjar día a día su espíritu revolucionario” (Guevara). Según esto, el hombre “revolucionario” (el hombre nuevo) debe sacrificarse día a día y dedicar su vida al proyecto político de la revolución, incluso

si eso significa que sus hijos carezcan de determinados productos o bienes básicos.⁶

Sin embargo, su *ethos* no se corresponde con la realidad que lo rodea, pues el padre es testigo de cómo los revolucionarios que practican la corrupción son premiados por su obediencia, mientras que él, que se rige estrictamente por los valores socialistas, termina siendo despedido y acusado falsamente por no colaborar en las decisiones poco éticas de sus jefes. La inadaptación del padre a las nuevas normas no escritas representa la incongruencia entre la teoría y la praxis revolucionaria en la sociedad cubana contemporánea, ya que su ciega devoción lo convierte en un personaje absurdo en la sociedad poscomunista en la que tiene que desenvolverse.

El desencuentro entre la cosmología revolucionaria del padre y del hijo puede deberse a que para el sujeto criado en los ochenta y los noventa resulta cada vez más difícil identificarse con el modelo de superhombre revolucionario. En uno de los pasajes de la novela, el hijo expone un ejemplo de cómo un padre transmite su ideología a través de las lecturas o acciones y lo condiciona según su forma de entender el mundo:

Armando sí que quiso suplir a los reyes magos con su ideología y fue peor. Porque alcanzó su objetivo. Debuté en esa máquina de moler carne que es pensar como tu padre, asumir las pasiones y las furias de tu padre. Y todo sin televisor [...]. Leía en las noches y leía libros que Armando me daba, la compilación de anécdotas del Che Guevara... Armando, incansable, siguió inoculándome su energía positiva, su código moral, su inagotable optimismo, inyectándome todo el material radioactivo que, por supuesto, en cuanto entró en contacto con la realidad no hizo más que estallar como el líquido de una batería rota y convertirse en frustración (Álvarez, 2018, p. 60).

⁶ “Los dirigentes de la Revolución tienen hijos que, en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la Revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de Revolución. No hay vida fuera de ella... Si un hombre piensa que, para dedicar su vida entera a la revolución, no puede distraer su mente por la preocupación de que a un hijo le falte determinado producto, que los zapatos de los niños estén rotos, que su familia carezca de determinado bien necesario, bajo este razonamiento deja infiltrarse los gérmenes de la futura corrupción. En nuestro caso, hemos mantenido que nuestros hijos deben tener y carecer de lo que tienen y de lo que carecen los hijos del hombre común; y nuestra familia debe comprenderlo y luchar por ello. La revolución se hace a través del hombre, pero el hombre tiene que forjar día a día su espíritu revolucionario” (Guevara, 1980, p. 46).

Hasta 2002 no se volvió a recuperar en Cuba la libertad pública al culto religioso, por lo que “los reyes magos” fueron, en el caso del hijo, reemplazados por la ideología socialista del padre. Entre las lecturas había libros sobre el Che Guevara, que como ya hemos mencionado ha sido una figura míticamente representada por la doctrina de la Revolución, que el padre trata de “inocularle” e “inyectarle”. El optimismo inagotable de su ideología (la utopía revolucionaria) -que el hijo describe como tóxico (“material radiactivo”)- se transforma en frustración en el hijo por la falta de correspondencia entre “el código moral” y la materialización posterior del proyecto político de la Revolución cubana de 1959 que todos parecen ver, menos él. La relación del hijo con el padre no es buena, porque el padre espera que su hijo cumpla con unas aspiraciones personales que a él lo desquician. Por ejemplo, cumplir el servicio militar en contra su voluntad:

El servicio militar es obligatorio a los dieciocho años, pero hay maneras de librarse. En mi barrio, algunos lograron zafarse con la ayuda de sus familias, que les inventaron certificados con no sé qué enfermedad o sobornaron a la junta de admisión. Con un padre razonable, yo también me habría librado de toda esa basura, pero nadie en mi casa se atreve a hablar de soborno o de burlar la ley (Álvarez, 2018, p. 13).

Los personajes de esta familia sufren tensiones por la discordancia entre lo que el gobierno promulga, lo que piensa cada uno individualmente y la postura que adoptan al respecto. A través del punto de vista del hijo, Álvarez retrata el militarismo de la sociedad cubana. El hijo rechaza el servicio militar obligatorio y lamenta que su padre no haya sido “razonable” y no haya evitado que tuviera que hacerlo, como consiguieron hacer otras familias por sus hijos. Esto es, el hijo lamenta que el cumplimiento de la ley, a pesar de que esta vaya en detrimento de los individuos, esté por encima en su sistema de valores al de proteger a su familia. El padre, en lugar de guardar lealtad a su comunidad más cercana, antepone su obligación con la nación. En el siguiente fragmento, los pensamientos del hijo transmiten la degradación psíquica de los militares de su unidad que están a la espera de una falsa guerra:

El oficial de guardia duerme, un capitán generoso venido a menos, como todos los tenientes o capitanes o tenientes coroneles que conforman esta

unidad militar, repleta de gente alcoholizada que gastó sus años esperando y preparándose para una guerra que nunca llegó, o que llegó de otra manera y se les metió adentro y desde adentro se los fue comiendo (Álvarez, 2018, p. 15).

