

ELOGIO DE LA INCERTIDUMBRE.
CUBA NOVELADA EN EL SIGLO XXI

POR

JORGE FORNET

Casa de las Américas, La Habana

En un ensayo de 1958 dedicado a la *Historia Augusta*, Marguerite Yourcenar reparaba en el hecho de que si la historia de Roma ha sido, de todas las que habitan la memoria humana, “la que hizo pensar a más filósofos, soñar a más poetas y declamar a más moralistas, se debe en parte al genio de un reducido número de historiadores” (15); fueron aquellos romanos (más un par de historiadores griegos) quienes contribuyeron a prolongar hasta nuestros días el recuerdo y el prestigio de Roma. Para Yourcenar, si César representa la imagen por excelencia del dictador asesinado es gracias a Plutarco; y por obra de Tácito, Tiberio figurará siempre como el prototipo del tirano misántropo y Nerón como el del artista fracasado. Finalmente, dado que Suetonio nos habla de los doce emperadores, las estanterías de las bibliotecas y las fachadas de los palacios renacentistas se ven casi obligatoriamente coronadas con los bustos de los doce Césares. Pero estos grandes historiadores –recuerda la escritora– florecieron durante los siglos que van de la juventud de César a la madurez de Adriano. Después de Domiciano, y durante los trescientos cincuenta y tantos años que aún transcurrieron hasta la caída de Roma, apenas poseemos más que unos cuantos testigos menores que reflejan el final de una época; su escasa estatura, sin embargo, los convierte en apasionantes intérpretes de un mundo que se desvanece. La ironía mayor es que a pesar de que esos historiadores no parecían darse cuenta de la cercanía del gran acontecimiento cuya sombra planeaba sobre toda la *Historia Augusta*, es decir, la muerte de Roma, a pesar de “su rústica mediocridad o tal vez debido a ella”, la *Historia...* es una lectura que entusiasma tanto o más que la obra de historiadores dignos de mayor confianza y admiración: “Ningún libro reflejó tan bien como esta opaca y apasionante obra las opiniones del hombre de la calle [...] sobre el transcurrir de la historia” (24).

Si he querido comenzar –aun a riesgo de ser injusto– forzando varias semejanzas del pasado con el presente (a fin de cuentas no es otra cosa lo que intentaba para su contexto la propia Yourcenar) es porque su propuesta de lectura me permite entender mejor el valor de los escritores cubanos de hoy. Al menos como punto de partida me atrevo a conjeturar que, desaparecida toda una constelación de narradores que va de Carpentier

a Lezama, de Piñera a Sarduy, de Cabrera Infante a Arenas, de Lisandro Otero a Jesús Díaz, y lejanas ya las obras más renovadoras de, por ejemplo, Miguel Barnet, Edmundo Desnoes, Reynaldo González y Pablo Armando Fernández, la narrativa cubana de los últimos veinte años ha vivido la aparición de un sinnúmero de nombres y propuestas que arrastrarían consigo, incluso, a quienes nacieron a la literatura, con cierto reconocimiento crítico y de lectores, en la década del ochenta. Al lado de los mencionados, ciertamente, resulta difícil para los escritores de hoy soportar la comparación. Sin embargo, les correspondió en no poca medida, como a los creadores de la *Historia Augusta*, dar fe de un momento muy singular. Reconozco también la injusticia de pasar por alto que entre ellos los hay que son dueños ya de una obra meritoria, de títulos que están a la altura de lo mejor que se está escribiendo en otros territorios de la lengua, y que varios de ellos aún darán mucho de sí. No es una injusticia mayor, en todo caso, que el hecho de que nos tocara soportar una crisis tan abrumadora como la que vivimos y una incertidumbre como la que padecemos desde hace ya dos décadas. Esa es la mala noticia; la buena, que me permite hacer el elogio de esa misma incertidumbre, es que la propia crisis provocó una avalancha creativa, un movimiento literario envidiable en muchos aspectos que modificaría (y enriquecería) el rumbo de nuestras letras.

Tras la profunda y sostenida crisis editorial de la primera mitad de la década del noventa se fue produciendo una paulatina recuperación que alcanzaría su punto máximo en la década siguiente, cuando, a la par de la reanimación de editoriales y revistas establecidas se sumaría la de proyectos como las ediciones de alcance provincial (llamadas territoriales), modestas y prolíficas al mismo tiempo. El hecho es que el acceso masivo a la letra impresa por parte de autores que en otras circunstancias hubieran tenido que seguir un largo y sinuoso camino, provocó la inmediata aparición de decenas y decenas de nuevos narradores entre los que se mezclaban, como es natural, calidades distantes. A ello se une la valorización de las nuevas generaciones de escritores y el estímulo institucional a la creación literaria (el más sorprendente de los cuales fue el curso de técnicas narrativas con el que la televisión cubana inició –impartido por los narradores Eduardo Heras León, Francisco López Sacha y Amir Valle– su espacio “Universidad para todos”). Esa emergencia de jóvenes, esa sobreproducción editorial, representó un desafío para la crítica, pues paradójicamente, tal movimiento, descentralizador por antonomasia, fue incapaz de generar su propia interpretación y volcó sus deseos de reconocimiento, y hasta sus frustraciones, sobre los espacios, revistas y críticos que venían a representar los círculos tradicionales de legitimación. Es decir, satisfechos el deseo y la necesidad de publicación, se hizo evidente la incapacidad para provocar una reflexión propia sobre lo que se estaba produciendo.¹

¹ Más de una vez me ha tocado padecer, en presentaciones públicas en diversas provincias del país, el airado emplazamiento de narradores y poetas frustrados porque los críticos y las revistas “de La Habana” no los tomaban en cuenta, atentos como estaban –era el argumento más reiterado– a las “vacas sagradas”



Lo cierto es que, pese a lo que puedan creer muchos de los nuevos autores, desde hace dos décadas el ensayo (literario o no) ha experimentado un repunte en Cuba. Resulta paradójico que ese ascenso coincida con la mayor crisis experimentada por el país en medio siglo. En un artículo publicado en diciembre de 1968 en el semanario uruguayo *Marcha*, Mario Benedetti reconocía la pujanza que la cultura de la isla había vivido en casi todas las esferas después del triunfo de la Revolución. Se sorprendía, no obstante, ante el hecho de que la prosa reflexiva fuera “quizá el único campo cultural en que la Revolución se encuentra en notoria desventaja con respecto a la época anterior a 1959”, ya que evidentemente –precisaba– el nuevo ensayo cubano no había logrado acercarse al nivel de figuras como Fernando Ortiz, Medardo y Cintio Vitier, Marinello, Roa y Mañach (105). Aunque la década del ochenta conoció una distensión y una efervescencia creadoras en la literatura, el cine y, sobre todo, las artes plásticas, fue en la década siguiente cuando el ensayo y la crítica alcanzarían un momento de particular intensidad. El hecho parece inexplicable porque con la aguda crisis económica provocada tras la desaparición de la Unión Soviética y del llamado campo socialista, sobrevino también una crisis de valores y, como he reiterado, una pérdida de posibilidades editoriales. Con la brújula alterada y sin siquiera papel para publicar, era difícil concebir una resurrección. Curiosamente, ese momento generó la necesidad de repensar el proyecto nacional y, en consecuencia, dio un notable impulso a la reflexión sobre la sociedad y la cultura cubanas dentro y fuera de la isla, estimulada por un clima de mayor distensión ideológica. Si vamos a ser honestos, cabría aplicar aquí la misma lógica empleada con los narradores, porque a semejanza de la distancia que media entre estos y sus predecesores más ilustres, la obra de los nuevos y prometedores ensayistas dista también de la de los nombres mencionados por Benedetti. La pérdida de ese referente que fue el llamado socialismo real de Europa del Este, principal espacio de legitimación política e ideológica, y sostén económico de la revolución cubana, obligó a reformulaciones inéditas y estimuló la elaboración de nuevas preguntas que ya parecían respondidas. Paralelamente, en 2006 –como forma de recuperar una genealogía del debate cultural dentro del proceso revolucionario– apareció el volumen *Polémicas culturales de los 60*, compilado por Graziella Pogolotti, el cual, antes que un trabajo de índole arqueológica, implicaba una relectura y puesta al día de confrontaciones que en el fondo continúan siendo pertinentes.

o a los autores de la diáspora. Probablemente esos aspirantes a cosmopolitas (muchos de ellos con talento y cultura verdaderos) no eran conscientes del nivel de provincianismo implícito en esa idea de esperar a que llegara alguien a “descubrirlos”. No se me ocurría, en tales trances, más que apelar al ejemplo de los *originistas*, quienes no se sentaron a esperar que críticos de la vieja guardia como Juan J. Remos o Francisco Ichaso vinieran a dar fe de ellos, sino que construyeron todo un entramado reflexivo que alcanzaría en *Lo cubano en la poesía* (ese recorrido por la poesía nacional que es, al mismo tiempo, un monumento al propio grupo) su punto culminante. Dicho esto debo reconocer que poco a poco las ediciones territoriales han ido ganando espacios y reconocimiento más allá de los límites provinciales a los que por un tiempo parecieron confinados.



