

LEONARDO PADURA

Yo quisiera ser Paul Auster  

---

ENSAYOS SELECTOS



EDITORIAL  *Verbum*



*Verbum* ✱ ENSAYO

YO QUISIERA SER PAUL AUSTER  
ENSAYOS SELECTOS

# colección: **Ensayo**

---

*Dirigida por:* JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA



Verbum Ensayo se enfoca en los campos de la filología, la estética, la filosofía y la historia. Entre otros, ha recogido obras de autores como F. Schiller, J. P. Richter, K. Krause, G. H. von Wright, E. R. Curtius, G. Santayana, M. Milá y Fontanals, J. Rizal, José Lezama Lima, José Olivio Jiménez, J. M. López de Abiada, Severo Sarduy, Roberto González Echevarría, et. al. Gran parte de estos títulos forman parte de las referencias bibliográficas de numerosos cursos doctorales, másters y grados en universidades de España, resto de Europa y EE.UU.

LEONARDO PADURA

Yo quisiera ser Paul Auster  

---

ENSAYOS SELECTOS

EDITORIAL  *Verbum*

© Leonardo Padura, 2015

© Imagen de cubierta: Leonardo Padura en fotografía de Daniel Mordzinski

© Editorial Verbum, S.L., 2015

Calle Manzana 9, bajo único -28015, Madrid

Teléf: 91 446 88 41

e-mail: [editorialverbum@gmail.com](mailto:editorialverbum@gmail.com)

[www.verbumeditorial.com](http://www.verbumeditorial.com)

I.S.B.N.: 978-84-9074-161-0E

Depósito Legal: M-8277-2015

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

# ÍNDICE

A manera de prólogo: escribir en Cuba en el siglo XXI...	9
I. LITERATURA Y DESTINO, LOS RIESGOS DE LA CREACIÓN	
La Habana nuestra de cada día.....	25
Cuba y la literatura: vocación y posibilidad.....	46
Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado?...	56
Periodismo y literatura: de “España bajo las bombas” a <i>La consagración de la primavera</i> .....	70
Revolución, utopía y libertad en <i>El siglo de las luces</i> .....	98
Virgilio Piñera: Un jesuita de la literatura.....	123
La novela, la barbarie y la naturaleza humana.....	134
Rodolfo Walsh o la literatura desde el periodismo.....	144
Sciascia mira al mundo desde una colina siciliana.....	151
<i>Los mares del sur</i> o El arte de escribir novela policial....	158
América Latina: tan cerca y tan lejos.....	165
Elogio de la mezcla.....	173
Rutas y metas del libro cubano.....	178
II. UN HOMBRE EN UNA ISLA	
Insularidad: La maldita circunstancia del agua por todas partes.....	187
Un hombre en una isla.....	201
El soplo divino: crear un personaje.....	209
Los misterios de Hemingway.....	219
Mi pasado perfecto.....	227

La pelota en Cuba: cultura e identidad en trance.....	237
La escritura como competencia.....	266
Los horrores del mundo moral.....	270
Los escritores ausentes.....	274
Cerca de unos, lejos de otros.....	278
La Habana, un drama cotidiano.....	282
Yo quisiera ser Paul Auster.....	285



A manera de prólogo:  
escribir en Cuba en el siglo XXI  
(Apuntes para un ensayo posible)

Hay tres preguntas que me hago con cierta frecuencia, y aunque para otras personas algunas de esas interrogantes puedan no tener demasiado o ningún sentido, tratar de encontrarle una respuesta convincente a cada una de ellas es uno de los desafíos que más me obsesiona. Y suelo ser bastante obsesivo.

La primera pregunta, y quizás la de más fácil y en apariencia obvia respuesta es ¿por qué soy cubano? La posible facilidad con que podría ser contestada, es decir, soy cubano simplemente porque nací en Cuba y he vivido toda mi vida en Cuba, por lo cual en lo sentimental, lo cultural y lo humano no tengo otra opción que la de ser cubano, se puede complicar con cierto sentimiento de predestinación cósmica, de fatalidad o gracia geográfica (la “maldita circunstancia” de Virgilio Piñera o la Perla de las Antillas desde tiempos de España), razones todas ajenas a mi voluntad o capacidad de decisión. Pero la respuesta podría enrevesarse más si a esa condición natal o incluso escogida, se le añaden los elementos de lo que implica una pertenencia asumida por encima de lo jurídico, y que caería entonces en un territorio donde sí incide el albedrío personal —de cierta importancia en mi caso, pues disfruto del privilegio de tener un segundo pasaporte y una segunda ciudadanía.

Ahora bien, si como ocurre en tantas ocasiones, a esta simple pregunta se le intercala una recurrida y utilísima interjección muy común en el vocabulario de un cubano, y se ubica en un determinado contexto, puede perder toda su simplicidad aparente y convertirse en un desafío histórico o filosófico. ¿No es eso lo que ocurre cuando, en lugar de preguntarse “¿por qué soy cubano?”, alguien se pregunta: “¿por qué coño tendría yo que ser cubano?”

Hecha y matizada esa pregunta, su pertinencia en mis obsesiones se hace más evidente, pues sin ella y sus posibles respuestas, que pueden estar condicionadas por factores coyunturales, difícil me resultaría empezar a hacerme las otras dos preguntas recurrentes y sin duda más complicadas: ¿por qué soy un escritor cubano? Y, sobre todo, una que calca y a la vez amplía y modifica el sentido de la anterior con una subordinada: ¿por qué soy un escritor cubano que escribe y vive en Cuba?

Si confieso que para la primera de estas dos últimas no tengo una respuesta convincente, tal vez no me creerán. Sobre todo porque mucha gente, empezando por mí mismo, no suele creer en esas predestinaciones cósmicas que antes mencioné. Solo debo advertir que nací y crecí en una casa donde solo había nueve libros —ocho volúmenes de las *Selecciones del Reader's Digest* y una Biblia—, que soy hijo de un mason y una católica a la cubana de los más corrientes y típicos, que crecí en un barrio llamado Mantilla donde todavía se dice “ir a La Habana” cuando alguien se traslada al centro de la ciudad, y que hasta 1980 el nivel escolar más alto alcanzado por alguien de mi familia era el octavo grado al cual habían llegado, a duras penas, mi madre y una tía paterna. Resulta evidente que, con tales antecedentes, con la agravante de que durante los primeros dieciocho años de mi vida lo que más me atrajo y a lo que más tiempo dediqué fue a practicar, ver o pensar en el juego de pelota, y a que entre todas las obligaciones académicas de los estudios medios mi asignatura favorita era la de matemáticas, no veo en mi pasado remoto razón alguna que pueda indicar una vocación, en la edad en que se forjan las vocaciones más profundas.

Fue en la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en un momento mutilada y condenada a ser solo Escuela de Letras y, de pronto, transfigurada en Facultad de Filología, donde me topé con el deseo de ser escritor, como si no pudiera dejar de hacerlo. Lo interesante es que llegué a ese sitio y encuentro por pura causalidad socialista, pues mi intención de graduado preuniversitario fue la de estudiar Periodismo con el sueño de fungir como cronista deportivo. Pero en aquel preciso curso académico no abría la carre-

ra de Periodismo, como tampoco la de Historia del Arte, por la que luego intenté decantarme. Ante tanta reorganización de lo que estaba organizado —era el año 1975, la cúspide de la institucionalización del país—, trastabillando luego de mi sueño de escribir sobre pelota y limitadas mis libertades de escoger, terminé estudiando Literatura Hispanoamericana, sin imaginar siquiera que aquellas “actualizaciones” universitarias me pondrían en el camino de lo que ha sido mi vida profesional y sentimental, o sea, toda mi vida, pues mientras estudiaba esa carrera sentí por primera vez la posibilidad de soñar, no ya con la crónica deportiva, sino con la práctica de la literatura y, además, encontré a la muchacha que, desde entonces, me acompaña en cada acto de mi existencia (aunque debo admitir que a veces lo hace a regañadientes). Por ello, a diferencia de otros pretendientes a escritores o incipientes escritores que comenzaron a levantar la cabeza en la Isla por aquellos años finales de la década de 1970 y que se harían más visibles en el decenio siguiente, cuando yo comienzo a sentir las exigencias de la literatura, no tenía la menor conciencia de en qué universo pretendía entrar y, de hecho, estaba entrando.

Justo por aquellos años una de las profesiones más ingratas a las que se pudiera aspirar en Cuba era justo la de practicar la literatura, a la cual, sin embargo, se entregaban con notable entusiasmo tantos habitantes del país que se podía tener la impresión de que éramos el paraíso de los escritores. Porque en la Cuba de 1980 había, además de poetas, narradores y ensayistas a secas, también muchísimos creadores “colectivos” de teatro nuevo, legiones de escritores policiales, de testimonio y de ciencia-ficción, y miles de talleristas, escritores voluntarios y escritores aficionados, todos con sus concursos, premios y publicaciones. Curiosamente, aquella superpoblación de nuestra República de las Letras había cuajado justo cuando varias decenas de los más notables escritores cubanos, por causas, sospechas y hasta simples suspicacias de diverso origen, había vivido, como consecuencia de una ortodoxia socialista llevada a los extremos, toda una década de marginación y silencio, en medio de la cual algunos de ellos se encontraron con la muerte y el silencio eterno, sin poder llevarse al otro

mundo siquiera la esperanza de una reparación de su obra y vida. Mi desconocimiento o mal conocimiento de aquella historia oscura, de la que se hablaba poco o en voz baja, no me hizo dejar de notar algo que me pareció alarmante: ¿tan graves habían sido los pecados o deslices de estos escritores cubanos si en aquellos inicios de la década de 1980 se les rehabilitaba de forma silenciosa, como si lo pasado nunca hubiera pasado y sin que nadie asumiera culpas ni ofreciera disculpas?

Fue en el ambiente más favorable de esos años cuando me hice —o comencé a hacerme— un escritor cubano que vivía en Cuba y, por vía atmosférica más que por un proceso de racionalización, fui descubriendo cómo debía enfrentar la literatura alguien que pretendiera ser aquello en lo que yo me estaba convirtiendo: un escritor cubano que vive en Cuba. Para comenzar, alguien con tal condición era un *compañero* que *necesariamente* debía tener un trabajo (como periodista, asesor literario, profesor, funcionario) y realizar además su obra, que se hacía en horas robadas al descanso o al horario laboral; era alguien cuya aspiración máxima radicaba en el hecho de sacar un turno en la cola para publicar en alguna editorial de la Isla, pues el extranjero resultaba algo difuso, lejano, solo accesible para figuras ya históricas como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, o para autores tan reconocidos como Manuel Cofiño, el representante por excelencia del realismo socialista cubano (o sea, el escritor ejemplar de aquel tiempo), un hombre que se hacía acompañar por un maletín donde siempre cargaba los sobados contratos de las traducciones al ruso, moldavo, rumano, uzbeko de sus exitosas, muy promovidas y reeditadas novelas. Y un escritor cubano debía ser, además, un ser social con suficiente conciencia de clase, del momento histórico —no hace falta precisar cuál, pues siempre hemos vivido en un momento histórico— y de la responsabilidad del intelectual en la sociedad, como para escribir solo lo que se suponía —o le hacían suponer— que debía escribir. En pocas palabras: alguien capaz de manejar con tino el arte castrante de la autocensura para evitar el agravio de la censura.

Para aquel pretendiente a escritor cubano sus destinos laborales de aquella década de 1980 fueron los mejores que hoy pudiera

imaginar y, si me hubiera sido posible, escoger —en una época en la que el acto individual de elegir no era práctica frecuente—. Para mi fortuna, mi primer centro de trabajo fue *El Caimán Barbudo* cuando *El Caimán...* se estaba convirtiendo en el centro más activo de las pequeñas (o no tan pequeñas) preocupaciones de los jóvenes escritores de entonces. Así, en *El Caimán...* pude hacer mi conocimiento del mundo y las figuras de la literatura cubana de aquel momento y desarrollé un fuerte sentimiento de pertenencia generacional. Allí, mientras trataba de encontrarme a mí mismo, también aprendí que las reglas de juego establecidas en la década de 1970 para el mundo de la cultura seguían funcionando en una especie de *extraining* interminable, y que cualquier movimiento en falso podía ser considerado un *balk* por los árbitros de la pureza ideológica. Luego, tras mi salida bastante estrepitosa del mensual cultural (me cantaron un *balk*), fui a trabajar al vespertino *Juventud Rebelde*, donde se suponía que debía ser reeducado ideológicamente, pero donde en realidad me educué literariamente, gracias al conocimiento más íntimo de la historia de mi país, a las muchas horas que pude dedicar a la lectura y a la práctica de un periodismo que me abriría las puertas de una conciencia de lo que iba a ser mi literatura. Pero, sobre todo, porque en esos años conseguí hacer un reconocimiento más maduro de mis expectativas, de mí mismo y de la sociedad en la que vivía —a lo que mucho me ayudó, de manera dolorosa, pero rápida y eficiente, el año que pasé en Angola, a lo largo del cual conocí no solo el miedo (algo muy personal, pero que muchas personas padecemos) sino también la verdadera pobreza material, y las miserias y bondades de los seres humanos, manifestadas en sus estados más consolidados y patentes.