Este es un ejemplo de que el discurso de la guerra en las novelas cubanas postsoviéticas no alude solamente de manera metafórica a las ruinas arquitectónicas de La Habana, sino que a su vez puede interpretarse como una crítica de la militarización cultural del país y su estado simbólico de sitio. A propósito del “estado de guerra” en los años noventa, el guionista y director Carlos Lechuga testimonia que toda la población fue preparada para la amenaza de la invasión estadounidense y recuerda: “[...] escuchar la alarma antiaérea y correr hacia un refugio que había en el sótano del edificio” (2024, p. 129) con su madre y su abuela. “Supuestamente el imperialismo yanki nos iba a bombardear” (2024, p. 129). Desde su presente, el autor reflexiona sobre los hechos y concluye que “lo que estaba haciendo Fidel era mantenernos entretenidos para que no pensáramos tanto en su mala gestión” (Lechuga, 2024, p. 129). Los discursos sobre un trauma pueden ser instrumentalizados y explotados ideológicamente, ignorando su complejidad como acontecimiento histórico; pueden ser mitificados para reducir la visión del mundo a un enfoque maniqueísta, en términos del bien y el mal, de víctimas y victimarios, o simplificados en una yuxtaposición de nostalgia y trauma.

Teniendo todo esto en cuenta, podríamos aventurar que el estado de sitio por la guerra con Estados Unidos al que ha sido sometida la población cubana décadas posteriores a la invasión de Playa Girón (1961) se correspondería con la construcción de un “trauma cultural” (Alexander, 2004; Smelser, 2004) por parte del discurso del poder. En este sentido, Antonio José Ponte afirma que

El sistema educativo cubano imponía a la imaginación un estado permanente de guerra. Los comisarios políticos de la pedagogía, metodólogos e inspectores se encargaban de que toda lección ocurriera dentro de un refugio antiaéreo. Y, más aún, velaban porque las inteligencias formadas de este modo no alcanzaran a imaginar otro ámbito que el refugio antiaéreo, que la guerra (Ponte, 2010, p. 95).

El padre de la familia de *Los caídos* se considera “un hombre íntegro que resiste, un hombre que sabe que los héroes de la patria resistieron

más, un hombre que sabe que los hombres que son hombres llevan la procesión por dentro” (Álvarez, 2018, p. 21). En la sociedad retratada en la novela lo que importa no es la verdad, sino la ratificación del poder y la supervivencia, por lo que, desde fuera, las aspiraciones del personaje pueden resultar incoherentes y sus esfuerzos inútiles. Como el hecho de que sea el gerente de un hotel, o de que trabaje para el turismo y siga considerándose “un soldado”. El resto de la familia ve sus principios como un obstáculo para mejorar sus condiciones materiales. El hijo lamenta que:

Muchas otras cosas faltaron. Nunca tuve patines. Nunca tuve bicicleta. Nunca me celebraron un cumpleaños. Nunca tuve un Nintendo. No es grave, en general, pero lo era para mi barrio, donde al resto de los muchachos, igualmente hijos de padres que trabajaban en el turismo, pero cuyos padres sí robaban con debida prolijidad, nada les faltaba. Yo era la oveja negra de la cuadra (Álvarez, 2018, p. 57).

En la isla, la moral socialista y sus valores utópicos entraron en crisis en los años noventa por medidas como la legalización de la divisa y el *apartheid* político, medidas que contradecían el discurso utópico revolucionario. El hecho de que el hijo se lamente de que su padre no robase “con la debida prolijidad” con la que robaban los padres del barrio manifiesta un fenómeno de la sociedad cubana que Manuel Cuesta (2005) define como “corrupción revolucionaria”. Según el autor, esta forma de corrupción es masiva y popular y su alcance se extiende a espacios inesperados y cotidianos, como el almacén de una escuela, donde un encargado puede apropiarse de recursos destinados a profesores y estudiantes. Este tipo de corrupción -argumenta Cuesta (2005)- refleja las contradicciones inherentes al proyecto revolucionario, que, en lugar de eliminarla, la normaliza y la convierte en una parte estructural de la sociedad.