Debo añadir que las últimas dos décadas han sido testigos también de la contundente aparición de un movimiento literario femenino (y una crítica que lo ha acompañado) y de un creciente interés en los temas raciales, así como de un empuje creador que –como ya señalé– desborda a La Habana y a las más importantes ciudades del país. Fue en los años noventa, por otra parte, cuando el debate en torno a las relaciones de la Isla con su diáspora se profundizó. Por lo pronto, dentro de la inevitable confrontación ideológica que el tema suscitaba prevaleció la noción de que la cultura cubana era una sola, al margen del lugar en que se expresara y de la opción política de sus autores. Aunque se trata de un proceso no exento de escollos dentro y fuera del país (libros, por ejemplo, que hoy parecen impublicables en la isla o autores que se resisten a ser editados en ella) la verdad es que comenzó a naturalizarse la aparición en editoriales nacionales de autores del exilio. Al mismo tiempo crecieron las lecturas recíprocas y los encuentros entre intelectuales de una y otra orilla, y no es extraño verlos intercambiar en eventos y publicaciones como parte de un diálogo productivo. De hecho la distinción política entre el adentro y el afuera comenzó a modificarse, al punto de que –aunque haya tendencias dominantes– no se pueden establecer identidades políticas según los lugares de residencia. No se trata, naturalmente, de anular las discrepancias ni de suponer un futuro libre de contradicciones (cuando, incluso, es el pasado lo que está en juego), sino de llevar los desencuentros a un territorio donde puedan dirimirse sobre la base del respeto y de una discusión mutuamente enriquecedora.

En otro sitio he hablado largamente, y no pienso volver sobre ello, de la presencia del desencanto en la narrativa cubana de las últimas décadas, de la existencia de una escritura posrevolucionaria en el sentido de que la revolución misma se hacía casi invisible en sus páginas (Fornet 90). Quiero retomar de aquel acercamiento, exclusivamente, la decisión de detenerme en libros casi recién salidos del horno (el más lejano de ellos tiene apenas cinco años) y, por esta vez, publicados en el territorio nacional. No ignoro el riesgo que entraña centrarse en textos que no han pasado siquiera, por decirlo así, la prueba de la década. Al mismo tiempo, es ingenuo creer que hablando de algunos (o de muchos) libros recientes se está saldando una cuenta con lo que en verdad significa un movimiento literario y su relación con determinado momento histórico. Pero desde cierto punto de vista, una golondrina *sí* hace verano. Por lo tanto, eludo la tentación de ofrecer cifras, o listados de autores y de novelas recién aparecidas, datos sin duda útiles y reveladores. Prefiero refugiarme, en cambio, en algunos pocos ejemplos. Ante la imposibilidad de realizar un panorama minucioso de lo que se viene produciendo en el país he preferido elegir un botón de muestra que, espero, revele algunas de las preocupaciones de los escritores de nuestro tiempo. Si es cierto, como afirmaba Bajtín, que la literatura adelanta discusiones que la sociedad solo es capaz de ver *a posteriori*, confío en que la elección de estos textos pueda mostrarnos caminos y debates por venir. Se trata de un acercamiento –partiendo de cuatro novelas de los años recientes– al



entorno cubano de hoy, la percepción que genera y los posibles escenarios futuros. He seleccionado textos de Ena Lucía Portela, Alberto Guerra Naranjo, Margarita Mateo Palmer y Leonardo Padura. Si tiene algún valor clasificarlos podría decir, a grandes rasgos, que dos de ellos son habitualmente publicados por reconocidas editoriales españolas, lo que supone que sus nombres circulan fuera del país y aparecen con frecuencia en currículos académicos del extranjero, mientras que los otros dos tienen una circulación sobre todo nacional; que la historia de la mitad de estas novelas se desarrolla exclusiva o primordialmente fuera de Cuba; que si a la mayoría de ellos se les suele leer por sus narraciones, una es, en primer lugar, ensayista; que median más de veinte años entre la mayor y la más joven de ellos; y, si es que las diferencias somáticas significan algo en este caso, que se trataría de un grupo racialmente diverso.

Ante todo me gustaría llamar la atención sobre la obsesiva presencia, en la narrativa cubana de las últimas dos décadas, de personajes que escriben. Un inventario de novelas que incluyen escritores en sus historias daría un catálogo casi tan extenso como el de las novelas publicadas. (Sorprende saber que de los personajes tipos surgidos en la década del noventa sea este –más que los balseros y jineteras que poblaron, simbólicamente, la narrativa de aquellos años– el que sobreviviera con más fuerza). Por una parte, esa recurrencia a escritores y a historias que de un modo y otro se desenvuelven en el ámbito de la ciudad letrada podría hacer pensar que los narradores echan mano a sus propias vidas y experiencias, acudirían a lo autobiográfico, ante las dificultades para contar otras historias. En verdad, paradójicamente, ese afincamiento en el *yo* responde a una necesaria multiplicación de voces, a una proliferación de sujetos que, desde sus respectivas singularidades, asumen la palabra. Lo paradójico es que la insistencia en el uso de tales personajes está asociada por lo general a la dificultad e incluso la imposibilidad de narrar. Lo que tematizan las narraciones a las que me refiero es, precisamente, los obstáculos que encuentra o que genera el acto mismo de escribir, sus riesgos y escollos; de ahí que abundan en las historias, por ejemplo, los desencuentros con otros escritores y con críticos, las rencillas literarias y las traiciones. ¿Cómo puede entenderse esa obsesión, más allá de un probable malestar gremial? ¿Qué significa eso? Antes de intentar responder tales preguntas, pasemos a los textos.

Novela extraña dentro del ámbito literario nacional, *Djuna y Daniel* (2006), de Ena Lucía Portela, se centra –como adelanta el título– en la figura de la escritora norteamericana Djuna Barnes y elude del todo cualquier referencia al contexto cubano. (Incluso utiliza una y otra vez expresiones y fórmulas ajenas a la norma lingüística nacional, y rehúye cubanismos y frases “locales” frecuentes en otros de sus textos.) Parece ser, también, una novela ajena al resto de su obra. Basta leer un capítulo, sin embargo, para percibir que, bajo otro asunto, la novela vuelve sobre una de las preocupaciones reiteradas en varios de los más notables trabajos de su autora: los riesgos y dificultades de la escritura, la relación (o más bien, las tensiones) del autor con críticos, editores, colegas y hasta con

los amigos que terminan siendo devorados e incorporados a la obra; en fin, la literatura entendida como campo de batalla. Hay aquí una tensión inicial entre la escritura de la norteamericana –cuya celebrada novela *El bosque de la noche* es el detonante de la historia– y la oralidad de su amigo Daniel A. Mahoney (Dannie), convertido, por obra y gracia de la literatura, en el doctor Matthew O’Connor de la novela de Barnes. El título del primer capítulo (“En mi opinión, todos son unos hijos de puta”) es una declaración de principios que anuncia lo que vendrá, pues la novela de Portela es una de las más consistentes reivindicaciones del insulto que conozca la narrativa cubana. A inicios de los años veinte Dannie, norteamericano de origen irlandés, decidió establecerse en la orilla izquierda del Sena, ganando algún dinero como *faiseur d’anges* o abortista. El presente de la novela transcurre durante el verano de 1937 cuando, absolutamente ebrio, Dannie va en busca de Djuna, harto de que, por culpa del modo en que ella lo retrató en la novela, se haya convertido en el hazmerreír de la *Rive Gauche* (en una ocasión, zaherido por las ridiculizaciones, pelea con el líder de un pequeño grupo de diletantes en quien no es difícil percibir similitudes con escritores que nos son más cercanos). Personaje simpáticamente verborreico, Dannie se instala durante horas en los cafés, donde cuenta las historias más escabrosas sobre su propia vida a cambio de alcohol y algo de comer. Cuando Djuna lo conoció, disertaba sobre su familia, su propia homosexualidad, la relación que estableció con una encantadora prostituta llamada Violet, muerta por causa de un aborto mal hecho, su consecuente decisión de estudiar medicina, etc. Tales historias llegan a convertirse en una auténtica novela dentro de la novela. Es él quien parece poner en práctica aquello que Joyce le recomendó a Barnes: “Nunca escribas sobre un tema insólito, haz insólito lo corriente” (234). Siguiendo esa lógica, Dannie convierte lo que podría ser una mediocre historia familiar en una apasionante concatenación de conflictos en los cuales la historia con mayúsculas se teje con las pequeñas historias de vida. Hay una aparente paradoja en el hecho de que si bien Dannie se siente traicionado por la ficcionalización que Djuna hace de él, él mismo no tiene reparos en desbarrar, en sus narraciones, de casi todos los que alguna vez le rodearon. La diferencia (sustancial) es que Dannie no tiene piedad con aquellos a quienes aborrece, y ni siquiera consigo mismo, pero es cuidadoso y noble al hablar de las personas a las que quiere (el mejor ejemplo sería su pequeño hermano Patrick). A la extraordinaria capacidad de Dannie para “hacer insólito lo corriente”, se suma la que tiene para crear suspenso y detener, en el momento apropiado, el hilo de la narración. A través de esas confesiones nos enteramos de las peleas familiares, de cómo en 1917 se enroló en el ejército para ir a pelear en Francia bajo las órdenes del general Pershing, donde se hizo conocido por las bellas cartas que escribía en nombre de los soldados a sus novias, esposas y amantes, gracias a las cuales le atribuían un enorme éxito con las mujeres; de cómo se enamora de un desertor francés a quien introdujo de polizón en el barco que los llevó de regreso a Nueva York, y convenció luego de llevar a cabo juntos la gran venganza de anunciar



a la familia que llegaría a visitarlos con un sorprendente regalo. Es justo en ese punto donde Dannie detiene la narración, argumentando que no le gusta contar cosas obvias, y ella debe conminarlo a seguir adelante. Esa mutua dependencia —él necesitado de las opiniones de su mejor oyente; ella ansiosa de escuchar las historias que le servirían de materia prima para su novela— vendría a sintetizar el circuito que va de la escritura a la circulación de los textos y viceversa. En una novela por la que circulan los nombres de varios escritores (Virginia Woolf, Ezra Pound, Gertrude Stein, Paul Bowles, Hemingway y, sobre todo, Joyce) ninguno, ni siquiera el autor de *Ulises* tiene, dentro de la novela, la importancia que para Djuna reviste la relación con (y las narraciones de) su amigo. De hecho, las que establece con varios de los nombrados, y especialmente con Stein, son tirantes y presagian el enfrentamiento que desencadenará la aparición de su novela.