En aquella época, aunque escribí muy poca literatura —sobre todo en la etapa de *Juventud Rebelde*, cuando de manera cariñosa y peligrosa fui absorbido por la labor periodística—, junto a otros escritores de mi generación fui perfilando unos intereses literarios que mucho tenían que ver con nuestras propias experiencias, pero también con una lógica reacción a lo que se había escrito en Cuba, y cómo se había escrito, en los años anteriores, los del terrible Decenio Negro.

Una incipiente conciencia de que la política y la literatura debían tener existencias independientes, de que el hombre y sus dramas pueden o deben ser el centro de la creación artística, y de que mirar con perspectiva crítica el entorno era una responsabilidad posible para el escritor, fueron moldeando unos intereses colectivos y haciéndose patentes en las obras que, con mayor o menor fortuna artística, creamos y hasta publicamos en esos tiempos, no sin ciertos sobresaltos, aunque en realidad atenuados respecto al pasado inmediato.

Pero (por la dichosa conjunción cósmica o por una simple necesidad histórico-concreta) sería la década de 1990 la de mi conversión real y definitiva en un escritor, por supuesto que cubano y que viviría en Cuba, con el colofón de llegar a ser, a partir de 1995, un escritor profesional. Sería aquella época, además, y por cierto, la de la caída del muro de Berlín, el tambaleo y derrumbe de la hermana Unión Soviética, y la de los tiempos más álgidos del Período Especial. Si en medio de aquellas catástrofes que tuvieron efectos tan directos como la falta (entre otras cosas) de electricidad, comida y transporte, además de la paralización de la industria cultural y editorial del país, si en medio de tantas incertidumbres continué siendo un escritor cubano que vivía en Cuba, quizás se deba, sobre todo, a que la primera pregunta de las que me obsesionan —es decir, ¿por qué soy cubano?— colocó en las balanzas posibles todo su peso específico a través de un sentido de pertenencia, y a que ya era un escritor cubano (a esas alturas era difícil que pudiera ser otra cosa) y mi intención era ser un escritor cubano que escribiera sobre Cuba, con la mayor libertad y sinceridad posibles; un creador empeñado en reflejar los conflictos (al menos algunos de ellos) de mi sociedad, asumiendo los riesgos inherentes a tal empeño. Y, atado a mis pertenencias y para conseguir ese propósito literario, decidí personal, soberana y conscientemente quedarme en Cuba y, a pesar de las carencias e incertidumbres que nos tocaban las puertas a casi todos, y hasta a pesar de mis propios miedos, escribir en Cuba y sobre Cuba.

Fue la práctica de la literatura la que me salvó entonces de la locura y la desesperación a la que me abocaba el medio ambiente.

Entre 1990 y 1995, mientras fungía como jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba* y tres veces a la semana hacía en bicicleta el recorrido de treinta kilómetros Mantilla-Vedado-Mantilla, en invierno y en verano, en seca o en lluvia, la escritura se convirtió en mi refugio y escribí en ese período tres novelas —*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma* y *Máscaras*—, un libro de cuentos, mi largo ensayo sobre Carpentier y lo real maravilloso, tres o cuatro guiones de cine y hasta organicé dos libros con mi periodismo de los años anteriores y una antología de cuentistas cubanos, *El submarino amarillo*. Gracias a la literatura viajé a España, México, Colombia, Argentina, Italia, Estados Unidos. Gracias a la literatura y a esos viajes y al pasaporte uruguayo de Daniel Chavarría pude comprarme una computadora y hasta una lavadora y algunas bandejas de picadillo de res en las tiendas donde se expendían productos en divisas, cerradas entonces para los cubanos, pero con un resquicio abierto para los escritores cubanos que vivíamos en Cuba y obteníamos alguna moneda fuerte de nuestras estancias en el extranjero, cuando esa moneda era trocada en unos cheques rojizos que nos permitían acceder a aquel privilegio que, aunque no incluía las computadoras, nos salvaba de la inanición y de la cárcel (cuando allá podías terminar por andar por la calle con unos dólares en el bolsillo).

Es hora ya de advertir que, si para hablar de lo que ha sido y, sobre todo, de lo que es la práctica de la literatura en Cuba a estas alturas del siglo XXI, parto de un recuento de caminos forzados por la realidad, avatares sociales y económicos y, al fin, de decisiones personales, se debe a la percepción de que mi relación con el entorno y mi experiencia individual como escritor cubano que ha vivido y vive en la Isla, recibió y ha recibido a lo largo de treinta años el peso y la presión de todas las circunstancias por las que ha ido pasando el ejercicio de este arte en el país. Una influencia que, de muchas maneras, han condicionado mis expectativas y necesidades de creador y de ciudadano perteneciente a una generación muy específica de cubanos: la que nació en la década de 1950, estudió en las universidades durante el crítico período de los setenta y entró en la literatura insular,

con una tímida ruptura, en los años de 1980. La generación que, en el momento de su madurez y posible eclosión, vio alterado su desarrollo o evolución con la llegada del —con eufemismo bautizado— Período Especial que marcó la última década del siglo XX y proyectó su espectro hasta este presente de hoy, de ahora mismo; la generación literaria cubana que tal vez con mayor encono recibió los golpes pero también los beneficios —sí, los beneficios— de esos años que el solo hecho de recordarlos da hambre, calor y hasta riesgos de sufrir una polineuritis cegadora que, como una plaga silenciosa, comenzó a invadir la Isla.

Porque en medio de aquel caos, locura, lucha por la supervivencia pura y dura que se instauró en el país, mientras escribía como un loco para no volverme loco, algo comenzó a cambiar en la condición del escritor cubano que vivía en Cuba, movida por la presión de esa especie cultural —los escritores— que, por supuesto, ya no era tan abundante como en los días de 1970 y 1980, por varias razones: 1. porque publicar un libro en una editorial nacional o regional se convirtió en algo excepcional y muchos dejaron de intentarlo; 2. porque muchos “escritores” emergidos en los setenta, en verdad no lo eran tanto y se evaporaron; y 3. porque otros muchos de los escritores cubanos que vivían en Cuba cambiaron su condición por la de escritores cubanos que vivían fuera de Cuba o, como se les ha dado en llamar, escritores de la diáspora o el exilio (una relación, lamentablemente desactualizada, aparece en el epílogo al *Informe contra mí mismo*, del entrañable y ya desaparecido Lichi Diego, alias Eliseo Alberto).

Lo que se movió en el territorio de la creación y en específico de la literatura cubana fue una suma de circunstancias materiales y espirituales capaces, en su conjunto, de redefinir la situación del escritor que vivía en Cuba y alterar de modo bastante radical el contenido y las intenciones de su obra. Entre esos elementos estuvo la ya mencionada paralización de la industria editorial del país, lo que obligó a los escritores a buscar por el mundo un premio literario que los salvara de la inopia y, a la vez, una vía para estampar sus obras, sin que, por primera vez en tres décadas, aquellas intenciones editoriales se convirtieran en un pecado, punible como todos los pecados. Por



supuesto, esta relación diferente con el presunto o al fin encontrado editor extranjero contribuyó a crear una dinámica a su vez diferente, menos prejuiciada, entre el escritor y su obra, pues esta última ya no estaba destinada, al menos en primera instancia, a un editor cubano que podría leerla como un funcionario del Estado cubano y, desde tal perspectiva comprometida y condicionante, admitirla o rechazarla. Pero habría que sumar a estos dos elementos, otros de carácter social y espiritual que marcarían la época: el desencanto, el cansancio histórico, la revisión crítica de la sociedad y sus actores a que nos abocaron la crisis y el conocimiento de nuestra y otras realidades, de algunas verdades ni siquiera sospechadas en toda su dimensión y los propios cambios en una sociedad que estaba sufriendo violentas contracciones y dando origen a actitudes y necesidades antes sumergidas o incluso inexistentes... El resultado de todas esas revulsiones fue una literatura que muy pocos, quizás nadie, podía concebir o imaginar en los años anteriores, una literatura de indagación social, de fuerte vocación crítica, y en muchas ocasiones de disenso con el discurso oficial, que con su carácter y búsquedas marca los rumbos que ha seguido desde aquellos años finales del siglo XX hasta estos ya no tan iniciales del siglo XXI lo que puede considerarse el *mainstream* de la literatura cubana. Y en ese rubro incluyo, por supuesto, la que escriben los que viven en Cuba y los que viven fuera de Cuba, la que se publica y distribuye en Cuba y la que se edita fuera de la Isla. Una creación que, justo es decirlo, muchas veces consiguió ser estampada y distribuida en Cuba, gracias a una percepción más realista del entorno y de las necesidades de expresión artística por parte de las autoridades culturales.

Esa literatura que se comenzó a escribir y publicar en la década de 1990, y de la cual yo participé, se propuso indagar en rincones oscuros o inexplorados de la realidad nacional, mirar críticamente hacia el pasado, bajar a los fondos del país en que vivíamos, encontrar respuestas a preguntas existenciales, sociales y hasta políticas a las circunstancias que habíamos atravesado y trastocaron muchas estructuras de la sociedad, en especial en el orden ético. Varios de los es-

critores de ese momento consiguieron el propósito de encontrar casas editoriales fuera de la Isla, entidades que publicaron y promovieron su obra, y les confirieron un nuevo sentido de independencia, tanto literaria como económica. En el terreno de lo artístico tal independencia se manifestó en una creación cada vez menos condicionada a lo establecido, más crítica incluso, o sencillamente, más personal. En el plano de lo económico permitió la profesionalización de algunos escritores y la posibilidad o cuando menos el anhelo de conseguirlo de muchos otros, una condición impensable hasta la década de 1980 y que, por supuesto, confería otra dosis de independencia al escritor cubano que vivía y escribía en Cuba.

En medio de esa nueva circunstancia nacional, tal vez el mayor error de esta literatura más desenfadada o desencantada o con intenciones críticas haya sido su falta (o la incapacidad de algunos de sus creadores) de una perspectiva más universal, es decir, menos localista. La insistencia en determinados mundos sociales, personajes representativos, problemáticas específicas y modos expresivos que se tornaron repetitivos, hizo que una parte notable de esta literatura se encallara en lo inmediato, en las tan peculiares peculiaridades cubanas, y creó una retórica que, al pasar el momento de júbilo internacional por esa nueva literatura creada en la Isla, en especial la novelística, cortó o dificultó el acceso a las editoriales foráneas (las cuales viven sus propias crisis) de nuevos escritores cubanos que viven en Cuba y escriben sobre Cuba.

Pero sobre esta creación, desde los años finales del siglo pasado y sobre todo en los que corren del presente, han gravitado otras condiciones que, a mi juicio, están afectando su desarrollo.

Ante todo está la certeza de que la escritura en Cuba es un acto o vocación de fe, un ejercicio casi místico. En un país donde la publicación, distribución, comercialización y promoción de la literatura funciona de acuerdo a coyunturas por lo general extraartísticas y no comerciales, búsqueda de equilibrios culturales y hasta códigos aleatorios de imposible sistematización, la situación del escritor y su papel se vuelven inestables y difíciles de sostener. Los escritores que

solo publican en Cuba reciben por sus obras unos derechos retribuidos en la cada vez más devaluada moneda nacional —en función de lo que se puede adquirir con ella—, cantidades pagadas muchas veces con relativa independencia de la calidad de su obra o de la aceptación pública que consiga. Estos derechos de autor, por supuesto, hacen casi imposible la opción por la profesionalización de los escritores (que, justo es recordarlo, resulta bastante común en todo el mundo), lo cual puede incidir en la calidad de la obra emprendida. ¿Con qué recursos cuenta un escritor cubano para dedicar, digamos, tres o cuatro años a la escritura de una novela que requiera de ese tiempo de elaboración? Resulta evidente que no puede depender solo de sus derechos en pesos cubanos y que debe buscar otras alternativas laborales o profesionales con las cuales ganarse la vida o en las cuales desgastarse la vida mientras dedica el tiempo restante a la creación. El estado calamitoso de la novela cubana de los últimos años puede o no tener una relación directa con esta situación existencial y económica (imposible de revertir o al menos de aliviar mientras no cambie toda la “situación económica” o el “momento histórico”), pero su estado de deterioro puede ser visible, por ejemplo, si contamos cuántas obras de este género, el más leído y publicado en el mundo, obtienen los premios anuales de la Crítica Literaria, un rasero subjetivo pero posible para medir las calidades de lo que se difunde a través de las casas editoras del país, o cuántas logran entrar en los circuitos editoriales foráneos más reconocidos y con mayor presencia comercial.

Otra cuestión que afecta al escritor cubano desde hace décadas, pero que se ha agudizado en los últimos tiempos, es su lamentable desinformación respecto a la literatura que se está creando en otras latitudes. Todos los lectores cubanos, todos los escritores que vivimos en la Isla, padecemos de esta desactualización porque, incluso en el caso de los más enterados, siempre su relación con lo que se lee en el mundo resulta aleatoria, dependiente no de sus necesidades sino de sus posibilidades de comprar o encontrarse con determinados autores y obras que, en ningún caso, se publican o distribuyen en el país. De esta forma, el escritor cubano del siglo XXI que vive en Cuba —don-

de tiene un precario acceso a Internet o simplemente no lo tiene—, se mueve a bastonazos de ciego por el universo de la literatura de su tiempo, en la cual debe insertarse y con la cual debe compartir el mercado, si logra llegar a abrir alguna puerta de esa instancia tan satanizada pero a la vez tan necesaria para la creación y la promoción nacional e internacional de la literatura.