Una de las medidas que se tomó en los primeros años de la Revolución, para asegurar el igual sustento de la población, fue el acceso a los alimentos estipulado en la libreta de racionamiento a partir del 19 de marzo de 1962. Cada familia tenía un número de productos alimenticios limitados que podía comprar en las bodegas. Elzbieta Skłodowska (2016) sostiene que la retórica oficial impulsó consignas, decretos y discursos en los que la Revolución se comprometía a erradicar el

hambre, junto con otras injusticias como la desigualdad o la corrupción asociadas al régimen prerrevolucionario. Armando Navarro Vega considera que esta medida creó una dependencia absoluta del Estado, que “asumió un papel paternalista de proveedor-protector, mientras la población quedó sumida en una suerte de infantilismo económico y civil” (citado en Skłodowska, 2016, p. 208).

Con la llegada de la crisis del Período Especial, la situación se fue haciendo más difícil y los alimentos de la libreta fueron desapareciendo, hasta el punto en el que los cubanos tuvieron que sobrevivir a penurias similares a las de un estado de guerra e ir “resolviendo” día a día. Resulta casi imposible para los cubanos vivir únicamente de lo que obtienen con sus libretas. De ahí la necesidad de recurrir al mercado negro para conseguir productos básicos. Por esto, Cuesta Morúa responsabiliza al Estado del proceder corrupto de la sociedad en el que toda la población participa como “mecanismo de sobrevivencia” (Angel, 2021).⁷

En *Los caídos* el personaje de la hija es consciente de que la madre es quien se las ingenia para traer comida a casa: “Vi cómo mamá buscaba la comida cuando mi padre no buscaba nada, y cómo mamá abría los brazos y mi padre decía: No puedo, no puedo” (Álvarez, 2018, p. 104). Las mujeres desempeñaron, y desempeñan, un papel central en la economía doméstica en la isla, enfrentando cargas adicionales por la crisis alimentaria y la crisis energética (los apagones). Carlos Lechuga relata en sus memorias que “las madres cocinaban con leña en la calle a manera de queja, para hacer visible la situación que se vivía... conseguir comida en los años 90 era un deporte extremo” (2024, p. 127). El autor cuenta como su madre tuvo que “negociar con ladrones, asesinos y estafadores, que eran los que sabían dónde estaba el poco alimento que había en la ciudad... era la única manera de sobrevivir, ser fiera entre las fieras” (Lechuga, 2024, p.127).

⁷ En una presentación virtual auspiciada por el Cuban Research Institute (FLU) -intitulada “How Do Cubans Get to the End of the Month?”, Sergio Angel afirma: “Tomando las difíciles condiciones de sobrevivencia en la isla, los cubanos se ven en la necesidad de acudir a terceros por ayuda, ya sea en forma de regalos o remesas, producto de la migración de cubanos al exterior, o incluso a la venta de diversos artículos, y a distribuir los gastos entre el núcleo familiar, algunos apoyándose además en la religión, con el fin de solventar sus necesidades diarias” (2021, 15 min 02 s- 15 min 25 s).

En otras ocasiones su madre pedaleaba muchos kilómetros para encontrar carne de tiburón (Lechuga, 2024, p. 128), cocinaba con un aceite ennegrecido que le compraba a un trabajador del Ministerio de Agricultura que lo robaba (2024, p. 128), cambiaba ropa por comida (“galletas saladas o coles medio podridas”) (p. 127), o vendía a una cafetería papas rellenas “de un invento vegetal que aparentaba ser carne picada” (p. 130).

Continúa la hija en su fuero interno: “Vi la mano de los años duros apretarnos el cuello y cómo nadie vio que yo veía y cómo nadie vio tampoco que mi hermano empezó a ver, salvo yo” (Álvarez, 2018, p. 104). El paso del no-ver al ver simboliza la pérdida de la inocencia. El paso del no-ver, de creer en la Revolución y su discurso, al ver: darse cuenta de la disonancia entre los comportamientos públicos y las creencias privadas y de la ética revolucionaria y el contrabando que hay que realizar a escondidas. Este personaje ejemplifica cómo los jóvenes a menudo asumen responsabilidades económicas para paliar la pobreza trabajando en el turismo. María recurre al contrabando de comida en el hotel en el que trabaja (el mismo en el que trabaja su padre) y gracias a esto proporciona a duras penas el sustento familiar, pero Mario no sabe que ella “resuelve” gracias al contrabando a escondidas (79). Los hijos son conscientes de las transgresiones que los adultos llevan a cabo como medio de subsistencia, aunque los padres no se den cuenta.

Hay varias causas que provocan el canibalismo entre los pollos. El exceso de calor, el amontonamiento en el criadero, especialmente en los bebederos y los comederos, y la falta de proteínas y la mala alimentación. También los pollos débiles o tarados sufren mucho. En la jaula de alambre, el vicio del aburrimiento es hereditario. Y eso, el aburrimiento, es la razón principal por la que los pollos inofensivos, los pollos terriblemente inofensivos, los pollos mortalmente inofensivos, terminan picoteándose unos a otros, comiéndose las vísceras (Álvarez, 2018, p. 130).