Después de que Dannie golpeará durante horas la puerta del apartamento de Djuna, y tras gritarle los más terribles improperios, se produce, con el encuentro de ambos frente a frente, la pérdida de una gran ilusión. La favorable reacción de él era una de las pocas esperanzas que guardaba ella respecto del libro, de modo que cuando abre la puerta y Dannie le reprocha la manipulación a que lo ha sometido y las burlas que provoca, Djuna se da cuenta del abismo que se abre entre ellos. Estaba dispuesta a explicarle lo grandioso y noble del personaje (mencionado por Eliot en el prólogo) pero se siente decepcionada de que él, el anarquista, el hombre al que nunca le había interesado el qué dirán, se guiara por el consenso. Djuna se daba cuenta, sin embargo, de cuán sórdida podía ser la profesión de escritor. Novela sobre una amistad y sobre su fin, historia de una decepción, es también una radiología del oficio de escribir, del canibalismo implícito en todo gesto literario, y de las brumas (en este caso, celos, envidia, bajezas) que envuelven a la ciudad letrada. Al final, un epílogo nos cuenta el triste fin de los protagonistas. En medio de muchos sinsabores, Djuna Barnes sobrevivió a todos sus amigos y murió abandonada el 19 de junio de 1982. Dannie, por su parte, fue devuelto a los Estados Unidos después de la guerra pero se las agenció para regresar a París; en algún momento entró en contacto con dos jóvenes estudiantes que la pasaban entre juergas y manifestaciones políticas, quienes le proveían frecuentes dosis de estupefacientes. En los días finales de su vida, asaeteado por el pasado y la nostalgia, Dannie les preguntaba “si no conocían al eterno centinela de todas las noches del mundo, el invencible doctor Matthew O’Connor” (338). Leída por su lado beligerante, *Djuna y Daniel* es una declaración del derecho que tiene la literatura de utilizar todo lo que le convenga, del deber de ser desafiante e incómoda y del poder de que goza para provocar, escandalizar, subvertir. La novela es también un elogio del individualismo —tan presente en la narrativa cubana de los años recientes— y una advertencia de que no hay que esperar de la literatura otro reconocimiento que no sea el valor de la propia obra. Un mito, lo sabemos, pero que aún conserva una fuerza abrumadora.

Si la novela de Portela se centraba en el mundillo literario parisino de entreguerras (entendiendo que el uso del diminutivo es discutible cuando sabemos que por ese “mundillo”



pasaron algunos de los escritores más notables del siglo xx), y al mismo tiempo lanzaba discretos guiños sobre personajes de su propio entorno, *La soledad del tiempo* (2009), de Alberto Guerra Naranjo, hace algo similar pero ahora claramente dentro del ámbito nacional, con referentes, figuras y conflictos que apenas ocultan personas y situaciones reconocibles. Poblada por personajes que escriben, el lugar de la narración es usufructuado por varios de ellos y principalmente por Sergio Navarro, quien ocupa un lugar central dentro de la historia y parece ser—hasta un inesperado giro en el penúltimo capítulo—alter ego del autor. De hecho, el capítulo inicial de la novela, narrado por aquel, es un conocido cuento de Guerra Naranjo titulado “Los heraldos negros”. Pronto vamos descubriendo a los colegas de Navarro (a los dos más cercanos, M.G. y J.L., los conoceremos solo por sus iniciales) y los problemas de cada uno de ellos para ganar un espacio dentro del espinoso ambiente literario nacional. Por lo pronto, tanto Navarro como M.G. acaban de entregar un texto para el Concurso Nacional de Cuentos convocado por la Unión de Escritores. Es llamativo el ambiguo e incluso esquizoide modo en que estos escritores viven sus relaciones con la institucionalidad literaria: si por un lado rechazan tanto a otros escritores (y ya me detendré en el tema porque en ese sentido ninguna novela había llegado tan lejos) como a ciertas tendencias propias del gremio, por otro lado necesitan, ansían, el reconocimiento que tales instituciones y colegas pueden ofrecerles. No hay en ellos ninguna pretensión de permanecer al margen, de sustituir el libro por el *samizdat*, aunque uno exprese: “Quién me iba a decir hace unos años que la literatura era esta mierda” (55). Es curiosa, por cierto, la peculiar moralidad de los personajes. Hay una larga escena de especial interés en la que se produce una reunión de escritores locales con el colega austríaco Wolfram Bismarck, presidida por Emilio Varona, especie de vaca sagrada que es retratado con mordacidad. M.G. sabe que, por no formar parte del clan literario de Varona, nunca llegará a ser “un joven escritor de primera”, por más que lo publiquen, premien y antologuen: “¿Qué puedes hacer contra el viejo maestro, contra el squitrillado de los años setenta, contra el bibliotecario a la fuerza por causa de un libro que ahora resulta risible?” (57) En ese encuentro se hace evidente el forcejeo intelectual y el asedio al visitante, que llevan a Navarro a dirigir un imaginario monólogo a Bismarck contra esos “vividores nacionales” que “en los años setenta fueron víctimas del quinquenio gris o de la década negra o del infierno [que] de la noche a la mañana pasaron de escritores en puestos de escritores [...] a trabajadores de fábricas, bibliotecarios municipales, oficinistas y cualquier otra cosa que no se pareciera a un puesto con decisión influyente” (65), a lo que añade que “pocos valen algo literariamente [...], viven de contar su desgracia” (66). En su generosa repartición de improperios (de la que se salva apenas, como sabremos más adelante, el admirado Carpentier) no escapa, en saludable desafío, uno de los iconos de la literatura cubana durante los años noventa, Virgilio Piñera, a quien se alude en una no muy velada cita: “tampoco olvides que esto es una isla, vivimos con la maldita circunstancia del agua



por todas partes, como diría un moscardón de otro tiempo” (67). Arremeter contra las vacas sagradas, dicho sea de paso, no es más que un escalón en una andanada que no se detiene: “si eres un squitrillado de los años setenta con la hoja del currículum repleta de viajes eres un privilegiado de los años noventa [...] pero estos no son tan vividores como los que vinieron después” (67), a los que trata sin piedad y que “salvo excepciones que pueden contarse y sobran dedos, están tan terminados como los del quinquenio gris, no fueron squitrillados, nadie les jodió la vida y están terminados [...] la buena vida se paga con malas páginas” (70). En cambio, los llamados Novísimos, en los que se incluye, son una generación distinta, “nunca hemos tenido una revista donde ordenar el mundo literario”, y por si no fuera suficiente, “pocos hemos viajado al exterior como escritores, ni dictado conferencias, nuestra obra no cuenta ni en los planes de estudio del peor docente, jamás recibimos a los visitantes ilustres, nunca nos invitan a las recepciones, jamás seremos agregados culturales en otros países”; sin embargo, cree encontrar el aliciente de que “escribimos mejor, la mala vida paga con buenas páginas” (71-72). Pese a lo esperado, Navarro gana el concurso, lo que supone la publicación inmediata del cuento, un premio en metálico de mil pesos y, sobre todo, su presencia en la Feria del Libro de Guadalajara. Allí se encuentra con Emilio Varona, quien dará una conferencia en la que se ve obligado a reconocer públicamente los valores de Navarro. A partir de entonces se sucederán para el joven escritor tanto la presentación exitosa en la Feria, como las relaciones con una “rubia” y una “trigueña” que se lo disputan. A su regreso a La Habana, Navarro se va a tomar cerveza con parte del dinero que ha traído de su estancia mexicana, e invita a otros dos escritores con los que se encuentra casualmente a que se sienten a beber y a escucharlo, “porque los escritores viajamos para eso, para regresar y contarlo entre escritores”. Inmediatamente después del diálogo con sus colegas y compañeros de cervezas, cuando Navarro dispone a retirarse, feliz de la vida, dos policías lo interrumpen para pedirle el carné de identidad. Es obvio que la causa de la solicitud, que a los efectos de la historia no tiene mayor trascendencia y, sin embargo, produce un corrientazo en los lectores, es racial. El tema de la raza había aparecido antes en el texto y lo hará después con más profundidad (especialmente en el capítulo trece, “Sudoroso”, que ya Guerra Naranjo había publicado como cuento independiente), pero es en ese instante donde, por la gratuidad de la solicitud policial, resulta más chocante. Pero incluso en el tema de los conflictos de base racial hay una colisión entre la profundidad del drama y la reiteración de ciertos estereotipos. Los pequeños detalles son reveladores de ese conflicto irresuelto entre lo que se es y lo que se quiere (o se cree que se quiere) ser. Si por un lado, la novela es una diatriba contra el *status quo* literario y –si entendemos sus propuestas dentro de un contexto mayor– social, por el otro, se encarga de apuntalarlo y reproducirlo. El hecho de que durante la estancia mexicana –y no hay que olvidar que sus triunfos allí son consecuencia del reconocimiento que le prodiga Varona– Navarro mantenga relaciones con dos mujeres

(blancas), está más cerca del cumplimiento de una acendrada fantasía que de un desafío al *establishment*. De manera semejante, destinar cien dólares para pasar como triunfador ante dos colegas cualesquiera que le prestan oídos mientras beben –más interesados, tal vez, en esto último que en lo que escuchan– no está muy lejos de las poses asumidas por las vacas sagradas frente a los neófitos.