No se puede olvidar tampoco que con mucha frecuencia el escritor cubano que vive en Cuba y escribe en Cuba debe además enfrentar una muy deficiente política promocional, entre otras razones por la propia inexistencia de un mercado del libro en el país, pero también, entre otros factores, por el ruinoso estado de la crítica literaria doméstica y por la todavía presente, en estos tiempos de cambio de mentalidad y de muchas otras cosas, sospecha política a la que puede verse sometido si su obra no es complaciente con los preceptos de la ortodoxia fundada en aquellos lejanos pero todavía (para algunas mentes) actuantes límites de lo “correcto” o lo “conveniente” patentados en los años 1970. La suma de estos elementos ha creado, en contra de la propia validación de la literatura que se hace en el país, la sensación de que por dos generaciones la Isla apenas ha dado escritores de importancia, provocando una falsa imagen de vacío —que hacia dentro de Cuba se potencia con la marginación editorial, todavía sostenida, de la mayoría de los autores de la diáspora.

Aunque no lo deseaba de forma especial, para hacer más evidente esta situación de la promoción del escritor, debo volver ahora a la experiencia personal para ejemplificar cómo puede funcionar la realidad antes descrita. Cuando la Casa de las Américas me invitó a ser el escritor que protagonizara la Semana de Autor del año 2012, más aun, el primer escritor cubano al que se le dedicara una Semana de Autor, mi previsible reacción fue de asombro. Como suelo hacer, comencé a preguntarme cosas, y la primera cuestión fue: ¿por qué yo y no otros escritores más reconocidos o institucionalizados, figuras que incluso exhiben Premios Nacionales en sus currículos? Antes de hacerme más preguntas, dije a la dirección de la Casa que sí, por supuesto que sí aceptaba, con mucho orgullo, el honor y reconocimiento a un tra-

bajo que una acción como la Semana de Autor representa, pero a la vez no pude dejar de recordar que un año atrás, cuando la Maison de América Latina de París, el Pen Club Francés y la sociedad de amigos de Roger Caillois me entregaron el premio que lleva el nombre de ese importante escritor, ningún medio oficial nacional se acercó a mí o promovió, de la manera en que se promueven otros acontecimientos o acciones, un suceso que me desbordaba como escritor y entrañaba, es evidente, un reconocimiento para la literatura cubana, sobre todo la que se hace en Cuba por los escritores que vivimos en Cuba. Porque, en la lista de los anteriores galardonados con el premio —ninguno cubano— aparecían los nombres, entre otros, de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Álvaro Mutis, Adolfo Bioy Casares... y ahora el de un cubano que sigue escribiendo y viviendo en Cuba.

No se puede olvidar, al recorrer la situación actual del escritor cubano que vive en Cuba y anotar algunas de sus tribulaciones y logros, el más esencial de los elementos que, a mi juicio, definen su carácter y, sobre todo, el de su obra. A diferencia de otros países, donde los escritores más notables o activos suelen tener una presencia social o artística gracias al soporte de los medios de mayor circulación o prestigio, el escritor cubano apenas tiene su obra y alguna que otra entrevista como vía para expresar su relación con el mundo, con su realidad, con sus obsesiones. Muchas veces la obra se ve obligada a asumir entonces roles más ambiciosos y complicados de los que normalmente le competen, y funciona —o se le hace funcionar— como instrumento de indagación social y como medio para testimoniar una realidad que, de otra forma, no tendría un reflejo que la fijara y disecionara. El escritor cubano que vive en Cuba, y día por día enfrenta la realidad del país, con sus cambios, evoluciones, reacciones sociales y sueños personales realizados o frustrados, se ha convertido en uno de los más importantes recolectores de la memoria del presente que tendrá el futuro. Esta responsabilidad añadida a la propia responsabilidad literaria confiere al escritor un compromiso civil que le da una dimensión más trascendente a su trabajo. Escribir sobre Cuba, sobre lo que ha sido y es Cuba y lo que son los cubanos de ayer y de hoy,

con la sinceridad y profundidad que merecen esas entidades socio-históricas y humanas, es tal vez la tarea más compleja y a la vez satisfactoria que puede enfrentar el escritor cubano que vive en esta Cuba del siglo XXI. Porque es un deber con los cubanos y con la nación, con la verdad, la historia y la memoria, porque es su destino, y porque si alguna vez ese escritor se pregunta ¿por qué soy cubano?, ¿por qué soy un escritor cubano? y ¿por qué soy un escritor cubano que vive en Cuba?, también podría cambiar el “por qué” en un “para qué” y quizás encontrar sus propias respuestas. Unas respuestas que podrían estar más cercanas a las predestinaciones cósmicas, pero también al papel social que ha asumido con esa vocación de fe que es la práctica de la literatura en esta Cuba que se adentra, como el resto del mundo al que pertenece, en un inseguro y caótico siglo XXI.

*Noviembre, 2012*

I. LITERATURA Y DESTINO,  
LOS RIESGOS DE LA CREACIÓN





## La Habana nuestra de cada día

### I

Desde las terrazas y atalayas de la vieja y pétreo fortaleza de los Tres Reyes del Morro, en la vertiente norte de la bahía, la ciudad de La Habana es una promesa apacible que se extiende, castigada por el sol del trópico, hacia verdades invisibles desde la distancia y la altura. Algunas cúpulas luminosas, como la del Capitolio; torres y campanarios de iglesias presuntamente barrocas o de un gótico escandalosamente apócrifo; la escultura de la Giraldilla (hija de la Giralda sevillana), símbolo de la ciudad y de una marca de ron, encaramada sobre la cúpide del primer baluarte militar habanero; el murciélagu alcohólico del edificio Bacardí coronando un domo Art Decó; el consumado eclecticismo de la sede de la embajada de España; los rascacielos enanos de El Vedado, casi tragados por la reverberación solar; el Paseo del Prado y el muro del Malecón, última frontera del mar más que de la ciudad, podrían ser lo más notable de un panorama que parece sólido, permanente, definitivo y en el que las personas, reducida su escala —y con ellas sus pasiones, su vida misma—, apenas animan la escenografía perfecta.

No es para nada casual que muchas de las primeras imágenes existentes de la ciudad, grabadas entre los siglos XVI y XVIII, también la miraron desde la perspectiva del mar. Porque La Habana no existiría si no fuera por el mar, por esa bahía protectora que apenas se abre entre las rocas y penetra la tierra como una mancha expansiva hacia los territorios donde fuera fundada, allá por 1519, la antigua villa de San Cristóbal.

Esos grabados “habaneros”, de inmenso valor histórico por su calidad de testimonio más que por su realización artística, aportan,

junto a las primeras imágenes de la ciudad, una valiosa pista hacia una posible relectura del ambiente cultural cubano, específicamente habanero, durante los primeros tres siglos de historia colonial. En su revelador estudio *Cuba/España. España/Cuba: Historia común*, el historiador Manuel Moreno Friginals se introduce en el tema de la cultura cubana anterior al siglo XIX justo por este resquicio revelador:

Quien se asome a los grabados de la época y lea con cuidado las descripciones de La Habana de los siglos XVI al XVIII observará que el personaje principal de la ciudad es el mar. Siempre se repite la imagen de un puerto lleno de navíos, defendido por impresionantes fortalezas. Incluye el punto de mira en que se sitúa el artista es, en muchos casos, el mar, no la tierra: es decir, mira la ciudad desde el mar. Y en la medida que se acerca el año de 1762 (toma de La Habana por los ingleses) aparecen más naves y castillos. No se trata solo de que con el transcurrir de los años fuese mayor la importancia naval y militar de la ciudad, sino también el hecho de que cada vez más el mar se integraba en su cultura espiritual.<sup>1</sup>

Una cultura y una espiritualidad diferentes, no asociadas a los géneros, realizaciones y movimientos tradicionalmente considerados *artísticos*, se estaban desarrollando entonces entre aquel mar, aquellas naves, aquellas fortalezas habaneras. Conocer el mar, construir barcos y castillos requería la existencia de una verdadera cultura militar y marinera que fue —como ha demostrado el propio Moreno Friginals—, la que floreció en La Habana de aquellos tiempos, no solo a través del desarrollo de innumerables oficios prácticos —necesarios en los astilleros y edificaciones—, sino también en artes aplicadas —la pintura, la fundición, la orfebrería, la decoración— e incluso en elucubraciones científicas como el libro de Lázaro Flores Navarro, *Arte de navegar*, “obra —recuerda el historiador— que trata de las reglas y preceptos de la ‘navegación especulativa y teórica’, es decir, la que se hace por altura y derrota. Como expresa su título completo, el volumen ofrece nuevas tablas de declinaciones del sol, computadas al meridiano de La Habana, tomando como base las de Felipe Lans-

<sup>1</sup> Manuel Moreno Friginals. *Cuba/España. España/Cuba: Historia común*, Grijalbo Mondadori, Mito de Bolsillo, Barcelona, 1998, p. 52.

bergio. Las tablas fueron calculadas durante 1665. La dedicatoria está firmada en La Habana, a 12 de junio de 1672”.<sup>2</sup>

Esta peculiaridad cultural se debe al hecho de que la primera función de La Habana, para el contexto general del imperio español de América y para el de la isla de la cual era capital y centro político y comercial, era la de ser un enclave geográfico privilegiado —gracias a su bahía y a su ubicación, en la corriente del Golfo, que marcaba la vía más propicia para un regreso a Europa—, que se debía conocer y proteger de acechanzas enemigas y, por tanto, fortificarse convenientemente; la de ofrecer los más disímiles servicios a los miles de burócratas, militares, marineros y viajeros de paso —desde agua y comida hasta diversión y sexo—; la de reabastecer y reparar, primero, las naves que emprenderían la ruta oceánica, y la de aportar, después, desde astilleros propios, nuevos navíos a las cada vez mayores flotas españolas. No es casual, entonces, que las primeras imágenes de la ciudad sean las de esos grabados, en los que apenas aparece la figura humana, pues en ellos “el personaje principal de la ciudad es el mar” y el escenario “un puerto lleno de navíos, defendido por impresionantes fortalezas”. Esta imagen de La Habana, militar y marinera, es la primera que lega un activo universo cultural que, desde sus intereses y perspectivas, deja fuera de su mirada los asuntos sociales, políticos y étnicos, de los cuales no había aún plena conciencia ni necesidades intelectuales de debatirlos.

Sin embargo, la historiografía cultural cubana tuvo la tendencia, durante demasiados años, a pasar la vista por encima de aquel ambiente espiritual asociado a las necesidades materiales e intelectuales que entonces tenía la Isla, y en especial su capital, que llegaría a convertirse en la tercera ciudad en importancia del inmenso imperio español de ultramar.

Con una mirada centrada en lo *artístico*, los historiadores consideraron aquellos tres primeros siglos de la vida cubana como un período de pobreza espiritual. Solo dos obras puramente estéticas, de contundente significación, aliviaban el páramo creativo que parecía

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 131.

tenderse sobre ese largo estadio de formación histórica del país. De un lado estaba, afincada en los albores del siglo XVII, un salvador y contundente poema épico, *Espejo de paciencia*, atribuido al escribano canario Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, asentado en la villa de Puerto Príncipe, hoy Camagüey. De otro se levantaba la magnífica obra sinfónico-religiosa del maestro Esteban Salas, creada en la segunda mitad del XVIII, cuando asumió la dirección de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba.

Resulta curioso que las dos obras artísticas más relevantes de la “prehistoria” cultural cubana no guardaran relación alguna con la dinámica capital de la Isla y, además, tuvieran durante mucho tiempo un destino parecido. La obra de Salas, referida por algunos historiadores, se mantuvo casi desconocida durante casi dos siglos, hasta que, a principios de los años cuarenta de la pasada centuria, Alejo Carpentier redescubriera decenas de partituras en los archivos de la catedral santiaguera y se tuviera al fin una dimensión cabal de la trascendencia y valor de la creación musical de aquel ser místico y solitario, tocado por el genio. Por su parte, *Espejo de paciencia* también estuvo perdido (y en su caso por completo desconocido) desde su creación, alrededor de 1608, hasta su “descubrimiento”, que solo se produce hacia 1838, cuando los escritores José Antonio Echeverría y Domingo del Monte lo encuentran de manera casual, formando parte del manuscrito (también extraviado por décadas) del libro *Historia de la isla y catedral de Cuba*, del obispo Morell de Santa Cruz, de donde, según los afortunados descubridores, fuera “fielmente transcrito” para ser publicado en el magazín habanero *El Plantel*.

Si el hallazgo carpenteriano contribuyó a darnos la real dimensión de la obra de Salas, partituras mediante, el accidentado rescate de *Espejo de paciencia* ha sembrado desde entonces algunas dudas respecto a su autenticidad o, cuando menos, a la autenticidad de toda la obra, pues el manuscrito hallado por Echevarría y Del Monte nunca fue visto por nadie más (tenía la persistente costumbre de perderse una y otra vez) y existen demasiadas razones para pensar que la precisa reaparición y el valor histórico y documental de la obra, tan oportunos para los intereses políticos y culturales del pujante grupo

económico y social que representaban estos intelectuales (la burguesía criolla ligada a la industria azucarera), puede haber sido el resultado de una magistral superchería literaria realizada por sus presuntos “descubridores”.