La hija desvela una de las claves de interpretación de la novela: el paralelismo entre el canibalismo de los pollos y la degradación de los seres humanos en condiciones de escasez y represión. De igual manera que la apariencia de los pollos “de los años duros” (suponemos el Período Especial) engaña porque parecen “nobles” cuando en realidad son “caníbales”, la apariencia de los personajes enmascara motivaciones

de supervivencia similares a la de los pollos que crecen enjaulados en condiciones precarias. Podríamos considerar que la falta de alternativas para los jóvenes por las condiciones socioeconómicas y políticas serían las causantes del tedio en la sociedad cubana, y, por consiguiente, de la violencia latente en la familia. La metáfora del canibalismo de los pollos nos remite al arruinamiento de la comunidad.

En cuanto al punto de vista de la madre, su postura parece expresar que prefería la ignorancia y la inconsciencia que le provoca la enfermedad, al desasosiego del paso del no saber al saber:

[La madre:] Yo sabía que cada vez estaba sabiendo menos y que esa brecha de ignorancia e incapacidad iba a seguir aumentando. Pero cada vez que sabía menos, cada vez que algo nuevo se negaba a ser nombrado por mí, sabía también que nada mejor que no saber. Que no nombrar, que no decir, que no aclarar, que no poder. Dormí tranquila esa noche abrigada por la enfermedad (Álvarez, 2018, p. 97).

La madre se refugia en el olvido que le va provocando la enfermedad. La interpretación de la trama se vuelve más compleja al descubrir que la enfermedad de la madre no es la epilepsia, sino que esta es el síntoma de un tratamiento de quimioterapia que en realidad no necesita. Lo que significa se estaría envenenando o suicidando lentamente. Si aplicamos una lectura alegórica, la madre enferma puede interpretarse como la crisis que sufre el país. En una conversación con su hermano sobre las consecuencias que tiene la enfermedad para su madre, la hija expresa que

[Diego] me dijo que el tema de las emociones y la memoria era un asunto tremendo. Yo no lo veía así. Yo no veía nada, en realidad, pero lo que me parecía tremendo eran las caídas. El golpe, la sangre, la enfermedad, el deterioro, y un poco la humillación. Ahora estás aquí y ahora algo pasa y te vas a un lugar peligroso, como un viaje a la fuerza del país de los sanos al país de los enfermos, ¿no?, como si te desterraran. Eso era lo peligroso, no la memoria ni las emociones (Álvarez, 2018, p. 30).

A través de esta lectura, el cuerpo de la madre enferma (“el golpe”, “la sangre”, “la enfermedad”, “el deterioro”, “la humillación”) representaría metonímicamente el daño que ha sufrido el país entero, la suma de todos los cuerpos que sufren el efecto de destrucción por la gestión del proyecto revolucionario. Según el punto de vista de la hija,

lo urgente es la enfermedad en sí en el ámbito corpóreo, no tanto la memoria o las emociones que se encuentran en una dimensión más abstracta. El distanciamiento emocional de la hija (“yo no veía nada, en realidad”) se corresponde con el estado de estrés crónico derivado de la incertidumbre política y económica.

Análisis de La obra del siglo

La película *La obra del siglo* se basa, en parte, en un guion escrito por Abel Arcos Soto que trata la vida de tres hombres de generaciones distintas de una misma familia conviviendo en un apartamento. Para Carlos Machado Quintela, el director, el conflicto generacional es natural en Cuba, ya que el hecho de que los hijos no puedan independizarse y tengan que resignarse a cohabitar con sus familiares, hace que la casa sea percibida como un “campo de batalla”. Quintela explica en una entrevista que la familia que protagoniza *La obra del siglo* no está bien porque cada uno de sus miembros ha sufrido el derrumbe del proyecto utópico, lo que ha afectado a la familia: “allí es donde se ven las secuelas” (citado en Crespo, 2015, párr. 15).

El duelo de los personajes se ve abocado al fracaso en el filme dado que lo que se derrumba en Cuba a comienzos de los años noventa, como mantenía José Quiroga (2002), no es una sociedad ideal, sino una utopía que nunca llegó a materializarse. El fracaso del proyecto de la Central nuclear de Juraguá y su ciudad refleja la crisis económica del país y de la sociedad cubana. El material de archivo muestra una mirada escéptica hacia la memorialización cubano-soviética, que es abordada desde una perspectiva más emocional y afectiva que histórica (Loss, 2020, p. 650). La degradación, abandono y arruinamiento del reactor, que iba a formar parte de la central nuclear que abastecería con electricidad a toda la isla, condensa metafóricamente la degradación de la vida de las personas a causa del fracaso del proyecto utópico revolucionario.