Por su parte, J.L., interpretando el papel de un turista español, ha engañado a una muchacha a cuyo hermano roba un fajo de novecientos dólares que le servirá para vivir por una noche el gran sueño de gastarlo en hotel, alcohol y mujeres. Mientras Navarro vivía la ilusión de ser un escritor consagrado, su amigo J.L. vivirá la de un español en viaje tropical. En distinta medida, pero con similar propósito, ambos se mimetizan bajo otra piel que les permita acceder a las vidas que ansían. El dinero, en los dos casos, es parte indispensable del éxito. Sorprendido en su engaño, J.L. debe huir con su cómplice, Justico, conocido como el rey del jamón. A la manera de un *road movie* local, ambos escapan en la rastra del padre de un amigo con varias piernas de jamón del negocio de Justico. Aprovechan el camino para recoger pasajeros, cobrarles el viaje y venderles pan con jamón. En una parada se encuentran, por puro azar, con un escritor que se reconoce perteneciente a la generación de los Novísimos, quien está participando en un evento literario cerca de allí. J.L. se dice parte de la cofradía de la cual hace un elogio que satisface al joven recién conocido, pero de inmediato revela al lector sus verdaderas opiniones, que superarán, incluso, las ya de por sí virulentas de Navarro sobre las generaciones precedentes:

Yo, que apenas los leía, que me parecía que todos escribían el mismo cuento, hilvanaban el mismo verso, que producían el mismo ensayo; yo, que los odiaba por ser tan petulantes, tan mediocres, tan poca cosa en el ambiente literario [...] eran una triste generación de segundones, de tipos incapaces de escribir lo que hacía falta, de cómodos mamalones de la teta institucional. [...] militantes de la mariconería organizada, del lesbianismo chato, víctimas de antologadores de ocasión, pastos [sic] de eventos literarios, pirañitas de concursos acoplados, plañideras frente a la injusticia de los viejos escritores atrincherados en sus cargos públicos. [...] la mayoría de sus textos eran puros panfletos arbitrarios y los escribían a favor o en contra del gobierno, pero sin miaja, sin bomba, sin demonio. Jamás protestaban, ni pronunciaban una queja coherente, eran incapaces de concertar una buena reunión por cuenta propia, perseguían a los editores extranjeros, caían como palomas a sus pies y se acomodaban a las exigencias del mercado con una desvergüenza increíble. Hablaban mal unos de otros, se ponían trampas entre sí, cáscaras de plátano entre sí, para lograr, por ejemplo, un simple viaje a una feria del libro. Tremendos tipos que eran los Novísimos. Una generación podrida, mi socio. Y me daba una lástima inmensa. (226-227)

Enamorado de una poeta a la que conoce en aquel evento literario, J.L. enferma gravemente y es ingresado durante tres meses y medio en un hospital. Piensa en suicidarse



y hace un elogio del suicidio desde Séneca hasta hoy, pasando por varios ilustres que lo lograron o lo intentaron. Un día J.L. desapareció de su cama en el hospital sin que nadie supiera adónde había ido; en una nota dejó escrito que se largaba con la poeta de sus sueños. Esa tentación del suicidio y el tránsito a la demencia reaparecerán con más fuerza en otra novela que veremos más adelante.

M.G., por otro lado, alternaba su pasión por la literatura con el cargo de gerente en alguna rentable empresa. Aunque se dice amigo de Navarro, su esposa insiste en que este no parece ser un tipo de fiar, opinión que no oculta, por cierto, el prejuicio racial. M.G. no hace mucho caso y está pendiente, más bien, de la próxima reunión que tendrá con una importante editora alemana que puede cambiarle la vida. Navarro –por si hiciera falta otra prueba de su amistad– lo invita también a una reunión con editores españoles, antes del encuentro con aquella. Entre tanto, arremete contra la más joven generación literaria, ese “grupo de nuevos pobres diablos” que se abría paso “[c]on el cuchillo entre los dientes, cuando atrapaban el ansiado puesto público resultaban peores; armaban la misma camancola, traicionaban con total desparpajo, sobornaban, elaboraban antologías donde se elogiaban sin pudor, ejercían como eternos jurados de concursos, maniobraban las listas, premiaban por conveniencia [...]” (273). La mentada editora les ofrece la opción de una beca en Alemania; necesitaba gente nueva, los escritores viejos estaban agotados. Paralelamente, M.G. le entrega a Navarro un paquete con memorias de computadoras para que los guarde en su casa, so pretexto de que en la empresa le estaban robando. Casi al final de la novela nos enteraremos de que cuando la editora les dio a conocer que la beca sería para Navarro (quien, incluso entonces, intentó mediar a favor de su amigo) M.G. hizo creer que aquel había robado las partes de computadora. Tras un registro policial en su casa, Navarro fue condenado a prisión, al tiempo que M.G. se iba becado, en su lugar, para Alemania. La figura del editor extranjero, dicho sea de paso, entró en las vidas, las aspiraciones y las obras de muchos de los narradores que se iniciaron en la literatura a principios de la década del noventa. El cierre de opciones editoriales en la isla, la repentina dolarización de la economía (y la consecuente búsqueda del dólar para satisfacer buena parte de las necesidades diarias), la apertura a intercambios con el extranjero y el deseo de ser reconocidos, lanzó a muchos de los jóvenes escritores en pos de editores que, a la vez, viajaban con frecuencia a la isla para “descubrir” voces con nuevas e intensas historias que contar. Que bien entrada la primera década del siglo XXI, *La soledad del tiempo* recurra a esa figura como forma de legitimación literaria y garantía de calidad, no deja de resultar sorprendente. No obstante, la moraleja (si a eso reducimos la anécdota) vendría a ser que esos editores no siempre se llevaron a los mejores, sino a los más astutos y tramposos.

Dos años después, al salir de la cárcel, Navarro había sido abandonado por su mujer y vivía alcoholizado. Un narrador a quien no habíamos escuchado antes nos hace saber que aquel negro grande que ahora andaba pregonando la palabra del Señor como



un Mesías, “cinco años atrás, no sólo era considerado por la crítica un gran escritor, sus textos influían como pocos en muchísimos lectores y en el grupo de colegas de su generación” (291). Esa voz responde a un nuevo personaje que desplaza a Navarro como alter ego del autor: Alberto G., quien se acerca al predicador –no tardamos en descubrir que se trata del propio Navarro– y lo reconoce como Maestro. Poco a poco la relación se va consolidando y Alberto le muestra a su tutor la novela que acaba de escribir, la cual resulta ser, no es necesario advertirlo, la misma que estamos leyendo. El Maestro reconoce que no está mal; ahora le toca al joven publicarla y asumir el riesgo. Ese giro final genera una nueva interpretación. Lo que hasta entonces se centraba en una sucesión de rencillas, ajustes de cuentas, suplantaciones y traiciones, se trueca de pronto en una suerte de *mise en abyme* que provoca un inevitable extrañamiento. El protagonista, encargado de llevar la historia y servir de vocero al autor real, pierde repentinamente esa privilegiada posición. Él es ya también miembro de una generación perdida. Su fe en la literatura y en la amistad fue incapaz de garantizarle el éxito que esperaba. Su sitio es ocupado, en consecuencia, por un personaje sin pasado. Es como si el autor, en un proceso esquizofrénico, se apartara de su yo para introducirse en otro. Esa disfunción síquica revela una crisis de legitimidad literaria y abre paso a desórdenes de mayor profundidad.