Pero, con independencia de la polémica autenticidad total o parcial de *Espejo de paciencia*, lo cierto es que hasta los finales del siglo XVIII, en que comienzan a publicarse las obras de varios poetas nacidos o afincados en la Isla, en las que se hablaba de ciertos tópicos de la naturaleza o la sociedad cubana, la creación cultural del país parecía sostenerse solo sobre esos dos pilares —la música sacra de Salas y el poema épico *Espejo de paciencia*, ambos, repito, sin relación alguna con la ciudad de La Habana— y sobre los grabados, realizados casi siempre por visitantes foráneos, que nos legaban las primeras vistas de algunos sitios de la Isla, con especial insistencia de La Habana y su puerto.

## II

La fundación de la nación cubana, proceso que cristaliza en las medianías del siglo XIX y que tiene su expresión definitiva con el inicio de la guerra independentista de 1868, está ligada de forma intrínseca a la creación de un imaginario nacional por parte de la literatura que, alrededor de las célebres tertulias organizadas precisamente por el escritor y promotor Domingo del Monte, se escribió en la Isla en los años finales de la década del treinta del siglo XIX.

Un elemento de suma importancia en la creación de ese espacio imaginario, psicológico y cultural, previo al de la creación del espacio nacional —de connotaciones más políticas y económicas—, fue la fijación narrativa de la imagen de la ciudad, en este caso, La Habana, centro neurálgico del movimiento de forja de una nueva identidad, ya propiamente cubana.

Este proceso de visible connotación cultural —pero que escondía esenciales urgencias políticas y sobre todo económicas— que se comienza a producir por esas fechas es, tal vez, uno de los más in-

trincados, polisémicos y contradictorios momentos de la historia cubana y, resulta curioso, uno de los menos estudiados en su profunda complejidad.<sup>3</sup> El hecho tan insólito como singular de que un grupo social —ni siquiera una clase en su conjunto— haya *programado* y, más aun, financiado, un movimiento cultural capaz de establecer las bases simbólicas de una nueva entidad nacional, diferente a la metrópoli española que dictaba las políticas generales que ordenaban la vida en la Isla, es un proceso de connotaciones quizás únicas en la historia. De este modo, el sector más enriquecido y socialmente renovador de la gran burguesía azucarera será el encargado de propulsar la creación de una identidad cubana a través del establecimiento de la imagen de una comunidad humana diversa. Para ello se valen de las aspiraciones y realizaciones de un grupo de escritores a quienes, de disímiles maneras, se les alienta y casi hasta compulsa —a través de los “programas” establecidos por Domingo del Monte, miembro ya de esa alta burguesía— a elaborar una literatura, sobre todo narrativa, en la que se fijaran las características del conglomerado humano insular, primero en su ámbito más romántico y permanente, es decir, el espacio rural, y luego en el más dinámico y cambiante, el espacio urbano, representado por la ciudad de La Habana.

Los primeros en proponerse, desde esta perspectiva interesada, consciente y, más aun, preconcebida, la creación de un espacio físico-espiritual de la ciudad, definidamente histórico, serían los entonces muy jóvenes escritores José Antonio Echeverría (1815-1885), con su relato *Antonelli* (1838) y, sobre todo, Cirilo Villaverde (1812-1894), a través de la original *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1839) y, en particular, con la novela *La joven de la flecha de oro* (1841). Antes, es cierto, La Habana había aparecido como referencia en numerosos documentos más o menos oficiales, en estudios científicos e históricos (como los de Alejandro de Humboldt o Félix de Arrate, el primer historiador cubano) y en diarios y cartas, en los cuales, tanto viajeros foráneos como habitantes de la ciudad, se solían quejar de su deplo-

---

<sup>3</sup> Ver: José Luis Ferrer. “Novela y nación en Cuba: 1837-1846”. Universidad de Miami, 2002. DAI, 63, no. 06A. [Trabajo inédito.]

rable estado sanitario, de sus exultantes olores, de sus vicios y lacras sociales, encabezados por la afición casi generalizada al juego y la práctica de la prostitución —ambas presentes en la ciudad desde el siglo XVI. Incluso La Habana había sido escenario de algunos —pocos, en verdad— relatos, entre los que cabría citar *La cueva de Tagagana* y *El ave muerta*, del propio Villaverde, y *El cólera en La Habana*, de Ramón de Palma, publicados entre 1837 y 1838, y caracterizados por la intención de recrear episodios más o menos reales relacionados con la historia de la ciudad. Sin embargo, al leer estos textos iniciales de Villaverde y De Palma a la luz intensa de los que los sucedieron en los tres años siguientes, se hace manifiesto que en ninguno de ellos sus autores se había propuesto la exploración del paisaje urbano en tanto componente esencial del “espacio nacional” y sus características singularizadoras.<sup>4</sup>

Mientras *Antonelli* (que artísticamente hace agua por todos sus costados) se remite a un período fundacional de la ciudad —finales del siglo XVI— y se refiere, como era de esperar, a una historia ligada a asuntos militares y marineros, Villaverde se dedica a escribir de su “actualidad” y, a través de una historia de amor, consigue armar el tejido social, arquitectónico, racial y psicológico de la ciudad en que vive, legándonos la primera imagen polivalente de La Habana y sus habitantes, sus lugares y características, con un recorrido narrativo que no solo atraviesa el espacio físico de la urbe y de sus barrios más populosos e importantes, sino que a la vez refleja y plasma la escala social de todo el país, pues en la narración confluyen desde las más altas autoridades coloniales hasta los negros esclavos recién llegados de África, grupos colocados en las antípodas de una sociedad estratificada y diversa.

A partir de la publicación de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, la ciudad se convierte en el escenario más representativo de la nación en la literatura cubana, en el espejo más preciso de sus cualidades distintivas y no es para nada casual que, desde su mismo título, la noveleta esté poniendo a un mismo nivel su personaje protagónico

---

<sup>4</sup> Sobre este proceso ver: José Luis Ferrer. Ob. cit.

—la mulata Cecilia Valdés, representación, para muchos, de “lo nacional”, por su carácter mestizo, bastardo, arribista y trágico, abocada por demás al incesto— y el paisaje urbano donde se desarrolla la peripecia y, en especial, una locación simbólica de sus contradicciones y confluencias, la llamada Loma del Ángel (ubicada en la parte hoy conocida como La Habana Vieja), escenario de fiestas populares y coronada por una iglesia en cuyas puertas se produce la tragedia final de la ficción.

En su develador análisis “Novela y nación en Cuba”, dedicado a los peculiares orígenes de la narrativa cubana en los años finales de 1830, el ensayista José Luis Ferrer precisa que, no obstante lo conseguido por Villaverde en su versión original de *Cecilia Valdés*, esta “[...] integración de los distintos espacios en una imagen inclusiva o total de la ciudad no ha cristalizado todavía aquí, ni al nivel del espacio narrativo (los diferentes espacios coexisten, pero sin llegar a integrarse), ni siquiera al nivel de la estructura misma del relato, en tanto todavía se trata más de una suma de cuadros o escenas individuales que de una ‘novela’ propiamente dicha. Si algo muestra esta renuencia de la imagen de la ciudad a integrarse en un todo orgánico [...] son las dudas del escritor con respecto a la capacidad de esa estratificada sociedad urbana para representar la nación; dudas que, por lo demás, se evidencian cuando el narrador describe, o expresa sus opiniones sobre el ‘pueblo’ habanero”.<sup>5</sup>

A juicio del propio Ferrer, “la primera e indiscutible imagen que logró producir la narrativa cubana del paisaje urbano como totalidad (observada desde la perspectiva de un punto distante, por lo general un lugar elevado, que tan productiva habría de resultar como mirador para la visualización de la nación en tanto comunidad imaginaria), apareció en *La joven de la flecha de oro*, publicada en *La Cartera Cubana* en 1840 y reeditada al año siguiente en forma de libro”.<sup>6</sup>

Sin que nos adentremos en el análisis de las características específicas de la obra, es posible afirmar, con Ferrer, que en esta novela Cirilo Villaverde consigue conciliar al fin lo social y lo físico en la

---

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> Ídem.



conformación de la imagen de una ciudad que, a partir de entonces, queda fijada de forma definitiva —narrada— en el imaginario nacional como el ámbito urbano más característico y abarcador. El propósito del escritor y, por supuesto, de los ideólogos de este singular proceso de apropiación del espacio nacional, es ante todo aglutinador, integrador, unificador, pues está empeñado en la creación de una imagen totalizadora que, sin dejar de ser contradictoria y múltiple (como toda imagen clasista), tiende a la coherencia que se puede conseguir a través de una sola mirada, como si la ciudad fuese una entidad definible por la imbricación de sus lugares, sus gentes y su historia. El proyecto de “tener” una ciudad, literariamente descrita, espiritualmente cohesionada —“una imagen totalizadora e inclusiva del espacio urbano”, la llama Ferrer— al fin se había concretado y por ende la literatura y el imaginario cubanos tuvieron desde aquellas fechas, con *La Habana* de esta novela, la representación de un espacio urbano propio y singular.

Un paso ya definitivo e irreversible en esta apropiación de la compleja tipicidad habanera concebida como reflejo de espacio físico y social, ocurre gracias al propio Villaverde cuando este publica en 1882 la versión definitiva, notablemente ampliada, de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* y consigue cristalizar muchos de los tanteos y proposiciones sobre la creación de un ámbito urbano ya explorados en su literatura anterior. En este tránsito juega un papel decisivo la evolución política y literaria de un autor que en cuatro décadas recorre el tramo estético y conceptual que lo separa del joven escritor romántico al veterano autor ya permeado por el realismo costumbrista y, en su ideario político poseedor de un pensamiento mucho más independiente del que tuviera en los años treinta, cuando girara bajo la órbita pragmática e interesada de Domingo del Monte, ideólogo y portavoz de los intereses del grupo económico de la burguesía azucarera y liberal. Pero quizás el factor decisivo de esta profundización se deba al hecho de que si en 1839 Cuba era un proyecto de país, en 1882 ya era una nación y para completar su existencia solo necesitaba la independencia política por la que se había luchado en los campos de batalla durante diez años.

Estudiada con profusión desde los ángulos más diversos, considerada con justicia la cumbre de la novelística cubana del XIX, apenas resulta necesario detenerse sobre los valores y trascendencia de esta novela de Villaverde, aunque para ubicarla en la evolución del proceso de creación y apropiación de un espacio urbano habanero valdría recordar que *Cecilia Valdés*, en su edición definitiva estampada en Nueva York, es, todavía hoy, la obra literaria que con mayor minuciosidad y detenimiento (para nada fortuitos) describe los espacios físicos de la ciudad y los estratos sociales, culturales y étnicos que entonces la componían, consiguiendo un cuadro tan detallado y abarcador que, aun pagando una cuota a la levedad del costumbrismo y a las intenciones nacionalistas del romanticismo, jamás ha sido superado en complejidad por ninguna obra ubicada en la capital de la Isla.

### III

La narrativa cubana, desde su fundación —y debido a las razones políticas y económicas que entonces la impulsaron— arrastró consigo una conciencia que pudiéramos llamar *contextual*: contextos raciales, de iluminación, políticos y, por supuesto arquitectónicos, se descubren con frecuencia en una narrativa urbana que se ocupó, preferente y concienzudamente —y a pesar de las limitaciones de muchos de sus cultores—, de la construcción de una imagen coherente de la ciudad de La Habana.

Del romanticismo costumbrista de Cirilo Villaverde al realismo tipicista y finisecular de Ramón Meza —autor de una significativa novela, *Mi tío el empleado*, desarrollada en la capital—, La Habana decimonónica cobró una notable corporeidad literaria que luego se encargarían de profundizar, ya en el siglo XX, los principales autores afiliados a la estética del naturalismo, Miguel de Carrión y Carlos Loveira, quienes utilizaron una ciudad ya “hecha”, y en muchos sentidos explicada por sus antecesores, para ubicar en ella los dramas psicológicos y sociales de sus personajes habaneros.

Sin embargo, la generación literaria que sucede a los naturalistas les critica a estos su escasa profundidad a la hora de develar las esen-

cias de la ciudad y por eso, todavía en la década de los años sesenta del pasado siglo, un autor clave en el proceso de definitiva apropiación de la ciudad como espacio nacional, se quejaría de que:

[...] ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación. Y es que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas y las montañas [...]. Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convengo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín.<sup>7</sup>

En el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” (1964), Alejo Carpentier considera, además, que:

Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora —a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya *la revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos (Ramón Meza, Julián del Casal, Eça de Queiroz) que expresaron el tedio, el deseo de evasión, la incapacidad de entendimiento.<sup>8</sup>

Aun cuando Carpentier lleva la razón al advertir en el mismo texto que una ciudad como La Habana es un proceso en constante evolución y que literariamente ha sido fijada más por sus tipicismos exteriores que por sus esencias ocultas y permanentes, su lectura de la narrativa urbana cubana parece demasiado centrada en el aspecto físico, urbanístico, arquitectónico, sin tener en cuenta la apropiación y definición

---

<sup>7</sup> Alejo Carpentier. “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, en *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 11-12.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 14.

psicológica (tan grata al realismo y al naturalismo) alcanzada ya por esta literatura mucho antes de que él hiciera estas afirmaciones.