Desde esa perspectiva, las personas no han sido derrotadas por la historia, sino por el fracaso del proyecto político, como sugiere el director Carlos Quintela:

No es común filmar en la ciudad nuclear (CEN) sobre todo después de lo que allí sucedió, es un lugar del que no se quiere hablar. Tristemente olvidado por el gobierno y por todos lo que apoyaron el proyecto en sus inicios. Confinaron a un pueblo al olvido y les obligaron a convertirse en fantasmas, fantasmas de carne y hueso que la tienen muy difícil para salir adelante... lo triste de todo esto es que te olviden los que te pusieron en ese lugar. Ese es el verdadero fracaso del proyecto nuclear, querer enterrar el esfuerzo de mucha gente, borrar la memoria (citado en Crespo, 2015, párr. 4).

La recuperación por parte de Carlos Quintela de la CEN en su obra podría analizarse como un acto de resistencia al olvido gubernamental de sus habitantes y de las generaciones posteriores que continúan viviendo entre las ruinas. La CEN puede analizarse como un espacio de memoria cultural (Assmann, 2008, p. 121) donde la ciudad inacabada de Juraguá se convierte en un símbolo del fracaso utópico cubano, ligado a las relaciones con la Unión Soviética y al impacto del Período Especial.

El abuelo enumera a algunos de los residentes de la CEN que aparecen en la lancha de transporte de Pasacaballos como fantasmas que en el presente están atrapados en la ciudad abandonada. Las profesiones para las que habían sido preparados, al igual que el reactor, han quedado obsoletas. Como le sucede al ingeniero, que, al igual que el personaje del padre, había estudiado en la URSS con el fin de poder trabajar luego en la central nuclear y que en el presente se ve obligado a criar cerdos como medio de subsistencia.

Los silencios de la generación de los abuelos se representan en el filme con la omisión de información del abuelo sobre la ausencia de su esposa y el tabú del fracaso del reactor. Este silencio intergeneracional no solo ahonda en el aislamiento de los individuos, sino que también perpetúa la violencia simbólica que resquebraja los lazos familiares.

La ciudad fantasma. Todo lo que quieren es que nos perdamos de por aquí. Tienen vergüenza de que sigamos aquí. Yolyeski ese, como se llame el campeón, nació aquí, no en Cienfuegos como dijeron en el noticiero. Cuando yo era muchacho, los campeones siempre pensaban en eso: en el dinero. Después les dijeron que no... y ellos lo aceptaron. Conformidad. Así es la vida. Así creció tu padre. Con toda esa mierda en la cabeza que le metieron. El pobre... Y ahora resulta que la gente lo que quiere es dinero. Dinero. Todo el mundo puesto pal' dinero (Quintela, 2015, 53 min 00 s-54 min 05 s).

El personaje omite el proceso revolucionario (“después les dijeron que no...”) y sus actores. Se infiere que alude al adoctrinamiento comunista de la generación del hijo (el personaje del padre). Las confrontaciones y la violencia doméstica de los tres hombres de *La obra del siglo* reflejan la convivencia impuesta por las circunstancias externas. Estas no ofrecen ninguna perspectiva de futuro a los personajes pues el proyecto de la central no volverá a retomarse. La CEN es uno entre muchos otros proyectos arquitectónicos o cívicos de la Revolución que se emprendieron con entusiasmo y se vieron clausurados y condenados al olvido sin haber podido abrir sus puertas. Las únicas alternativas posibles en la CEN son la fuga, la furia o el desasosiego.

Análisis de *Esta es tu casa, Fidel* de Carlos Lechuga

Carlos Lechuga en sus memorias *Esta es tu casa, Fidel* supone otro ejemplo de cómo los nietos de la Revolución reconstruyen sus historias familiares para resignificar la experiencia cubana desde una perspectiva íntima, ofreciendo un testimonio alternativo al de la historia oficial. A diferencia de la familia de *Los caídos* y de *La obra del siglo*, la familia que retrata Carlos Lechuga pertenece a la clase social más alta, pues su abuelo fue Carlos Lechuga Hevia, diplomático de la embajada de Cuba en México y posteriormente embajador de Cuba en las Naciones Unidas (2024, p. 115).

En sus memorias, Lechuga describe el lujo y la opulencia en la que vivían los mandatarios comunistas, opuesta a la pobreza y escasez del resto de cubanos de a pie (2024, p. 16). Su abuelo “vivía en una casa bonita en Miramar”, “tenía dos autos, un yate, y no se bajaba del avión” (p. 11); mientras que su “tía mayor, la favorita, tenía un apartamento inmenso en un pent-house del Vedado, una de las mejores zonas de Cuba. En su casa se cantaba, se esbozaban artículos de prensa y se cuchicheaban las leyes que se implementarían en el territorio nacional, a cada rato la visitaban militares, políticos o celebridades como García Márquez” (p. 11).