Con *Desde los blancos manicomios*, Margarita Mateo Palmer obtuvo el Premio Alejo Carpentier de novela en 2008. El hecho de que hasta entonces su autora fuera reconocida como una de las más sobresalientes ensayistas y críticas del país, hacía que su debut como narradora revistiera particular interés. La novela narra, en principio, la historia de una demente y de quienes la rodean, especialmente su círculo familiar más íntimo: la madre, el hijo y la hermana, quienes le disputan a la protagonista la voz, el punto de vista o el centro de interés de la historia. Aunque el nombre real del personaje es María Mercedes Pilar de la Concepción, ella insiste en llamarse Gelsomina, en clara alusión, más que al personaje de Fellini, al de *Sonetos a Gelsomina*, del poeta Raúl Hernández Novás, compañero suyo de la Escuela de Letras, quien en la llamada vida real –como sabemos– terminó suicidándose. Al comienzo de la novela Gelsomina está ingresada en un manicomio al cual llegó una madrugada después de confundir su cama con una balsa y la ciudad con un jardín. Para entonces había sembrado envases vacíos de salbutamol en el huerto de la casa y se había sentido embarazada; del inusual parto nació una computadora. Su historia, como ya adelanté, es complementada por otras tres y sus respectivos puntos de vista. El correspondiente a la madre se identifica con los capítulos titulados “Habla la Marquesa Roja”, en referencia a la simbiosis entre las pretensiones aristocráticas de la señora y sus opiniones políticas. Según ella misma, era poseedora de un título nobiliario por parte de padre y su propia abuela era marquesa, lo que no disminuía los principios revolucionarias de la nieta: “A mí me gusta contar esas historias, pero eso sí, siempre con un sentido crítico y educativo acerca de los males



de la sociedad pasada, porque yo soy comunista” (186). Y agrega: “Yo me quedé en Cuba cuando toda mi familia se fue para el Norte porque, además de comunista, soy muy patriota. Mis primas se llevaron para Miami el título del marquesado, pero a mí me da lo mismo, porque ahora en este país todos somos iguales.” (136) Esa condición híbrida contribuye al particular encanto del personaje, sin duda el más atractivo de la novela, pese a su proceder turbio y a ser la antagonista más visible de Gelsomina.² Su discurso es un largo monólogo en ocho capítulos dirigido a una siquiatria a la que cuenta los trastornos reales o supuestos de su hija y a quien intenta convencer de que debe mantenerla ingresada. Por ella nos enteramos de la inclinación transgresora de su hija, aunque limitada por lo general al ámbito doméstico. La hermana, en cambio, recordará que siendo niñas en Camagüey, Gelsomina llenaría de plátanos y tomates el busto escolar de Martí, lo que implica un desafío de mayor envergadura. En consecuencia, se cortaba o teñía el pelo de manera estrafalaria, alteraba e intercambiaba las funciones de los espacios de la casa, de modo que convertía la cocina en baño, la sala en cuarto, el cuarto en comedor, y el portal en cocina, para terminar clamando: “hay que abrir las puertas, difuminar las fronteras, romper los límites. No hacen falta llaves, cerrojos ni rejas. Solo puertas abiertas” (69). La principal preocupación de la madre, sin embargo, es la irreductible propensión de su hija a la lectura, primero porque “una mujer que sepa tanto y se pase la vida leyendo ahuyenta a los pretendientes” (219), lo que explica su mala suerte con los hombres. La segunda y más importante razón que aduce la madre es, en sí misma, de estirpe literaria: la lectura ha vuelto loca a su hija. Como si de Alonso Quijano se tratara, la madre intenta alejar a Gelsomina de los libros y sugiere quemarlos. A fin de cuentas, se pregunta, “¿[n]o es mejor el fuego que la clorpromacina?” (138) La Marquesa, es cierto, no está proponiendo nada que no estuviera ya en la más rancia tradición literaria pero también alude, de manera indirecta, a una solución totalitaria contra el peligro que entraña la lectura. A su pintoresco modo, echa mano a recursos sorprendentes. Ella misma posee una biblioteca cuyos libros de autores más o menos consagrados e incluso admirados por su hija (como es el caso de *Paradiso*), no tiene reparos en enmendar, tachar, mejorar según su buen parecer. Su postura puede ser entendida como la de una lectora *naive* (que lo es), pero también, inevitablemente, como la de un censor que no para mientes en modificar los textos que pasan por sus manos. En eso va más lejos que los legendarios cura y barbero, obsesivos por la salud mental de quien creía ser Don Quijote de la Mancha.

Como su abuela, el hijo de Gelsomina cree que a su madre los libros la han vuelto loca. Rechaza ir al hospital porque no quiere verla maniatada y orinándose encima, y piensa cuánto le hubiera gustado tener una madre normal. Hijo único entre dos mujeres

² Ayuda también el hecho de que su discurso está, involuntariamente, cargado de humor. Y es que tanto Mateo Palmer como Portela recurren al humor (aun cuando los temas sean dramáticos), al igual que buena parte del resto de las narradoras cubanas; mucho más, por cierto, que sus colegas hombres.

que se peleaban por el modo de criarlo, se refugia en el atletismo, en una conducta agresiva, en la religiosidad afrocubana y en una moral que respondía a códigos machistas ajenos al ámbito familiar, como forma de afirmarse y oponerse a la familia y, de paso, al mundo desequilibrado y literario de la madre. Al final, el joven va a ver a su madre al hospital y ella, en una concesión a la que hasta ahora había sido renuente, le confía que quizá “lleguemos a ser la familia que siempre quisiste tener” (209). Las “Cartas a Gelsomina”, que su hermana María Estela le envía periódicamente desde Miami, por su parte, son el contacto con otro mundo. María Estela es, al menos en principio, la única que parece comprenderla: “no es posible mantener la sanidad mental en un país de locos. Yo hubiera terminado igual o peor que tú si no me hubiera ido a tiempo” (32-33). Si bien reconoce que no acaba de encontrar acomodo en la sociedad en que escogió vivir, sabe que “ese desarraigo no es nada comparado con lo que pasé en Cuba antes de irme” (33), a pesar de que, como concluye poco después, “[e]sta separación de la familia es algo atroz” (34). Las cartas de la hermana revelan tanto el proceso de recuperación de Gelsomina –del que está al tanto por las conversaciones con la madre y las llamadas al hospital– como ciertos antecedentes familiares y de la infancia, que nos permiten tener una noción más clara de los acontecimientos. No deja de resultar llamativo que sea la emigrada quien hurgue en el pasado con una objetividad de la que carece la madre, preocupada ante todo por las extravagancias e inclinaciones de Gelsomina. Al mismo tiempo, y a través de ese epistolario que viaja en un solo sentido, nos enteramos de los preparativos de María Estela para su próximo viaje a Cuba y de los pormenores que exige ese extraño ritual, “el viaje más largo del mundo aunque dure apenas cuarenta y cinco minutos” (87).

Personaje que vive en y para la literatura, Gelsomina, más que escritora, es una lectora voraz que aparece envuelta por referencias explícitas o indirectas a Lezama, Guillén, Jacques Roumain, César Calvo, Huidobro, Carpentier, Mirta Aguirre, Piñera, Jean Rhys, Derek Walcott, Maryse Condé, Luis Rafael Sánchez, Fernando Ortiz, la Condesa de Merlín, Lydia Cabrera, Bulgakov, Hawthorne, Aimé Césaire, Julia de Burgos, Rulfo, Claude McKay, Palés Matos, María Zambrano y el ya mentado Hernández Novás. Ese heterogéneo corpus integra un canon revelador en que llama la atención, en primer lugar, el número desproporcionadamente alto de autores caribeños. Por un momento conviene tomarse en serio las sospechas de la madre de Gelsomina: la lectura enloquece, o, dicho de un modo menos delirante, la conformación y apropiación de ese canon provoca de manera inevitable una puesta en cuestión de la realidad tal cual la conocemos, lo que puede ser entendido como una forma de demencia. La lectura de esos autores abre nuevas preguntas e implica el replanteamiento de una identidad en crisis. Esa predilección por el Caribe (evidente, dicho sea de paso, en la obra de Mateo Palmer) se manifiesta también en el encuentro sexual de Gelsomina con un trabajador ferroviario jamaicano, en el tren que la conducía, según recuerda ahora, a Clermont-Ferrand, durante su estancia académica en Francia.



Tras una paulatina recuperación, Gelsomina es desatada y de inmediato vuelve a la lectura, oculta bajo su cama, en un vano intento de no ser descubierta y molestada. Hay un gesto transgresor en esa forma de leer, en esa lectura clandestina que con frecuencia es interrumpida por la enfermera, quien ejerce el poder dentro del hospital. Su vecina, la paciente de la cama 23 (el mismo número de cama que, casualmente, ocupaba J.L. en la novela de Guerra Naranjo) invocaba con frecuencia el célebre verso de Lezama que, además, le sirve de epitafio: “nacer es aquí una fiesta innombrable”. Lo tarareaba con música de la trova tradicional, y hasta le dio por llenar el pabellón con graffitis del verso, que las enfermeras le harían borrar letra a letra; entonces lo rezaba fervorosamente, como una letanía. Más que muestra de devoción, tan singular persistencia –desde el espacio, además, de un manicomio– parece ser irónica. Poco a poco, aunque en el hospital no cesan de ocurrir tragedias, como el suicidio de la paciente de la cama 3, Gelsomina va recuperándose, se adapta a la rutina, no es necesario ya inyectarla tres veces al día ni se esconde bajo la cama. Su domesticación tiene un precio que nos recuerda al Darío de “Lo fatal”, pero que la novela nos hace saber, en el penúltimo capítulo, mediante una cita de María Zambrano: “No existe dolor más grande que el de vivir en lucidez, ni mayor pesadumbre que la vida consciente” (225). La mejoría de la protagonista implica, a la vez, su devolución a la dolorosa conciencia que le espera. Por eso, al final, lo que debía ser motivo de felicidad se torna sutilmente angustioso: Gelsomina “montó nuevamente en su balsa. Sin mirar hacia atrás, comenzó el lento regreso hacia el mundo cotidiano.” (232) Centrar la historia de esta novela en una de las heterotopías básicas mencionadas por Foucault, provoca una lectura particular. El micromundo del manicomio, la comprensión del universo desde la demencia (en primer lugar, de la enferma misma, pero también desde esas otras formas de demencia que acompañan a los personajes que pasan por cuerdos), suponen una interpretación desde “afuera” que, sin embargo, permite descubrir cosas que normalmente tenemos ante nuestros ojos sin percibirlos. Los locos de la literatura, como los ciegos, ven lo que las personas “normales” son incapaces de percibir. Ya no sabremos si a Gelsomina, en efecto, el mucho leer le afectó el entendimiento, pero es innegable que la condujo a levantar un mundo particular y a enfrentarse, con él, a las convenciones que la rodeaban.