Quizás la culminación del proceso de asimilación de un universo urbano concebido como espacio de lo nacional y de creación de una imagen integrada y definida de La Habana se produce con el momento de gran esplendor de la narrativa cubana fraguado alrededor de las décadas de 1940 y 1950, justo por la generación a la que pertenece Carpentier. Y, entre todas las muchas obras entonces publicadas que se desarrollan en La Habana (entre las que cabría recordar, por ejemplo, la novela *La trampa*, de 1956, y varios relatos de Enrique Serpa, un autor hoy casi olvidado), dos en particular consiguen la total apropiación armónica de su espacio en función del mismo argumento del relato: la primera de estas obras es el cuento de Lino Novás Calvo “La noche de Ramón Yendía” —quizás el más impactante y perfecto de los cuentos escritos en Cuba, incluido en el volumen *La luna nona*, de 1942— y la novela corta *El acoso* (1956), precisamente de Alejo Carpentier.

No deja de resultar significativo que dos de las obras más importantes y mejor resueltas de la literatura cubana tengan el mismo asunto central: una persecución en La Habana. Pero si en el relato de Novás la ciudad aparece como escenario enemigo, que repele al protagonista, cerrándole todas sus puertas, en la novela de Carpentier más bien se concibe como laberinto y dimensión envolvente, protectora y desafiante a la vez, aunque tal vez lo más importante —de cara al proceso de asimilación del espacio urbano— en estas dos piezas maestras, es que en ellas sus respectivos autores no sienten la necesidad de “explicar” la ciudad, siquiera de verla como un conjunto, sino que simplemente la asumen en su caótica presencia humana y física, arquitectónica y social.

En estas obras la ciudad adquiere un protagonismo que no tenía de manera tan explícita desde los tiempos de Cirilo Villaverde, aunque las intenciones estéticas y los recursos narrativos han variado mucho, mientras el visible afán integrador de antes queda ahora sumergido por la presencia de algo que ya *es*, que ya tiene corporeidad y alma propias. La Habana que reflejan en sus obras Novás y Carpentier

resulta una entidad previamente establecida, creada por la realidad y fijada por la literatura e, incluso, las artes plásticas cubanas. No es casual que ambas, claves en la concreción de la imagen narrativa de La Habana, se conciban una vez agotado el período de “renacimiento” rural que se produjo a lo largo de los años 1920 y 1930, con autores como Luis Felipe Rodríguez y hasta el mismo Carpentier —*Écue-Yamba-Ó*— y una parte considerable de la cuentística de Novás Calvo. Pero una vez agotada la moda rural-nacionalista, que se puso en consonancia con una parte significativa de la novela latinoamericana —que entonces exhibió como sus grandes modelos (sus novelas ejemplares) obras que se desarrollan en ámbitos rurales como *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, cuyo influjo llegó hasta los días de Rulfo, García Márquez y hasta parte de la obra de Vargas Llosa—, se inaugura en la Isla un período que pudiera catalogarse de vanguardista-existencialista, y que por tales características solo podía tener como escenario propicio la ciudad moderna —o el ansia de escapar de ella.

Un elemento revelador a la hora de hacer sus representaciones urbanas es que tanto Novás como Carpentier acuden en sus respectivos intentos a dos perspectivas singulares, que resultan ser la que mejor dominan: Novás a la de un taxista, oficio que realizó en los años 1920; Carpentier, a la de un estudiante de arquitectura, carrera que, como su personaje, inició y no concluyó también en la década del veinte, pero de la que tiene amplios conocimientos.

La ciudad de “taxista” que ofrece “La noche de Ramón Yendía” emerge como un dédalo de calles, avenidas, calzadas, como una ciudad abierta, por momentos laberíntica, pero que no ofrece refugio. Es, además, un mundo visto desde la estatura de un hombre, desde el timón de un automóvil, y esa perspectiva lo acerca de manera definitiva al negro pavimento. Ramón Yendía, en su pretendido ocultamiento de posibles perseguidores, y luego ya en la misma persecución que le costará la vida, se mueve todo el tiempo por las calles de la ciudad —sin detenerse a nombrarlas, como hubieran hecho sus predecesores naturalistas— pues las considera su mejor refugio y la única solución

de salida a su situación dramática. Huye entre las calles, busca en ellas confundirse y evaporarse de ser posible y, luego, las ve como un camino hacia la salvación.

La ciudad de “arquitecto” de *El acoso*, mientras tanto, resulta un universo poblado de edificios, casas, columnas, arcadas, monumentos, una ciudad *construida, diseñada*, poseedora de un estilo —sea cual fuere, o tal vez solo una amalgama de diversos estilos— que en su abundancia de sitios cerrados puede ofrecer la salvación al acosado. Si las calles son el refugio de Ramón, las calles son el enemigo del acosado; si las edificaciones son la cárcel y la muerte para Ramón, son la protección para el acosado.

Estas dos nociones antagónicas y complementarias de la ciudad conforman, en su paralelismo o perpendicularidad (según se vea), un conjunto capaz de ofrecer una sola imagen. Así, mientras Novás crea un mundo con las calles de La Habana, sin apenas levantar la vista para recrearse en sus edificaciones, el acosado describe constantemente los elementos que le son significativos por sus valores o por su falta de ellos, pero, sobre todo, por su capacidad de singularización e identificación, tan importante en la estética carpenteriana de lo real maravilloso como ámbito propio, caracterizado por diversos contextos —entre ellos, por supuesto, el arquitectónico—. Novás describe curvas, esquinas, estrecheces; Carpentier narra construcciones; Novás se mueve a velocidad de vértigo, Carpentier, a un ritmo reposado, necesario para la descripción de los lugares; Novás deja que su personaje muera en plena calle, muy cerca de donde comenzó su huida, mientras Carpentier hace que ejecuten el suyo en el interior de un teatro, a escasos metros del sitio donde estuvo escondido, refugiado, hasta pocas horas antes.

Aunque estas dos piezas narrativas, por su propio argumento, quizás podrían haberse desarrollado en cualquier ciudad moderna, sobre todo latinoamericana, la contextualización de elementos de orden social, arquitectónico, físico, político —ambas son episodios relacionados con la frustrada revolución del año 1933—, las hacen definitivamente habaneras, pues el ámbito de la ciudad es el escenario único e irreplicable de la tragedia. Tampoco resulta fortuito que ambos

protagonistas, además de traidores y perseguidos políticos, sean hombres nacidos en ciudades del interior, valoren por un momento la posibilidad de buscar protección en sus sitios de origen, pero desechen de inmediato la idea: la ciudad es el mejor refugio, el único considerable, por la posibilidad de ofrecerles la disolución en el anonimato. La Habana se convierte, entonces, no ya en el escenario tipificado, nombrado con minuciosidad, descrito en sus costumbres y tipos que se propuso la narrativa anterior, necesitada de crear este “espejo” de la nación y darle no solo rostro, sino nombre, figura, color, a través de sus características más visibles: La Habana es ya una ciudad literaria y lo importante, en estas obras, es su asimilación como espacio urbano definitivamente propio.

## IV

Apenas unos años después otra obra revolucionaria adelantaría y profundizaría, desde un estilo diferente, las nociones de Novás y Carpentier sobre La Habana. Al publicar *Tres tristes tigres*, ya en la década de 1960, Guillermo Cabrera Infante rompe la estructura circular y laberíntica de la ciudad a la que recurrieron sus predecesores y la concibe como un espacio abierto, en expansión, que ofrece como único refugio la noche y, mejor, si es la noche refrigerada y potenciada del *night club* o el *cabaret*. De El Vedado a los bares de la playa, de los brillantes y aireados espacios de El Malecón y La Rampa a los polvorientos de la Esquina de Tejas y ciertos barrios populares de una periferia que se antoja remota, los personajes de Cabrera Infante crean un mapa de una ciudad que rompe sus propias fronteras y genera un espacio “transitable” en autos veloces, de bar en bar, de *cabaret* en *cabaret*, siempre, casi siempre, de noche. La luz de La Habana se pierde, o más bien se transforma, cuando el neón sustituye al sol y la oscuridad no es protectora, sino estación perfecta para unos personajes leves y alienados.

Sin embargo, el gran mérito de Cabrera Infante y su “renovación” en el proceso de tipificación del espacio habanero no ocurre

solo en la dimensión física, sino sobre todo en la estética, al crear, como expresión idónea para las múltiples aventuras de personajes envueltos en una historia también múltiple y sin fronteras, un lenguaje *habanero* con el que expresar ese mundo de ficción levantado en su novela. Aunque desde varias décadas atrás los autores cubanos andaban a la caza de este nuevo *idioma* —precisamente Novás Calvo fue uno de sus fundadores más destacados— es Cabrera Infante quien lo patentiza de forma definitiva y lo entrega a los escritores que lo suceden —desde Jesús Díaz a Pedro Juan Gutiérrez, todos son hijos “idiomáticos” de Cabrera Infante— como algo ya cristalizado, definitorio, justo a través del elemento literario por excelencia: la palabra. De tal modo, la ciudad de Cabrera Infante crea la sensación de ser como ese flujo de palabras que la conforma, incluso con esa mezcla idiomática y tipográfica con que el presentador de Tropicana —“*Showtime!... Tropicana*, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... ‘*Tropicana*’ *the most fabulous night club in the WORLD*... presenta... *presents*...” —, una ciudad deslumbrante, amable, demasiado orgullosa y al borde de un cataclismo que se concretará años más tarde, en la realidad y en la literatura.

La siguiente novela de Guillermo Cabrera Infante, que coloca a la ciudad en su título —*La Habana para un infante difunto* (1979)—, continuará la senda abierta por su predecesora, en cuanto a hallazgos del lenguaje, pero en esta ocasión la construcción novelesca se realiza desde la recuperación de la memoria de un adolescente (es una pieza con alto sabor autobiográfico), y el ámbito urbano vuelve a ordenarse, a fijarse, y a cobrar una coherencia tal que se llega a convertir en una de las miradas más permanentes y reveladoras que la literatura cubana ha hecho sobre su ciudad dilecta.

Otras dos obras excepcionales, en cuanto a sus miradas urbanas, aparecen en la misma década de los sesenta: en 1962 se edita al fin *El siglo de las luces*, novela con la que Alejo Carpentier se adentra en la misma Habana de Cirilo Villaverde —principios del XIX—, pero con una mirada que busca la profundidad de la vida habanera de entonces a través de una perspectiva contextual que parte de una conciencia muy definida de su autor en cuanto a la necesidad de establecer el



ámbito de lo real maravilloso, es decir, de la singularidad americana, habanera en este caso; y *Paradiso* (1966), la célebre pieza del poeta José Lezama Lima, en la que su autor presenta la ciudad a través de un ejercicio lingüístico barroco, oscurecido, de carácter poético, que remite a las sensaciones más diversas, en su intento —también materializado por Carpentier— de establecer un diálogo con lo universal y lo permanente a través de lo intrínsecamente cubano, de lo esencialmente habanero.

Todas estas *construcciones* de la ciudad, fijaciones de su imagen social, arquitectónica, idiomática, espiritual con las que se le da coherencia y unidad al espacio habanero en la literatura cubana, son la base sobre la que trabajan, por más de dos décadas, narradores como Jesús Díaz, Lisandro Otero, Jaime Sarusky, Edmundo Desnoes, y tantos otros, empeñados además en ofrecer la crónica de un cambio social ocurrido en 1959 y que tendría también a la ciudad de La Habana como espacio privilegiado. Pero todo ese afán de coherencia, de unidad, de solidez —incluso política— llegaría a un agotamiento hacia los finales de la década de los ochenta, cuando la misma ciudad comenzaría a cantar su cansancio físico y espiritual y exigiera, desesperadamente, un cambio en su percepción, empujada por las transformaciones de su espacio real y moral.

## V

De las cien novelas de Balzac —escribió Alejo Carpentier, en una de sus últimas conferencias—, setenta, por lo menos, arrancan de la crónica, por cuanto sus personajes todos están marcados, aupados, conducidos, alzados o aplastados, por los acontecimientos de su época. Las alusiones a la realidad política de su época son constantes y reiteradas. Todo el mundo vive en función de algo que ha ocurrido: la revolución, el derrumbe del imperio, la restauración de la monarquía, las agitaciones revolucionarias.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Alejo Carpentier. “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, en *Ensayos*, ed. cit., p. 160.

Algo muy similar ocurre con la narrativa cubana más reciente: cargada de actualidad, con abiertas intenciones de crónica, se remite casi siempre a una realidad turbulenta, en la que, por lo general, el hecho político se sumerge, muchas veces queda innombrado, intencionalmente supuesto, y aflora solo su resultado a nivel humano y social, a través de comportamientos y actitudes, evasiones, frustraciones y acciones desesperadas: a través de las imágenes de un mundo en crisis.