El microcosmos familiar de Lechuga reproduce las relaciones del Estado castrista y el individuo: “la distribución y la jerarquía familiar eran parecidas a la del Estado: el jefe patriarca era abuelo (que era una copia de Fidel), luego venía su esposa, mi tía, mi prima, y así hasta el

último escalón, que éramos mi mamá, mi abuela Centa y yo (el pueblo de a pie)” (2024, p. 14). En las relaciones familiares, la autoridad del abuelo se equipara al control del Estado del régimen castrista sobre el pueblo cubano: “todo el mundo acataba las órdenes. De la misma manera en que todo el pueblo obedecía a Fidel. No había espacio para otra voz” (p. 14). El autor considera que en su infancia y adolescencia fue un “niño cómplice”, que, por la presión familiar, convive con la mentira y la reproduce.

Sin embargo, a lo largo del relato de su historia de vida, Lechuga cuestiona desde el presente sus recuerdos y narra cómo va despertando su conciencia del paso del “no-ver” al “ver” las contradicciones entre la ética de sacrificio a la que exhortaba Fidel Castro en sus discursos y el capitalismo de estado en el que vivían holgadamente sus familiares: “Si la revolución era con todos y para el bien de todos, ¿por qué tenían criados? ¿Por qué la criada no sabía de literatura?” (2024, p. 11); “Ya me daba cuenta de que todo era una gran mentira? ¿Era un pequeño cínico?” (p. 19); “¿Abuelo sabía que toda la Revolución era una gran mafia? ¿y si vivir en la mentira era el sino, el karma de nuestra familia? ¿Y si vivir en la mentira era el destino de todo el país?” (p. 71).

La noción de “vivir en la mentira”, descrita por Václav Havel en el contexto de los regímenes totalitarios en *El poder de los sin poder* (1990), encuentra un eco directo en la experiencia cubana, donde la ideología revolucionaria exige a los individuos ajustar sus acciones al discurso oficial, incluso si esto contradice sus vivencias personales. Para el autor, “vivir en la mentira” significa actuar como si en Cuba se hubiesenabolido las clases sociales, el racismo, y que “los guerrilleros” predicasen “con el ejemplo” (Havel, 1990, p. 17), cuando su experiencia le demuestra todo lo contrario.

El *ethos* revolucionario fuerza a la comunidad a adoptar roles performativos incluso dentro de sus propios hogares. En un entorno marcado por la vigilancia constante y la paranoia, las relaciones familiares se ven desestabilizadas por la incertidumbre sobre la autenticidad de los afectos y las lealtades políticas. La “socialización revolucionaria”, como lo señala Desiré Díaz (2021), transforma a los individuos en “ciudadanos-espías”, con una conciencia escéptica y aprensiva que afecta dramáticamente las relaciones emocionales y familiares (p. 206). En

la historia familiar de Carlos Lechuga este cambio en la dinámica familiar se manifiesta en la distancia emocional que separa a toda la familia del abuelo: “a pesar de tratarse de mi abuelo, nunca me pude relajar en el asiento. Me sentía evaluado en cada momento. Parecía que no solo yo, sino toda la familia estaba pasando un examen” (2024, p. 13). La lealtad hacia la Revolución necesitaba ser probada constantemente, lo que en algunos casos obligaba a los miembros de la familia a autocensurarse.

El nieto accede a la historia del abuelo por su cuenta, una vez fuera del país, pues su madre se la oculta (Lechuga, 2024, p. 113). Del mismo modo, ella le oculta al abuelo las penurias que pasan durante el Período Especial: “Mi madre me tenía prohibido contar nada de nuestras carencias. Para todo el mundo la máscara y la mano en alto de apoyo a la Revolución” (2024, p. 131). Los silencios en la familia de Lechuga reflejan cómo las dinámicas familiares han sido moldeadas por el control ideológico de la Revolución. Estos espacios privados se convierten en zonas de tensión donde el *ethos* revolucionario pugna con las emociones y los recuerdos reprimidos.

Lechuga describe una experiencia de trauma vicario que marcó un punto de inflexión en su percepción del sistema revolucionario al presenciar cómo un grupo de militantes del partido y agentes vestidos de paisano reprimían violentamente en un “acto de repudio” a un periodista disidente por defender a su mujer: “[...] ‘el pueblo revolucionario’ venía arrastrando y escupiendo a un disidente. Miles de hombres y mujeres contra un hombre que estaba solo y que lo único que hacía era tratar de defender la moral de su esposa, una disidente a la que un agente de la seguridad le había faltado al respeto” (2024, p. 29). Un acto de repudio es una manifestación popular violenta convocada por las organizaciones políticas de masas, emanaciones del PCC que organizan a los vecinos de un barrio mediante las Brigadas de Respuesta Rápida (aparato represivo) para intimidar o atacar a otros vecinos que son acusados de “traidores”. Los métodos usados en los actos de repudio incluyen el abuso verbal multitudinario hacia la víctima, el lanzamiento de huevos, piedras y otros objetos, la violencia física, así como la destrucción exterior del inmueble.