Leonardo Padura es, desde hace algunos años, el más popular de los escritores cubanos. Siguiendo la lógica de la novela negra ha utilizado el policial como forma de hurgar en los vericuetos de la sociedad cubana; la intriga policial como pretexto no para encontrar a un culpable sino para diseccionar una sociedad. Montado sobre el reconocimiento logrado por sus novelas detectivescas, ha incursionado en temas de más hondo calado y de carácter histórico que, si bien aprovechan recursos del policial (tan caros, por otra parte, a la literatura y el cine contemporáneos), se apartan de tramas directamente vinculadas al género negro. Si *La novela de mi vida* había resultado una incursión ambiciosa que le permitía escudriñar en el presente, desde las vías abiertas



por el pasado, *El hombre que amaba a los perros* (2009) es otra vuelta a referentes históricos concretos como forma de producir una incisión aún más violenta en nuestra contemporaneidad (el hecho de que utilizara para su novela el título de un cuento de Chandler de 1936, “The Man Who Liked Dogs”, es otro modo de establecer un vínculo con la tradición de la novela negra). El volumen, como es conocido, sigue el modelo probado en *La novela de mi vida* para enlazar tres historias fundamentales: la de León Trotski, desde el momento del destierro hasta el de su asesinato; la de Ramón Mercader, desde que es reclutado para ultimar al líder bolchevique hasta sus días finales, y la de Iván—el único de ellos sin referente histórico concreto—, desde su prometedor juventud durante la década del setenta hasta su muerte en la primera década del siglo XXI. Aunque las citas que haré de la novela remiten a la edición española, no quiero dejar de señalar que la cubierta de la edición cubana está ilustrada con una pieza de Arturo Montoto titulada *Sofisma*. Se trata de una escultura de bronce patinado que representa una hoz y un martillo. Ajena por completo a la célebre escultura de Vera Mujina “El obrero y la koljosiana” (símbolo del realismo socialista y conocida en la isla fundamentalmente como identificación de las producciones cinematográficas de los Estudios Mosfilm), en la pieza de Montoto, la cabeza del martillo tiene forma de pan. Esa ingeniosa alteración del emblema comunista por antonomasia, anuncia lo que vendrá.

La novela misma se inicia en septiembre de 2004, cuando el huracán Iván amenazaba con arrasar buena parte de la isla.³ El techo del pequeño apartamento de la barriada de Lawton en que vivían el protagonista de la tercera historia de la novela y su esposa Ana—para entonces gravemente enferma—, corría el riesgo desplomarse. Dos días después del milagroso y afortunado desvío del ciclón, ella moriría, víctima de una larga osteoporosis “probablemente provocada por la polineuritis avitaminosa destapada en los años más duros de la crisis de los noventa”, según precisa un narrador cercano a lo testimonial en la tercera página del libro. También he hablado en otro sitio de la recurrencia al tema del ciclón en la narrativa cubana. Se trata de una no muy velada metáfora que aparece una y otra vez y que apenas comienza a dar síntomas de desgaste. Lo peculiar en este caso es que se trata no del ciclón mismo, no de esa fuerza avasalladora que siembra destrucción y obliga a volver a empezar, sino de la amenaza que significa, del asedio que ejerce, de su capacidad para conmover un país, desatar la alarma y despertar el miedo, tan solo con la sospecha de que se acerca. Más que al viento y la lluvia, que no llegan, es a la palabra a lo que se teme. De manera paralela, cuando Iván permite a Ana

³ Se trata (me parece necesario advertirlo a potenciales lectores alejados del contexto cubano) de una referencia real. El huracán Iván, tal como se explica en la novela, fue uno de los más violentos que ha transitado por el Caribe en la última década y mantuvo en vilo a la isla durante los días en que pareció que la “partiría” en dos y arrasaría con La Habana. Por fortuna, siguiendo una caprichosa trayectoria, tomó otro rumbo y prácticamente se deshizo en el mar. Lo novelesco, por tanto, es atribuir al personaje el nombre del ciclón y no al revés.

leer los apuntes tomados años antes, y ella le pregunta cómo es posible que no hubiera escrito aquella historia que Dios había puesto en su camino, él se limita a responder: “No lo escribí por miedo”.

La historia de marras nace en un azaroso encuentro de Iván con quien luego sabría que era Ramón Mercader, en marzo de 1977. Ese encuentro y los que le siguieron fueron disparando el interés del joven cubano hacia el pasado y cobrarían una creciente importancia en el futuro. Se trataba, ni más ni menos, de un conflicto en apariencia lejano que marcaría, en no poca medida, la vida del propio Iván y la historia reciente de su país. Acceder a Mercader era llegar inevitablemente a Trotski, y trenzar las historias de los tres no es solo un recurso narrativo sino, sobre todo, un modo de hallarle sentido a la historia e inducir lecturas e interpretaciones. El extenso relato del líder bolchevique, apegado a los hechos reales, muestra el doloroso proceso de quien se ha quedado sin patria y debe vagar en el destierro interior y luego por Turquía, Francia y Noruega, antes de que el México de Lázaro Cárdenas le concediera asilo por tiempo indefinido. Pero más triste aún que ese destierro es la derrota de la revolución a manos del estalinismo. “¿Qué quedaba del experimento más generoso jamás soñado por el hombre?”, se preguntaba Trotski en *La revolución traicionada*, antes de responderse: nada (196). Esa agónica conclusión ha atormentado a legiones de revolucionarios que no pueden dejar de percibir el drama que la sostiene. Más de una vez he citado un dilema que José Revueltas lanzara en su novela de 1964 *Los errores*: “sobre nosotros, los comunistas verdaderos [...] descansará la terrible, la abrumadora tarea de ser los que coloquen a la historia frente a la disyuntiva de decidir si esta época, este siglo lleno de perplejidades, será designado como el *siglo de los procesos de Moscú* o como el *siglo de la revolución de octubre*” (222-223). Padura, al igual que sus lectores, tiene la ventaja de acercarse al tema con la perspectiva que, varias décadas después, nos permite conocer en qué desembocó el proyecto soviético y la influencia que tal fin tuvo en Cuba. Es más, no se trata solo de una ventaja, sino incluso de una condición para que tal escritura fuera posible. Y no me refiero tanto al grado de libertad que permite escribir y publicar sobre el tema, como a un saber que podríamos ilustrar en términos narrativos: resulta más fácil hablar sobre él porque conocemos su final, por lo tanto, la narración misma puede y debe ser armada en función de ese final que conocemos de antemano. Žižek agrega a la mencionada disyuntiva otros matices y nos invita a “pensar la *tragedia* de la Revolución de Octubre: percibir su grandeza, su potencial emancipatorio único y la necesidad histórica de que desembocara en el stalinismo” (205). Esa dualidad evitaría dos tentaciones reduccionistas: “la noción trotskista de que el stalinismo fue en última instancia un desvío contingente, así como la noción de que el proyecto comunista es, en su verdadero núcleo, totalitario” (205).