En la década de 1990 es la narrativa de la deconstrucción, de las ruinas, del apocalipsis y la marginalidad —también calificada, desde una perspectiva más ideológica como “narrativa del desencanto”<sup>10</sup>— la que comienza a adueñarse del reflejo narrativo del espacio habanero. Todavía en los años 1980 los narradores cubanos intentaron dar una imagen totalizadora e integradora de la ciudad, asumiéndola como conjunto de diversidades en armonía, tal como se manifiesta en algunos de los textos típicos de la época, entre los que vale destacar las novelas *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz y *De Peña Pobre* (1980), de Cintio Vitier, o los libros de cuentos escritos por Luis Manuel García (y titulado, ni más ni menos, *Habanecer*; publicado en 1992, pero terminado desde al menos tres años antes) y *Donjuanés*, de Reinaldo Montero (1986, segunda entrega de un llamado Septeto Habanero). Pero, por esos mismos años ya se estaban escribiendo y editando narraciones más o menos biográficas o en buena parte ficticias como *El color del verano* y *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas, en las que se anuncia un proceso de desintegración física y moral que explotaría en la realidad del país y se reflejaría como asunto preferente en la narrativa con la llegada de la década de 1990 y todas sus crisis.

Si, en su evolución, a la construcción espacial y humana del ámbito urbano como representación de la nación siguió la asunción de ese espacio como una propiedad física y espiritual inalienable, incluso por la vía del lenguaje y hasta de la política y la historia, ahora es

---

<sup>10</sup> Jorge Fonet. “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no. 5, septiembre-octubre, 2001, pp. 38-45.

la desintegración de lo construido lo que consigue imponerse como reflejo de La Habana en la literatura cubana de los últimos tiempos. Justamente a partir de las obras de Reinaldo Arenas —en su mayoría escritas en la década de 1980, pero reconocidas y mejor difundidas en los años 1990, luego de su muerte— la imagen del caos y la difuminación se alza como visión más recurrida en una narrativa que se hace fantásica, alucinada, hiperbólica pero al mismo tiempo más acendradamente realista, con personajes al borde —o más allá— de todas las pasiones y actitudes éticas, en un medio que se deshace en lo físico y en lo espiritual, y a cuya decadencia los escritores de este período dedican una parte significativa de sus obras.

El proceso de deconstrucción que se constata desde entonces se hace visible en componentes de las obras como el lenguaje —que se vaporiza, se vulgariza, se encierra en códigos nuevos, a veces incomprendibles—, y alcanza los dominios de la ideología, que deja de ser monolítica (como se pretendió en los años 1970, la década negra, época lamentable para la literatura y el pensamiento cubanos). Mientras, en el aspecto físico de la ciudad se llega al imperio de las ruinas como laberinto posible pero nunca como refugio: la de los narradores de los noventa y principios del siglo XXI es una ciudad que repele a los personajes, los expulsa, los margina —y las razones económicas pesan tanto como las físicas y las morales—, convirtiéndose en un verdadero campo minado en el cual se sobrevive, más que se vive, por el cual se transita, más que se crea, y del cual muchas veces se huye, hacia un exilio marcado por la imposibilidad del regreso o hacia la muerte.

La vocación contextual de la narrativa cubana volvería a hacerse patente en esos años que comienzan, para el mundo, con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, y, para Cuba, con un sonado proceso judicial por corrupción y narcotráfico contra altas figuras de la oficialidad militar y policial, y la llegada de una crisis económica como jamás se había vivido entre las cuatro paredes de la Isla. Desastres ideológicos y económicos, amenazas de inanición y búsquedas de soluciones individuales caracterizan un pe-

río del que la narrativa se propone dejar la más contundente y variada crónica, muchas veces invisible en la prensa nacional y oficial, propiedad del Estado y el gobierno.

Piezas ligadas por su estética al llamado “realismo sucio”, como *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y *El rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez; relatos como los de *Rumba Palace* (1995) y la novela corta *Perversiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides; piezas de alto vuelo literario e indudable calidad estética como *Tuyo es el reino* (1997) y, sobre todo, *Los palacios distantes* (2002), de Abilio Estévez; cuentos del apocalipsis social y humano como los del volumen *La Habana elegante* (1995), de Arturo Arango; novelas de la desesperanza y la alienación como *El paseante cándido* (2001), de Jorge Ángel Pérez o *Silencios* (1999), de Karla Suárez; cuentos de la desesperación y el racismo como los de Alberto Guerra, más otras novelas e infinidad de relatos quizás demasiado cargados de marginales, prostitutas, arribistas, mendigos, emigrantes (balseros que se van y “gusanos” que regresan), locos, drogadictos y sobre todo homosexuales (de todos los sexos y tendencias), la mayoría de ellos marcados por el escepticismo, la decepción y la sordidez a veces más amargas —la multiplicación del desencanto—, reflejan la crónica de un período de mutaciones profundas y hacen del espacio urbano, muchas veces descrito con minuciosidad, un maremágnun del caos y un anuncio del cercano apocalipsis en el que se mueven personajes casi siempre destrozados, a veces definitivamente insalvables, muy distintos de los que promueve la privilegiada propaganda oficial.

Sin duda las realidades sociales y económicas de los últimos años —como en la novelas de Balzac: “todo el mundo vive en función de algo que ha ocurrido”; aunque no lo sepa— y un indudable agotamiento de la mirada historicista y complaciente que se impuso en la narrativa de los años setenta y buena parte de los ochenta (paralelo a un cansancio por lo histórico y su retórica), han sido las razones más evidentes que han propiciado, como reacción, una reflexión literaria más desembozada sobre la actualidad y la desintegración visible de los espacios de la ciudad.

La revulsión narrativa que se inicia en los años 1990 resultó tan profunda que alcanzó, incluso, la políticamente correcta y literariamente deplorable novela policial cubana, que en los finales del pasado siglo y los primeros del que corre, comienza a participar de un modo más realista y literario del proceso artístico cubano y, dentro de él, de la nueva visión de la ciudad como espacio caótico y en desintegración, como universo oscuro en donde, por diversas vías, se engendra el odio, el miedo y la frustración. La nueva narrativa policial cubana, un género casi siempre ciudadano y corrosivo, ha escogido con lógica preferencia el espacio habanero como escenario de sus argumentos y, con ellos, ha ido creando una imagen turbia, problemática y, sobre todo, difuminada del ámbito urbano a través de la imagen propuesta de la ciudad.

Los nuevos personajes, realidades y contradicciones que deambulan por las calles de una Habana diferente e igual, descrita en su decadencia física, han vuelto a servir, otra vez —como en el remoto 1840 o el cada vez más lejano 1950— para recrear el espacio espiritual de la nación y darle voz e imagen a través de la narrativa, la mejor capacitada para proponerse este tipo de construcciones globales. Tal vez por eso La Habana, hoy, más que espacio y escenario, ha devenido también personaje, acechado por las mismas incertidumbres y pesares de los individuos que la habitan y la hacen palpitar, mientras sus paredes se rajan y sus columnas se inclinan, mientras las vidas de sus habitantes se tuercen en el exilio, la nostalgia y hasta el odio o se afincan a la tierra de la Isla, a las calles sucias y turbias, empeñados —todos— en hacer la crónica de un tiempo irrepetible, vivido en una ciudad también hecha por su literatura.

*2004*

## Cuba y la literatura: vocación y posibilidad

El 15 de junio de 1824, sentado al borde de la imponente catarata americana, el poeta, independentista y desterrado cubano José María Heredia escribió su prodigiosa oda *Niágara*. Heredia apenas tenía entonces diecinueve años y ya había vivido tanto y escrito tan impresionantes poemas de temática filosófica, amorosa, civil y patriótica, que el reflejo de aquel hombre arrastrado por los huracanes de su tiempo todavía hoy se nos proyecta desde el Niágara hacia la inmortalidad y tiende a parecernos, más que el de un joven de solo diecinueve años, el de un ser que ha fatigado todos los caminos de la vida. El espectáculo que lo remueve e inspira es retumbante, de escala cósmica. Los versos que escribe esa misma tarde, se empeñan en reproducir la relación entre el vigor de la naturaleza americana y el destino mínimo de un hombre solo, marginado, perseguido, obcecado por un ideal político. El resultado de ese instante mágico fue la entrada grandiosa de la poesía cubana en el torrente de la literatura universal.

Aquel poema genésico, de resonancias telúricas y de proyecciones magníficas, escrito fuera de Cuba y casi un siglo antes de que la Isla dejara de ser una colonia española para convertirse en una república que nacería traumatizada y militarmente intervenida, encerraba en sí uno de los signos indelebles que vendrían a definir el carácter de la literatura cubana: su desproporción, su gigantismo, sus pretensiones universalistas. O lo que es lo mismo: el tratar de proyectarse por encima de lo que Virgilio Piñera llamó “la maldita circunstancia del agua por todas partes” y participar en el concierto literario universal.

En el propio siglo XIX ya Cuba dio a la lírica de la lengua otros dos poetas capaces de fundar una nueva estética que influiría y transformaría incluso la lírica de la metrópoli española. José Martí y Julián del Casal, gestores junto a Rubén Darío del modernismo poético, con-

tribuirían a cimentar esa desproporción cultural y la presencia insoslayable de las letras cubanas dentro y más allá de las fronteras del idioma.

A través de la primera mitad del siglo XX, varios autores cubanos asentarían definitivamente esa vocación y posibilidad de gigantismo. Un novelista como Alejo Carpentier, un dramaturgo como Virgilio Piñera y poetas como Nicolás Guillén, José Lezama Lima y Eliseo Diego, entre otros, bastarían para fundamentar una proyección cultural que, hace unos pocos años, el crítico norteamericano Harold Blum, en su muy celebrado y discutido *El canon occidental*, ratificaría al incluir a cinco autores cubanos entre los treinta escritores hispánicos que considera canónicos del siglo XX.

De tal modo que en 1959, al producirse la victoria militar del Ejército Rebelde comandado por Fidel Castro y establecerse la posibilidad de una revolución política, social, económica y cultural en la Isla del Caribe, la literatura y, en general, el arte cubanos (música, ballet, artes plásticas) gozaban de una proyección, trascendencia y prestigio internacionales capaces de ubicarlas, por derecho propio, en el panorama de la cultura universal de su tiempo.

Mucho se ha escrito, desde entonces, sobre los efectos (benéficos para unos, castrantes para otros) que el cambio revolucionario iniciado en 1959 tendría sobre esa cultura. Lo incontestable es que junto a medidas de carácter político, social y económico, el nuevo gobierno creó desde sus primeros días la base sobre la que deberían fomentarse los grandes cambios culturales en Cuba, gracias a la creación del soporte institucional, industrial y educacional que multiplicaría la proyección y consumo del arte. La década convulsa y romántica de los años 1960 vio nacer y crecer un sistema de producción cultural (imprentas y editoriales, institutos de cine y de promoción, compañías de ballet y danza, casas discográficas) que, junto a importantes proyectos educativos (desde la campaña de alfabetización a la creación de escuelas de arte), generaron un ambiente cultural denso y potente a lo largo del país.

De modo paralelo, los cambios políticos (que encerraban lógicos cambios en la percepción política de la creación artística) potenciaron

entonces otro fenómeno presente en la literatura y la cultura cubanas desde los días de Heredia y Martí: el exilio. Una oleada notable de escritores y artistas, ajenos por razones políticas o económicas al nuevo proyecto social, abandonaron el país en una nueva clase de diáspora que nació marcada por un signo terrible: la imposibilidad del regreso y el pretendido (y aplicado) destierro de la memoria nacional.

La definitiva polarización económica y social cubana tomaría carácter de política de estado en abril de 1961 cuando, ya en días de abierto antagonismo con el gobierno norteamericano y en vísperas de una invasión contrarrevolucionaria, Fidel Castro anuncia el carácter socialista de su revolución. La historia cubana daba entonces un giro previsible pero rotundo que arrastraría en su torbellino cada una de las actividades materiales y espirituales del país, incluida, por supuesto, su literatura.

Apenas unos meses después del alumbramiento del estado socialista, Fidel Castro marcaría los que han sido desde entonces los polémicos confines estéticos e ideológicos de la relación entre el estado marxista y la producción artística cuando, en una serie de reuniones con intelectuales cubanos celebradas en la Biblioteca Nacional, pronunció sus programáticas “Palabras a los intelectuales”, en las que quedaban establecidas las nuevas reglas de juego: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. La vigencia de esta relación, de tan difícil precisión en un terreno como el arte, sería ratificada a lo largo de todos estos años con frecuentes evocaciones y reimpressiones del discurso, como las efectuadas en el 2001, a propósito de sus cuarenta años de pronunciado.

Aunque la experiencia de la creación artística en los países socialistas europeos, y en especial en la Unión Soviética de Stalin, no era precisamente alentadora (más bien lo contrario), el ambiente en que se crea la literatura en la Cuba socialista a lo largo de la década de 1960 fue, en líneas generales, armónico y ascendente. Por un lado, la permisibilidad oficial hacia los más diversos experimentos estéticos y formales, la cercanía con algunas de las figuras de la izquierda heterodoxa (con Sartre a la cabeza), el espíritu latinoamericanista



potenciado por las instituciones y la promoción de obras empeñadas en reflejar los nuevos conflictos en la nueva sociedad, se avinieron con armonía al mayoritario entusiasmo de escritores que abrazaban el proyecto social en el cual, por primera vez, se veían reconocidos como tales en un país donde apenas se les había reciprocado no ya su grandeza, sino ni siquiera su labor.