Desde la lógica del poder, estos actos violentos sirven como escaño público. El evento violento que Lechuga presencia lo hizo

consciente de su propio miedo, no solo a convertirse en parte de ese sistema, sino también a ser víctima de esa violencia dirigida contra “los gusanos”:

En mi mente, esa zona estaba vedada. Los “gusanos”, los que estaban en contra de la Revolución eran una sombra oscura sin rostro en la que no podía ni pensar, un gran tabú. De eso era mejor ni hablar ni preguntar. Hablarlo te podía llevar incluso a convertirte en uno de ellos. Tenía que censurarme. Editar. Borrar (Lechuga, 2024, p. 30).

Observamos que la violencia ejercida contra cualquier persona que muestre alguna conducta indeseada por el *ethos* revolucionario es un tabú para la sociedad. Su abuela Centa, que practica la brujería, tiene que esconder los santos y su altar porque su hija le prohíbe tenerlos a la vista, pues si fueran descubiertos en alguna inspección o alguien los viera, se pondría en peligro la reputación de mujer “trabajadora” y “comunista” de la madre (Lechuga, 2024, p. 62).

El autor termina por distanciarse de la ideología impuesta y deja de ser cómplice⁸ al dar testimonio de los hechos que se silencian en la isla. Sus memorias dan cuenta de la represión estatal y de la censura que sufrió a manos de la Seguridad del Estado por la creación de su película “Santa y Andrés”, que fue considerada un “insulto a Fidel Castro” por mostrar la relación entre una vigilante y un vigilado. Lechuga comparte que la vigilancia y el control social le generaron una paranoia constante que impactó gravemente a su vida cotidiana. La sensación de ser vigilado y seguido es, según el director, una de las manifestaciones más claras del estado dictatorial cubano, que menoscabía tanto las libertades individuales como las relaciones humanas (2024, p. 94).

Por último, considero necesario destacar de sus memorias el testimonio que el autor da de los hechos que acaecieron recientemente en la isla y que fueron de gran importancia para la historia del país. Lechuga testimonia la protesta del 27 de noviembre de 2020, cuando un grupo

⁸ “Mira que mentí y tuve que tragar en seco, levantando mi copa y brindando por comunistas, censores y asesinos, sabiendo por dentro que eran los culpables de que el país estuviera destruido” (Lechuga, 2024, p. 59). “Por años mi mayor temor era hacer algo que ofendiera a abuelo, a tía o a mamá. Cuando crecí me fui dando cuenta de que lo que más nos podía separar era que yo hiciera una película o un libro que llevara a un desenmascaramiento. Lo peor que podía hacer era contar la verdad” (2024, p. 67).

de artistas y jóvenes se reunió frente al Ministerio de Cultura para manifestarse pacíficamente contra la violencia ejercida a los artistas independientes. Lechuga señala cómo el gobierno optó por descalificar a los manifestantes al acusarlos de estar financiados por la CIA.

Esta estrategia de desacreditación refleja el patrón histórico del régimen de atribuir cualquier acto de disidencia a la influencia externa, negando así la posibilidad de que el descontento tenga raíces locales y legítimas. Este comportamiento subraya el temor del sistema a perder el control sobre la narrativa oficial y, por extensión, sobre la legitimidad de su poder. Al año siguiente, el 11 de julio de 2021 el autor describe los hechos como sigue:

El 11 de julio del 2021 el pueblo salió a la calle y el presidente de la república mandó a que los que creían en la Revolución salieran a golpearlos... ¡La orden de combate está dada! Miles de cubanos, algunos amigos, fueron encarcelados con condenas de más de doce años por el simple hecho de pedir libertad (Lechuga, 2024, p. 121).

La versión oficial del Gobierno cubano sobre las protestas del 11 de julio de 2021 (11J) las describe como actos de desestabilización organizados por agentes externos, principalmente por Estados Unidos, como parte de un intento de desacreditar al sistema revolucionario. Tras las protestas del 11J (2021), muchas familias han salido en defensa de sus hijos/as o familiares que están en la cárcel y retransmiten sus acciones cívicas a través de sus redes sociales.

Conclusiones

Las obras de la generación de los “nietos de la revolución” que conforman este estudio comparten una dimensión testimonial, ya que los autores resignifican la historia reciente a través de la relación entre la política, la estética⁹ y la memoria. La estética construye nuevos marcos simbólicos de posibilidad que fracturan y desplazan el orden previo (la Revolución como mito comunista) que se señala como falso.

⁹ “Régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière, 2014, p. 15).