Irónicamente, para mí el personaje más atractivo de la novela es Ramón Mercader. El hombre al que le calzarían todos los epítetos de la infamia (asesino, traidor y

repugnante serían solo algunos de ellos) es, sin embargo, poseedor de aristas más ricas que los demás; en él se percibe como en ningún otro el proceso de conformación de sus múltiples identidades, el camino de ascenso y caída, así como la interacción con la Historia con mayúscula, que lo eligió para protagonizar uno de los capítulos más impactantes (tenebrosamente impactantes) del siglo xx. Reclutado por su propia madre durante la Guerra Civil Española (antes de entregarse al ideal de la revolución socialista, ella debió pasar durante dos meses por la experiencia del manicomio), Mercader fue modelado por el oficial soviético Kotov, otro personaje siniestro y brillante, capaz de leer en una noche un libro de quinientas páginas, recitar de memoria casi toda la poesía de Pushkin, expresarse en ocho lenguas y asumir con idéntica convicción y soltura los más distintos personajes, sin dejar de ser despiadado y cínico. En cierto sentido, la historia de Mercader es una *Bildungsroman* en que el joven idealista debe transitar por un proceso de aprendizaje que comienza por privarlo de sentimientos y de identidad, antes de convertirlo en un ser obediente y despiadado capaz de matar a sangre fría a un pobre diablo sin que le tiemble un músculo. Como parte del ejercicio de conversión de Mercader en el ciudadano belga Jacques Mornard, Kotov lo lleva a conocer la capital soviética, incluido el siniestro edificio de la Lubyanka y, como colofón, lo acompaña a ver el juicio contra Yagoda, uno de los célebres procesos de Moscú. Es una ocasión excepcional para entender cómo un antiguo camarada es capaz de aceptar las más insólitas acusaciones, derrumbarse y hundirse. Siguiendo las indicaciones de su mentor y de su propia madre (quien le había advertido: “olvídate de que tienes alma, de que quieres a alguien y hasta de que yo existo”, 125), Mercader, bajo la piel de Mornard, enamora a Sylvia Ageloff y, por mediación de ella, logra penetrar al círculo más íntimo de Trotski en Coyoacán, esperando el momento oportuno para asestar el golpe. El proceso no está exento de vacilaciones, al punto de que en cierto momento Mercader les confiesa a su madre y a Kotov ser asaltado por las dudas, porque ya no sabe dónde termina la causa que exige tal sacrificio y dónde empiezan las mentiras. Un dato histórico nos invita, curiosamente, a encontrar coincidencias con un tema abordado por los otros novelistas reunidos aquí, pues el pretexto que Mornard utiliza para quedarse a solas con Trotski es solicitarle que lea y le comente un artículo escrito por él. Cuando el viejo León Davidovich se inclina sobre los papeles para hacerle saber sus reparos, el asesino le encaja el piolet en la cabeza.⁴ La lectura funciona, para Mercader, como necesaria antesala de la muerte. Sobre la mesa de trabajo de Trotski quedaría, ensangrentada, la biografía que preparaba de Stalin.

⁴ Es inevitable recordar aquí que la muerte de Trotski ya había entrado en la literatura cubana en un tono totalmente distinto al dramático con que lo aborda Padura. Me refiero, naturalmente, a esas versiones que Guillermo Cabrera Infante incluye en *Tres tristes tigres* y que le permiten parodiar el estilo de los autores cubanos que integran su canon: Martí, Lezama, Piñera, Lydia Cabrera, Novás Calvo, Carpentier y Guillén.



Es la pasión por los perros la que, en principio, identifica a los tres personajes más importantes de la novela y, de alguna manera, pone en contacto a Iván con el hombre que se hacía llamar Jaime López en el lejano 1977. Iván no puede sino sorprenderse ante la imagen de aquel hombre acompañado de dos galgos rusos, los elegantes y cotizados borzois. Todavía no conocemos, aunque no es difícil suponerla, la verdadera identidad del personaje; tampoco que este había sabido de la existencia de esa raza de perros por George Orwell (cuya sola mención puede generar nuevas asociaciones), la cual era, también, la predilecta de Trotski. Para cuando se produce aquel encuentro, ya a Iván le ha correspondido vivir su cuota de golpes y desengaños. Había sido un joven romántico que creyó en todas las promesas de un mundo mejor, pero en 1971, un comentario, “un grave pecado de sinceridad e inocencia” lo alertó de que las cosas no eran exactamente como él pensaba. Dos años después, al salir de la universidad con excelentes notas y el prestigio de un libro publicado, fue enviado a Baracoa, el otro extremo de la isla, como correctivo. Hasta entonces sus cuentos eran lo que se *debía* escribir en aquel momento: “relatos sobre esforzados cortadores de caña, valientes milicianos defensores de la patria, abnegados obreros cuyos conflictos estaban relacionados con las rémoras del pasado burgués” (77). Pero decide desafiar las fórmulas del realismo socialista más ortodoxo (lo que, por cierto, hacían con naturalidad, en la Cuba real, muchos escritores que jamás se plegaron a ese modelo), y escribe un cuento que narra la historia de un luchador revolucionario acosado por las fuerzas represivas de Batista que siente miedo y, antes de convertirse en delator, decide suicidarse. La revista que año y medio antes había dado a conocer otro de sus textos y lo anunciaba como promesa literaria nacional, se negó a publicarlo; ese cuento fue la causa de su provisional “destierro” a Baracoa. De esa experiencia regresó alcoholizado y debió pasar por una cura de desintoxicación. Un primer matrimonio fue seguido, semanas más tarde, por la revelación de la homosexualidad de su hermano William, siete años menor que él. Excelente estudiante de medicina, fue acusado de mantener relaciones con su profesor de anatomía, y ambos fueron sancionados por esa causa: “Sé que la historia de la caída de William —como muchos de mis propios tropezones— puede parecer hoy hasta exagerada, pero lo cierto es que durante muchos años fue común a muchísima gente” (133). Vale la pena recordar que este ajuste de cuentas con una época, especialmente con la cerrada década de los setenta, es una obsesión visible en toda una generación de escritores que regresan a ella una y otra vez en un intento de explicar en qué momento los sueños comenzaron a trocarse en pesadillas. Narrativamente la solución más reiterada, que el mismo Padura utilizara en *La novela de mi vida*, ha sido contar la historia de un grupo de amigos a quienes la presión del medio obligó a disgregarse. Iván, en cambio, no pertenecía a ningún grupo; la colectividad a la que se ha recurrido con tanta frecuencia es sustituida en este caso por el individuo, tal vez como forma de proyectar en el pasado una marcada característica de nuestra época.



Los sucesivos encuentros de Iván con Jaime López crean un clima de relativa confianza entre ellos que les permite hacerse pequeñas revelaciones y alimenta en el joven la sospecha sobre la verdadera identidad de su interlocutor. El interés por aquella historia de la que apenas conocía unas esquivas, y por el hombre que lo había introducido en ella, provoca en Iván el irrefrenable deseo de conocer más. Contacta a su amigo Dany para que le consiga libros de y sobre Trotski, conciente de que se trataba de lecturas que estaban en el *Index*. A través de ellas, de esta otra transgresión, Iván comienza a entender un mundo que hasta entonces le había sido vedado. Aunque en enero de 1978 Mercader faltó por primera vez a una cita pactada, el interés de Iván por él no desaparecería, sobre todo porque seguiría recibiendo señales que no podía desatender. Cinco años después de los encuentros con aquel personaje, comenzó a tomar apuntes de las conversaciones de ambos. Una larga carta que Jaime López le dejara antes de irse de Cuba y que Iván solo recibiría varios años después, un libro recibido por correo, así como otras claves, permiten a Iván encontrar las piezas que faltaban en el rompecabezas que intentaba armar. Mercader se había propuesto “empujarme silenciosa pero inexorablemente a que yo escribiera el relato que él me había contado, mientras me hacía prometerle lo contrario” (399). Mientras tanto, el inventario de desgracias de Iván no se detendría. Con el ánimo de escapar a la Florida, su hermano y el profesor de anatomía roban un bote que fue hallado por unos pescadores, sin sus ocupantes, a la deriva. Poco después mueren sus padres. Es Dany quien lo salva de la depresión y lo reinserta en el mundo literario, donde Iván reencuentra a antiguos colegas, pero sobre todo donde descubre “la existencia de una nueva legión de ‘jóvenes narradores’, como entonces los calificaban, que tímidamente empezaban a escribir de un modo diferente, historias diferentes, con menos héroes y más gente jodida y triste, como en la vida real” (315). En los años ochenta, mientras en el país cada vez se vivía mejor, nacen sus hijos Paolo y Francesca –nombres de clara estirpe literaria– y su esposa le pide el divorcio. Él y su segunda esposa, Ana, vivirían en los años siguientes privaciones sin límites pero durante seis o siete años fueron felices a su “estoica y hambrienta manera”: “Asediados por el hambre, los apagones, la devaluación de los salarios y la paralización del transporte –entre otros muchos males–, Ana y yo vivimos un período de éxtasis” (23). En el trayecto por esos años, junto con el deterioro físico del país y sus habitantes, Iván vive también el de infinidad de proyectos e ilusiones, así como la emigración de sus hijos. En el verano de 1994 fue con Dany a Cojimar a presenciar la partida de los balseros: “¿Todo para llegar a esto?” (406), se pregunta.⁵ Ante esas experiencias siente que no tiene más alternativas que escribir la historia que desde hacía diecisiete años lo asediaba. Aquella historia lo

⁵ En cierto sentido, la novela de Padura presenta un conflicto viejo utilizado también, dicho sea de paso, en *La novela de mi vida*. El desencanto que padece y nos trasmite el protagonista (así como el texto todo) revela una preocupación que eluden los narradores de las generaciones posteriores, así como muchos de sus mayores, pues supone un anclaje en un pasado que, literariamente, no les interesa.



había perseguido –Iván estaba seguro– porque ella necesitaba que alguien la escribiera, y este era el momento oportuno. El capítulo final, “Réquiem”, está narrado por Dany, y es fácil imaginar, en sus primeras líneas, el trágico destino de Iván. El 22 de diciembre de 2004 Dany fue a su casa para invitarlo a cenar en familia el día de Nochebuena. Ante la falta de respuesta, fuerza la puerta y encuentra a Iván y su perro *Truco* aplastados por el techo de la casa. En una caja encontró los más de quinientos folios del libro que su amigo, finalmente, había escrito. Dany entierra al perro junto con el viejo libro de cuentos de Iván, la fosforera que este heredó de Mercader y la Biblia de Ana. Esa tarde enterrarán a su amigo; en el ataúd Dany colocará una pequeña caja con sus papeles como forma de devolverle lo que le pertenece. *El hombre que amaba a los perros* nos enfrenta a tres finales, uno para cada una de sus historias: el más conocido, el de Trotski, con un piolet encajado en la cabeza y con un gran sueño hecho añicos; el de Mercader, avergonzado y decepcionado, viviendo una existencia que no le pertenece (su mentor, Kotov, pasó doce años preso acusado de un complot contra el gobierno, víctima del engendro que había contribuido a edificar); el de Iván, teatralmente aplastado por el techo de su casa, cuyo desplome pretende otros sentidos. Lo sobrevive, únicamente, el manuscrito de esta historia.