Una suerte de matrimonio feliz (con previsibles divorcios: Guillermo Cabrera Infante y otros menos notables) se vivió entonces entre el gobierno cubano y la intelectualidad, en una época a la vez tensa y dramática, de aislamiento y cercanía, de más ruptura y alumbramientos que continuidad.

Hacia finales de esa revolucionadora década de 1960 se produce, sin embargo, el primer cisma entre escritores y revolución cuando se ventila el todavía célebre “caso Padilla”, con su lamentable confesión de culpas y errores, cargada de resonancias moscovitas. Muy poco tiempo después se efectuaría el Congreso de Educación y Cultura de 1971, un evento que marcaría un giro drástico y el inicio de un largo período de instrumentación de una política cultural férrea, ortodoxa y en buena medida represiva contra todo lo que, según la burocracia cultural de esa época, cayera “fuera de la Revolución”, un *fuera* que parecía ser un terreno mucho más vasto de lo hasta entonces imaginado, quizás porque el *dentro* había reducido sus límites a una ortodoxa fidelidad sin espacio para la menor discrepancia. Pero si en los años 1960 los inconformes habían optado por el exilio, la mentalidad de la década de 1970 se decantó por el silencio forzoso y la permanencia, cuando varias decenas de escritores considerados “no confiables” (por las más diversas razones, incluidas las sexuales y religiosas) comenzaron a sufrir una marginación de drásticas proporciones espirituales y de dimensiones temporales impredecibles, sin que ninguno de ellos pretendiera escapar —por cualquier vía— del castigo y la castración.

El tristemente memorable Consejo Nacional de Cultura fue el encargado de poner en práctica y vigilar el cumplimiento de la nueva política cultural que parecían exigir los tiempos de una institucionalización socialista (no solo en la cultura) con indudable sabor soviético.

Las tesis y resoluciones del Congreso de 1971 advertían de manera diáfana y amenazadora del estrechamiento de los espacios de permisibilidad no solo artística, sino incluso moral y religiosa, para los escritores y artistas (y para todos los ciudadanos del país). Entre los resultados más dramáticos, en el plano humano, estuvo la marginación (vital y editorial) de numerosos escritores, con los ya entonces imprescindibles José Lezama Lima y Virgilio Piñera a la cabeza.

En el nivel literario, mientras tanto, a la vez que se restringían los espacios de reflexión, sostenidos a lo largo de la década de 1960, se impulsaba desde posiciones oficiales una nueva creación reafirmativa, desconflictivizada, ideológicamente correctísima, que tuvo entre sus manifestaciones grupales, en el nacimiento de una llamada novela policial revolucionaria (en la que por lo general faltaba la *novela* y sobreabundaba lo *revolucionario*), una simplista y didactista literatura para niños y jóvenes, y un impulso no demasiado publicitado pero perceptible de un cierto realismo socialista a la cubana que tuvo cuantiosos cultores, la mayoría olvidados hace tiempo, y cobró entre sus víctimas más lamentables las últimas novelas de Alejo Carpentier, en especial *La consagración de la primavera*, fallido y explícito intento de aportar la definitiva “novela de la revolución” concebida como un canto ostensible al proceso socio-histórico cubano.

Aquel período, que ha sido calificado como Quinquenio Gris (y hasta como Decenio Negro) de la cultura cubana, tuvo entre sus extraños efectos la caída de la presencia y proyección internacional que, hasta entonces, había acompañado la literatura de la Isla. Ciertamente es que en esta época Alejo Carpentier recibe los más importantes reconocimientos internacionales por su carrera, que *Paradiso*, de Lezama Lima, se convierte en libro de culto para ciertos sectores de la crítica, que José Soler Puig publica su mejor novela, *El pan dormido*, y que fuera de Cuba Guillermo Cabrera Infante sigue gozando de creciente prestigio como escritor, mientras Severo Sarduy se conecta con los modos propios del llamado *posboom*. Pero resulta innegable que mientras muchos autores ni siquiera eran publicados (Piñera, el propio Lezama, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas),

otros lo hacían con obras sin calor ni intensidad en las que rehuían cualquier conflicto espinoso de la realidad. Casi cualquier conflicto.

Aunque a finales de los años 1970, luego de creado el Ministerio de Cultura (1976) se comienza a desarrollar, lenta y al principio de forma casi invisible, una política cultural más permisiva, no es hasta la década de 1980 cuando, sobre todo de la mano de una generación de escritores emergentes, se advierte un signo de cambio en la creación. Quizás la señal más visible en algunas novelas y muchos relatos aparecidos en aquellos años de recuperación es la colocación de los conflictos humanos en tiempos de revolución en la perspectiva ética de los individuos y por encima de los contenidos políticos hasta poco antes dominantes. Este proceso de distanciamiento de lo evidente político, por cierto, no fue exclusivo de la literatura e, incluso, resultó antecedido por similares búsquedas en las artes plásticas que, tal vez por la posibilidad de ofrecer una respuesta más rápida a exigencias creativas y culturales, y por tener una menor dependencia de la industria cultural, concretó el cambio estilístico y conceptual unos años antes.

La existencia de una estrecha relación de continuidad entre el trabajo del escritor y la industria editorial cubana, propiedad del Estado, quizás dilató un proceso de recuperación de esa mirada crítica e interrogativa con respecto a la realidad que se manifestaría, casi de manera masiva, en los problemáticos y difíciles años 1990. Los autores cubanos, sin embargo, gozaron en esa década de 1980 de unas posibilidades editoriales cuantitativamente superiores, aunque sus pretensiones se centraron en el universo editorial de la Isla (cuando más, aspiraban a la publicación en otros países socialistas, casi siempre a través de programas oficiales de intercambio) como medio y fin. Mientras, como reparación silenciosa de una injusticia poética, los autores marginados en los años del Quinquenio Gris volvían a ser publicados (hoy varios de ellos han sido reconocidos con el Premio Nacional de Literatura) y Lezama y Piñera comenzaban su nuevo ascenso hacia el altar de la devoción donde se reinstalaron con más fuerza que nunca.

La desintegración del bloque socialista europeo y la consiguiente crisis económica a que se vio lanzada la Isla hicieron de la década de

1990 un período de intensas carencias materiales y de patente desencanto político, que propició en la literatura cubana varias reacciones inmediatas: la diáspora de un número significativo de autores de todas las generaciones actuantes; la búsqueda, también (y pienso que *sobre todo*) por los que permanecían en la Isla, de una literatura sobre los conflictos de la realidad, vistos de un modo esencialmente crítico; y la paralización de la industria cultural, incluida, por supuesto, la editorial, entre otras. No obstante, la más trascendente de las transformaciones generadas al calor de la crisis económica fue la ruptura de la relación de dependencia entre el creador y la desarbolada industria cultural del país, por el hecho de que a la literatura cubana se le impuso entonces la urgencia de buscar un mercado más allá de las fronteras de la Isla y, por fortuna, de encontrarlo en muchos casos.

Si el bajísimo, casi asfixiante techo de permisibilidad de la política cultural de los años 1970 fue empujado en 1980, lo más importante es que ya en la década de 1990 se produce un quiebre significativo que fue asimilado de manera inteligente por las instancias políticas y culturales del país. Desde la literatura, por primera vez, se producen reflexiones pospuestas, se abordan situaciones punzantes y agónicas de una sociedad (también de su pasado inmediato), mientras afloran personajes, asuntos, temas y conflictos de la realidad que habían sido considerados tabú por muchos años. Como cualquier reacción, esta corrió el riesgo del exceso y la narrativa cubana antes desbordada de luchadores, milicianos, obreros abnegados y campesinos felices, se superpobló de prostitutas (jineteras), emigrantes (balseros), corruptos, drogadictos, homosexuales, marginales de toda especie y desencantados de las más diversas categorías.

Los autores que vivían fuera de la Isla (al menos una parte importante de ellos) pretendieron convertir a esos personajes en banderas políticas quizás demasiado explícitas (como se hizo con otros personajes en los años 1970, claro, con el signo político invertido), mientras los que permanecían en el país, tentando los límites de la permisibilidad oficial, empujándolos muchas veces, acudían a los recursos de la literatura (metáforas e hipérbolos de los más diversos e imaginarios tipos) para lanzar su mirada a lo social desde los conflictos reflejados.

Los cambios generados desde dentro de la creación artística que incidirían en la política cultural de los años 1990 (cambios apoyados por instancias como el Ministerio de Cultura y, desde antes, por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba) no significaron, por supuesto, que desaparecieran del ámbito cultural las pesadas presencias de la censura y, sobre todo, de la autocensura. Sin embargo, empeñados en expandir los niveles de tolerancia, en expresar sus preocupaciones vitales y convencidos de que la literatura debía cumplir su compromiso primero con la misma literatura, muchos escritores continuaron —y continúan— una labor de búsquedas estéticas y sociales, y en varios casos, lograron rescatar la vitalidad de una creación que volvía a tender un puente con la proyección y pretensión universal que la acompañó desde su nacimiento. A partir de los albores mismos de los años 1990, una cantidad importante de escritores cubanos comenzó a ganar premios internacionales de poesía, narrativa y teatro, y ya a finales de la década un grupo notable de ellos, sobre todo novelistas, consiguió insertar sus obras en los circuitos de edición y promoción internacionales, y alcanzar éxitos de venta y crítica en el competitivo y complejo mercado del libro (al punto de que se hablara de un *boom* de la novela cubana).

Quizás el empeño más significativo dentro un proceso de cambio en la creación literaria y (como es habitual en un estado socialista) en su relación con la política cultural del país, ha sido el de reflejar, por toda una promoción de autores, los conflictos de su tiempo y conseguir, a la vez, un espacio de difusión. Si bien es cierto que la casi totalidad de los creadores radicados en el exilio no han vuelto a ser publicados en Cuba (Jesús Díaz, Luis Manuel García, Daína Chaviano y un largo etcétera), que algunos de los asentados en la Isla no han podido estampar aquí algunos de sus libros o lo han hecho tardíamente (Pedro Juan Gutiérrez y su muy difundida *Trilogía sucia de La Habana* es un caso sintomático), también es justo reconocer que quienes han permanecido en el país, a pesar de que no haya habido cambios políticos esenciales, han gozado de una posibilidad expresiva y analítica difícil de imaginar si nos ubicáramos en los oscuros años 1970 e, incluso, en los pujantes de la década de 1980.

La relación “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”, establecida hace casi medio siglo, sigue por demás vigente como esencia de la política cultural socialista cubana. ¿Qué ha cambiado entonces? Pienso que la interpretación oficial del *dentro* y el *contra*, y, especialmente, la mentalidad de muchos de los intérpretes de esos límites, en ocasiones tan imprecisos y que tan férreos se hicieron treinta años atrás. Pero, sobre todo y ante todo, ha cambiado la realidad, el pensamiento de muchos actores sociales y, por ende, también la necesidad expresiva de los escritores, su sentido de la responsabilidad civil, su relación incluso con esa realidad que los rodea. Sus intenciones estéticas se han vuelto necesariamente punzantes en un país donde se ha instalado una larga crisis económica y, sobre todo, donde se han perdido o trastocado muchos valores políticos y éticos, y donde, como voceros del *establishment*, los medios de comunicación (salvo algunas revistas especializadas) cumplen una función más propagandística que reflexiva. La literatura, entonces, se ha encargado de suplir un vacío que de lo contrario pudiera ser catastrófico para la (des)memoria de la nación.

Los límites, tan difíciles de definir (y además casi siempre subjetivos tratándose de obras artísticas), entre el *dentro* y el *contra*, han marcado pues una manera de asimilar lo que se considera permisible por las esferas de decisión política y cultural. Los escritores y el resto de los creadores, por su lado, han debido mirar a su alrededor tratando de imaginar dónde comienza cada espacio, cuáles son las líneas de cal que limitan el terreno de juego y cómo hacer para burlarlas o jugar al límite del *off side*. De tal modo, la censura y la autocensura, la política cultural y la responsabilidad literaria, las necesidades expresivas y el cambiante panorama político han establecido una dialéctica de pares a veces agónicos para el escritor aunque también retadora para su inteligencia. Pero, a mi juicio, la literatura cubana actual, desangrada por los exilios (como en los tiempos de Heredia y su oda genésica) pero a la vez enriquecida por los que han decidido hacer su vida y su obra en la Isla, va dejando con persistencia y no sin tropiezos una muestra de su posibilidad de grandeza y su vocación participativa

con obras que son expresión de angustias existenciales tanto como de conflictos sociales y, en todos los casos, fruto de un tiempo complejo y retador, en el que la literatura, por fortuna para ella, todavía parece cumplir una función social activa. Al menos yo y otros muchos creadores cubanos así lo creemos.

*2006*

## Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado?