En un horizonte más amplio, estas narrativas contribuyen a la configuración de una memoria cultural que se constituye simultáneamente como memoria de la diáspora y como memoria de la disidencia. En tanto archivos simbólicos, las obras preservan y reconfiguran experiencias de exilio, separación y resistencia, ofreciendo contrarrelatos que cuestionan la linealidad de las versiones hegemónicas y que habilitan la emergencia de subjetividades históricamente silenciadas □

Referencias

- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. En J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser & P. Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1-29). University of California Press.
- Álvarez, C. M. (2018). *Los caídos*. Sexto Piso.
- Angel, S. (2021). How Do Cubans Get to the End of the Month? [Webinar]. *Inter-University Program for Latino Research*. <https://n9.cl/s9j5f>.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies* (pp. 109-124). De Gruyter.
- Crespo, C., y Machado, C. (2015, septiembre 11). Carlos Machado Quintela: “Intenté filmar las secuelas de una utopía”. *Oncuba News*. <https://n9.cl/wgew7>.
- Cuesta Morúa, M. (2005, noviembre 24). ¿Corrupción pública o corrupción revolucionaria? *Cubaencuentro*. <https://n9.cl/9xf8z>.
- Díaz de Villegas, N. (2019). *De dónde son los gusanos*. Penguin Random House.
- Díaz Infante, D. (2014). *La Revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Verbum.
- Díaz Infante, D. (2014). Visión sobre los escombros: ruina y melancolía en la narrativa cubana del ‘Período Especial’. *Revista Iberoamericana*, 80(247), 511-531. <https://n9.cl/hw3vs3>.
- Díaz, D. (2021). *Ciudadanías liminales. Vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba postsoviética*. Almenara.

- Duany, J. (2019). Lazos transnacionales e identidades postnacionales de la diáspora cubana. *Identidad y postnacionalismo en la cultura cubana* (pp. 53-72). Aduana Vieja.
- González Melo, A. (2018). *Familia y exilio en la dramaturgia de la Gran Cuba. Una perspectiva dramatológica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Grenier, Y. (2018). Derecho del Estado, participación cultural y parámetros. En R. Rojas, V. C. Bobes y A. Chaguaceda (Coords.), *El cambio constitucional en Cuba. Actores, instituciones y leyes de un proceso político* (pp. 235-257). FCE.
- Guevara, E. (1980). *El socialismo y el hombre nuevo* (J. Aricó, Ed.). Siglo XXI.
- Havel, V. (1990). *El poder de los sin poder* (V. M. Pindado, Trad.). Ediciones Encuentro.
- Lechuga, C. D. (2024). *Esta es tu casa, Fidel. La historia de un nieto de la Revolución*. De Conatus Publicaciones.
- López Rivero, S. (2007). *El viejo traje de la Revolución. Identidad colectiva, mito y hegemonía política en Cuba*. Universidad de Valencia.
- Loss, J. (2020). Contesting the Cuban-Soviet visual rhetoric for the present. *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures* (pp. 649-671). Oxford.
- Machado, C. (Director). (2015). *La obra del siglo*. Uranio Films.
- Manzoni, C. (2020). Escribir los traumas de la Revolución cubana dentro y fuera de la Isla. En R. Spiller, K. Mahlke y J. Reinstädler (Eds.), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España* (pp. 199-210). De Gruyter.
- Nuez, Iván de la (2020). *Cubantropía*. Periférica.
- Pérez-Heredia, A. (2003). Familia e identidad en la novísima literatura cubana de los 80. *Revista Universidad de La Habana*, (257), 20-32. <https://n9.cl/qtbxwo>.
- Ponte, A. J. (2010). *Villa Marista en plata. Arte, política, nuevas tecnologías*. Colibrí.
- Quintela, C. M. (Director). (2015). *La obra del siglo*. [Película cinematográfica]. Rizoma Films, Uranio Films, Ventura Film, Raspberry & Cream, ICAIC.

- Quiroga, J. (2002). Cuba 1989-2002: melancolía, duelo y transición. *La Torre*, 10(35), 73-87.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política* (M. Padró, Trad.). Prometeo Libros.
- Reinstädler, J. (2020). Cuba: trauma colectivo y cine. En R. Spiller, K. Mahlke y J. Reinstädler (Eds.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 211-226). De Gruyter.
- Rodríguez, G. (2016). Familia, Estado, jefe. En *Por el camino de la mar o nosotros los cubanos* (pp. 181-208). Ediciones Boloña.
- Rojas, R. (2011). *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. Taurus.
- Sklodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto. El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Cuarto Propio.
- Smelser, N. J. (2004). Psychological Trauma and Cultural Trauma. En J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser & P. Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 31-63). University of California Press.
- Ubieta Gómez, E. (2002). Crónica del nosotros. En *Vivir y pensar en Cuba. 16 ensayistas cubanos nacidos con la Revolución reflexionan sobre el destino de su país* (pp. 55-76). Centro de Estudios Martianos.