¿Cómo entender, a través de cuatro novelas, una literatura? ¿Cómo, por extensión, comprender una sociedad? Es obvio que la literatura, y mucho más unos escasos ejemplos de ella, son incapaces de darnos claves y respuestas definitivas, pero sin dudas nos ofrecen pistas y caminos de entrada a cuestionamientos cruciales. Leer la Cuba novelada del siglo XXI es tanto un ejercicio propiamente literario como una práctica con vocación política. Las cuatro novelas elegidas –otra selección hubiera proveído argumentos distintos y acercamientos diversos, pero sospecho que las interpretaciones no habrían estado muy alejadas de las que proponen estas– ponen de manifiesto, desde diferentes ángulos, algunas preocupaciones que vale la pena destacar. Ante todo, existe una propensión a narrar las historias desde la perspectiva de los perdedores, los fracasados, los personajes sin futuro. Además, es llamativo el hecho de que en un momento de dispersión como el que vivimos, en el que es difícil precisar tendencias dentro de los ámbitos artísticos y literarios (nada más común que escuchar: la especificidad de esta época es su falta de especificidad), se reiteren con tal persistencia temas y opciones narrativas. La afirmación de la individualidad, paradójicamente, ha hecho escuela. He adelantado que la tematización de la escritura es una de las constantes más socorridas de estos años. Si evitamos ver en ello, sencillamente, cierta escasez de imaginación para apropiarse de otros mundos y otras experiencias, debemos preguntarnos a qué responde tan insistente presencia. La más evidente tiene que ver con esa vuelta que ya he señalado al individualismo. El escritor –más allá de la pintoresca afirmación que define al suyo como el oficio más solitario del mundo– es alguien que intenta encontrar una voz propia que se diferencie de todas las demás, que pueda dar una nota distintiva



dentro del coro general de voces. Visto así, no es difícil entender esa obstinada presencia como la puesta en circulación de un discurso propio, paralelo o en colisión con otros discursos tradicionalmente dominantes. Sin embargo, llama la atención que, en todos los casos, los escritores que aparecen en las novelas deben enfrentar grandes desafíos, tanto los que se atribuyen al gremio como los que le imponen las circunstancias. Llámese Djuna Barnes, Sergio Navarro o cualquiera de sus compañeros, o Iván, el escritor se ve precisado a luchar contra los celos y las envidias de los demás, el desprecio y las incomprendiones, la censura y el silencio. La escritura, en estos casos, no es nunca un placer o una fuente de recursos y reconocimiento. El escritor levanta el viejo mito de que debe pelear contra fuerzas inconmensurables de las que lo protege, exclusivamente, la autenticidad de lo que escribe. La necesaria contracara de ese personaje y del proceso de escritura es el de lectura. También este se encuentra plagado de inconvenientes y difícilmente se practica por placer. Djuna Barnes sufre la lectura recelosa y distorsionada de sus textos, sea por parte de lectores especializados como Gertrude Stein, o de lectores comunes, amigos y enemigos. Navarro y sus colegas leen con desconfianza a los demás escritores y ellos mismos se quejan de las lecturas a que los someten los consagrados. Gelsomina debe ocultarse para leer, y existe en torno suyo la presunción de que la lectura la ha enloquecido, mientras la madre lee enmendando la plana (tal vez censurando) a los clásicos. Trotski lee vorazmente, pero en condiciones de destierro que alteran el sentido de lo leído, al tiempo que Iván debe leer casi en la clandestinidad la historia del líder bolchevique. Se trata de lecturas también transgresoras que buscan significados ocultos y que en algunos de los casos ponen en funcionamiento el mecanismo de la culpa. Antes que una alusión a formas de administración y control de lecturas, se trata de una invitación a leer de manera perversa, a encontrar en los textos aquello que puede cambiar nuestra percepción del mundo; en una palabra: enloquecernos. Por cierto, tanto *La soledad del tiempo* como *El hombre que amaba a los perros* son, en el plano de la ficción, textos escritos por uno de los personajes de la novela: Alberto G. en el primer caso e Iván en el segundo. Pero a diferencia de la primera (recordemos que concluye en el momento en que conocemos su existencia, y la decisión de su autor de publicarla y asumir los riesgos), la segunda fue enterrada junto con su autor. Se produce aquí una extraña contradicción. Dany, el narrador del último capítulo de la novela (puesto que en ese momento Iván ha muerto) funciona como una especie de Max Brod; al depositario de la novela de su amigo le corresponde decidir qué hacer con ella. Ya su autor no tiene nada que perder y, en cambio, ese volumen podría rescatarlo del olvido. Sin embargo, Iván no fue (salvando las enormes distancias) tan afortunado como Kafka. Lo curioso es que, a pesar de ello, sí somos partícipes de esa lectura que no nos estaba destinada.

Llama la atención que en las tres últimas novelas, es decir, aquellas cuyo asunto, o parte de él, transcurre en Cuba, hay personajes que emigran. Uno de los temas más presentes en la realidad y en la literatura cubanas no falta aquí. En *La soledad del tiempo*,



M.G. se marcha a Alemania aprovechando la beca que le usurpó a Navarro; la hermana de Gelsomina, en *Desde los blancos manicomios*, se fue a los Estados Unidos en los duros años noventa, y en *El hombre que amaba a los perros* asistimos tanto a la crisis de los balseros de agosto de 1994 y a la salida clandestina del hermano de Iván y su amante, como a la partida de sus hijos y los de su amigo Dany, quienes como “típicos representantes de su generación” se marchan del país. Sin embargo, los protagonistas o aquellos personajes que funcionan como ejes de las respectivas historias, permanecen anclados en su sitio. Incluso, salvo la hermana de Gelsomina, los personajes que se van pierden la voz, o más aún, nunca volvemos a tener noticias de ellos. Como regla, en las obras de estos años irse del país no es una conducta inusual o reprochable, pero sí entraña el riesgo de perder el derecho a la palabra. El lugar de enunciación sigue siendo, en la inmensa mayoría de los casos, el espacio de la isla.

En su ensayo “¿Qué es la Ilustración?”, Foucault recordaba las burlas que provocaban en Baudelaire aquellos pintores que sólo querían representar togas antiguas, pues encontraban demasiado feo el modo de vestir de los hombres del siglo XIX. El verdadero pintor moderno, para el poeta, sería aquel que mostrara “esa sombría y larga levita como ‘el vestido necesario de nuestra época’” (78). A fin de cuentas, para el autor de *Las flores del mal*, ese vestuario tiene “no sólo su belleza poética, que es expresión de igualdad universal, sino aun su poética, que es la expresión del alma pública; un inmenso desfile de enterradores, enterradores políticos, enterradores amantes, enterradores burgueses. Todos celebramos algún entierro” (78). Y para designar su actitud hacia la modernidad acuñaba el precepto: “No tienes derecho de despreciar el presente”. Pues bien, si debemos entender este momento, si hemos de comprender que la literatura que se escribe en él es la *necesaria* a nuestra turbulenta e incierta época, que la abrumadora presencia en sus páginas de locura, alcoholismo, corrupción y traiciones expresa algo más que los tristes destinos de algunos personajes, entonces ella, la novela cubana de hoy y quienes la escriben, se empeñan en hurgar –echando mano con frecuencia a la poderosa y frágil figura del escritor– en las fisuras de un modelo social. Y en cuestionarse la solidez del edificio que habitamos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario. “Situación actual de la cultura cubana”. *Cuaderno cubano*. Buenos Aires: Schapire Editor, 1974.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la Ilustración?” *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999. 63-93.
- Guerra Naranjo, Alberto. *La soledad del tiempo*. La Habana: Ediciones Unión, 2009.



- Mateo Palmer, Margarita. *Desde los blancos manicomios*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.
- Padura, Leonardo. *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- _____. *La novela de mi vida*. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2001.
- Pogolotti, Graziella. Prólogo y selección. *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Portela, Ena Lucía. *Djuna y Daniel*. 2006. La Habana: Ediciones Unión, 2007.
- Revueltas, José: *Los errores*. 1964. México: Era, 1987.
- Yourcenar, Marguerite. “Las caras de la Historia en la *Historia Augusta*”. *A beneficio de inventario*. 1962. Madrid: Alfaguara, 1987. 13-36.
- Žižek, Slavoj. *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