### I

El del libro es, tal vez, el más peculiar e imprevisible de los mercados: adicto a las sorpresas, a los tirones o bajas inesperados, casi siempre resulta imposible de sistematizar sus ritmos con un mínimo de razón científica e incluso comercial. Una de las especificidades de este complejo sistema mercantil es que para un por ciento de la población del mundo —cifra decreciente y muchas veces cautiva— para el cual este mercado funciona o pudiera funcionar, el libro resulta un objeto de primera necesidad con el que vive o trabaja de manera cotidiana y del que no puede prescindir. En cambio, una notable mayoría de todos los potenciales compradores considera el libro un objeto distante, suntuario, al cual ese posible comprador poco se acerca o lo hace de manera aleatoria, aturdido a veces por la promoción, pues entre las necesidades de esa masa con posibilidades económicas de invertir en la compra de libros (no de *un* libro al que ha sido inducido, tal vez, por determinadas propagandas o modas) solo un por ciento muy pequeño los adquiere de forma sostenida y sistemática como para alcanzar la categoría de compradores.

Como bien cultural o como objeto de uso y servicio el libro tiene otras características muy propias, como la posibilidad de ser consumido por múltiples lectores, gracias a sistemas como el del préstamo bibliotecario o la circulación dentro del ámbito familiar o del entorno de amistades. De esta manera, un libro comprado extiende su radio de acción utilitario y lo mantiene a lo largo de varios y hasta de muchos años. El libro es, además, un producto cuyo fin en el mundo de hoy no constituye siempre su venta: de ahí las numerosas ediciones subsidiadas por instituciones culturales, comerciales, políticas, administrativas, que no entran a competir en el mercado, que muchas veces no



tienen fines culturales, pero que suman a la hora de hacer recuentos y calcular cifras de publicación.

No obstante estas singularidades, el libro funciona con las leyes generales del mercado y para su circulación comercial necesita de mecanismos como la oferta y la demanda, la publicidad, la factibilidad de su consumo, su cercanía a las modas culturales, el valor comercial o intelectual que encarna su autor y la literatura a la que pertenece, etcétera. Extraño, singular, pero, en cualquier caso, mercado: como todos, más despiadado que benévolo.

## II

Con el relativo atraso mercantil y cultural que los ha caracterizado, los países de habla hispana llegaron al mercado del libro en la segunda mitad del siglo XX. Ya para entonces los procesos de impresión habían alcanzado una notable eficiencia y existía —o comenzaba a existir, según el país que fuera— una cantidad considerable de personas capaces no solo de leer, sino además de poder y querer comprar libros.

En el caso específico de Cuba, la revolución de 1959, que muy pronto ensayará una revolución en la edición de libros, triunfa justo cuando ese proceso de establecimiento de un mercado editorial se está consolidando en otras latitudes de la lengua: es la crucial década de 1960, a inicios de la cual, por ejemplo, se comienzan a realizar las ferias del libro en diversas capitales latinoamericanas y hacia cuyos finales se destapa, desde Barcelona, el *boom* editorial y comercial de la novela hispanoamericana, cuando por primera vez los autores de esta parte del mundo consiguen competir de forma masiva en el mercado del libro, primero de España y de países como Argentina o México, y luego en el de otros idiomas, a los que acceden gracias al éxito comercial alcanzado en su ámbito lingüístico.

Como de muchos procesos económicos y culturales de esa época, Cuba permanece al margen de este fenómeno comercial que se concreta alrededor del libro y que tan bien ejemplifica el *boom*. Aunque algunos de sus escritores —Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera

Infante e incluso José Lezama Lima— se benefician con la masiva publicación de obras, la edición de libros dentro de la Isla —donde hasta esa época no había existido nada cercano a un mercado editorial— seguiría un cauce peculiar que, desde 1960, correría por rumbos diversos, más aun, contrarios a los del mercado.

Uno de los primeros actos de la revolución en el poder fue la creación de la Imprenta Nacional de Cuba (1960), entidad que como carta de presentación de sus intenciones y proyecciones inicia su actividad con la publicación de *El Quijote* en una tirada de un cuarto de millón de ejemplares, en cuatro tomos, al precio de veinticinco centavos de peso el libro (en un país de unos siete millones de habitantes, tal edición implica la inconcebible proporción de un *Quijote* cada veintiocho ciudadanos, aproximadamente). Esta decisión —a la que siguieron otras similares, como ediciones de poesía de cinco mil ejemplares, o los volúmenes de autores clásicos y contemporáneos que se fueron publicando para las Ferias del Libro— demostraron que con aquellos precios asequibles y una gran promoción, Cuba era capaz de consumir en un año ediciones de poesía de dos y tres mil ejemplares y de hasta diez mil en narrativa, cifras que, en casi todos los otros países latinoamericanos, requerían de cinco años para ser liquidadas. Los lectores potenciales, los bajos precios y la calidad de los títulos ofertados por la Imprenta Nacional y sus editoriales se combinaron para lograr un milagro que respondía a una voluntad política y cultural antes que económica, pues desde entonces y hasta hoy el libro ha sido un objeto subsidiado por el estado cubano, que con ese gesto magnánimo también se abrogaba (por supuesto) el derecho a seleccionar qué títulos y autores circularían.

A diferencia de algunos de los países de su entorno, donde comenzaba a fundarse el mercado editorial y a seguirse su extraña lógica, en Cuba se publicaban y consumían libros atendiendo a fines culturales e ideológicos, pero sin observar las leyes mercantiles. Esas dos posturas divergentes establecieron una notable diferencia conceptual y comercial en la que los más beneficiados en su posibilidad de acceso al libro fueron los lectores cubanos y, en cuanto a su factibilidad de ser

leídos por sus compatriotas, los escritores de la Isla, que (sin mayores beneficios económicos) descubrían la maravillosa sensación de tener un público lector amplio y voraz. No resulta extraño entonces que por más de diez años, como parte de esa política proteccionista y explícitamente anticomercial, en Cuba dejaran de pagarse derechos de autor para escritores que, con independencia de su calidad o aceptación, eran publicados en ediciones de varios miles de ejemplares, que la noción de los *royalties* desapareciera hasta hoy, que el concepto de reedición dejara de responder a mecanismos económicos como la demanda, y de que (salvo algunos casos en la década de 1980 cuando se reanudan los pagos por derecho de autor) para los escritores resultase imposible vivir de la literatura y casi todos los creadores dependieran de una relación salarial con alguna entidad estatal, lo que esfumaba la figura del escritor profesional.

Como en el caso más conocido y notable de la música, durante las décadas de los años 1960 a 1980 el libro cubano desapareció del mercado internacional y, con él, casi todos sus autores. Salvo nombres como los ya citados —Carpentier, Lezama, Cabrera Infante— u otros emergentes o redescubiertos —Miguel Barnet, Severo Sarduy o Nicolás Guillén—, el universo de circulación internacional de los autores cubanos radicados en Cuba se concentró prácticamente en los países del bloque socialista, a cuyas editoriales llegaban algunas novelas y poemarios, por lo general mediante convenios entre las respectivas uniones de escritores o entre las diversas editoriales de los ministerios de cultura de esos países y sus correspondientes cubanas. Autores como el desaparecido Manuel Cofiño —paradigma de un realismo socialista cubano en los años 1970— o escritores de novelas policiacas “revolucionarias”, como entonces se les calificaba, resultaron los grandes beneficiados de esa coyuntura con ediciones milenarias en la Unión Soviética y muchas veces en Polonia, Checoslovaquia, Bulgaria... Como mismo la selección de los autores y títulos publicados solía responder a acuerdos gremiales y compromisos políticos, cualquier atisbo de mercado desapareció de aquellas ediciones e, incluso, los cobros de los derechos de autor siguieron

derroteros tan peculiares como que, por ejemplo, los rublos ganados por un determinado autor solo era posible gastarlos dentro del territorio de la URSS —en la compra de caviar, samovares y matrioskas.

Ya en la década de los años 1980, ante la necesidad de regular y proteger la ediciones de autores cubanos radicados en la Isla que eran contratadas por editoriales comerciales, se crea la Agencia Literaria Latinoamericana (adjunta al Instituto Cubano del Libro, por tanto dependiente del Ministerio de Cultura), la cual representaba de oficio a *todos* los autores que vivían en el país para sus relaciones con las editoriales extranjeras, en especial las de los países capitalistas, tan distantes de los cubanos. Esta Agencia, que representaba a escritores como los ya fallecidos Carpentier, Lezama, Virgilio Piñera, o a Cintio Vitier y a los recuperados Miguel Barnet y Antón Arrufat —como tantos otros, víctimas por años de las marginaciones de la década anterior—, también se suponía que representaría a cualquier escritor cubano que pretendiese publicar fuera del país: de este modo, llevaría sus contratos y cobraría adelantos y *royalties* en divisas para luego —en casi todos, pero no en todos los casos— entregarle al escritor una cantidad equivalente en pesos cubanos —restado ya el quince por ciento de la Agencia—, pues la sola posesión de cualquier otra moneda era un delito punible por el código legal cubano.

El resultado de aquella política económica, editorial, de agencia y promocional es previsible: mientras la literatura hispanoamericana y española ganaba espacios en los diversos mercados editoriales, la gran mayoría de los autores cubanos, con independencia de su calidad y potencialidad, solo existían para el círculo de sus compatriotas. El mercado internacional, inaccesible para muchos de ellos (incluso por cuestiones legales), apenas mencionaba una y otra vez los mismos nombres —cada vez con menos interés— mientras dentro del propio oficio las responsabilidades laborales de los escritores —profesores, periodistas, asesores de diversa especie, etcétera— impedía la posible dedicación absoluta de ellos al trabajo literario. El horizonte de esos escritores se reducía a la aspiración concreta de ser publicado por una editorial cubana, tal vez en el menor tiempo posible —los plazos

eran de cuatro años—, y, si acaso, tener la suerte de ser escogido por alguna instancia cultural para un intercambio de poetas, narradores o dramaturgos con un ministerio de cultura o una unión gremial de un país “amigo”, que quizás —máxima aspiración— hasta cursara una invitación para visitar Praga, Belgrado o Moscú.

En el fondo de esa peculiar conexión entre el autor, las editoriales, el mercado interno y externo y la promoción, estaba, sin embargo, la más álgida de las relaciones de creación existente a lo largo de toda esa etapa: la del escritor con su texto. Esta relación esencial había sido condicionada por un camino hacia la publicación que cruzaba solo a través de una editorial cubana —estatal, ya se sabe— que apenas publicaba los manuscritos con anterioridad considerados publicables —literaria y, sobre todo, políticamente publicables—. Ese camino estrecho y de un único sentido, sumado a dramáticas experiencias de marginación cultural y social practicadas en la década de 1970 (y más acá), hizo que la literatura cubana centrara sus espacios de interés e influencia en asuntos, a veces con cierta dosis de algidez, pero siempre tratados desde una perspectiva en la que no se transgudiesen los límites de lo que se sabía era lo publicable, aquello que no crearía problemas al autor. Por ello, durante años hubo temas, conflictos, personajes, ángulos de reflexión a los que nadie dedicó un pensamiento, mucho menos un párrafo. De este modo, la autocensura funcionó con mucha más eficiencia mientras la censura, en terreno ya desbrozado por su eficaz hermana, se dedicó a cazar palabras, personajes específicos, expresiones muy concretas para recordar que ella también existía y que su peso podía ser demoledor.

Lo curioso es cómo dentro de ese universo de verticalidad cultural y puertas cerradas, se comenzara a gestar en la década de 1980 la conciencia y las primeras obras de un vuelco literario que explotaría en la década siguiente. La reacción de los escritores cubanos frente a una literatura que muchas veces se había vaciado de conflictos humanos y sociales, y respondía a una única visión ideológica de la realidad, la historia, la sociedad, fue creciendo a lo largo de aquel decenio, gracias, sobre todo, a la visión del mundo y a la obra de

una nueva generación de escritores, en su mayoría nacidos alrededor de 1950. Estos autores entonces comenzaban a publicar sus primeros textos atendibles, pero desde ese momento aportaron una perspectiva diferente ante los conflictos y ante la propia literatura. La historia diría que los años 1980 fueron solo eso, los tiempos de la gestación y del anuncio de lo que vendría.

### III

La crisis económica cubana de los años 1990, como la que sacude a México en 1994 y luego recorre toda la América Latina neoliberal, tuvo especiales, profundas y dramáticas consecuencias para el mundo poligráfico y el mercado editorial de la región. Si esa misma década marca para España el crecimiento, diversificación y la máxima capacidad de comercialización de su industria editorial (con sus buenas y hasta sus funestas consecuencias artísticas), para países con una tradición ya asentada como México y Argentina trajo el inicio de una depresión que se mantiene hasta hoy y que se advierte en la merma de la cantidad de compradores de libros (y por tanto de lectores), en la pérdida de sellos editoriales propios y en la elevación de los precios, con la consecuente baja de los niveles de venta.

Mientras, en Cuba, marcando otra vez su singularidad económica, en el mismo 1990 se produce una verdadera hecatombe cuando se inicia la llamada “crisis del papel” (la primera de las muchas crisis de esos tiempos) al cortarse el aprovisionamiento de ese insumo que, por décadas, había sostenido la ya moribunda y pronto extinta Unión Soviética. El resultado inmediato fue la paralización de la industria editorial cubana y la caída en picada de la cantidad de títulos publicados cada año. La poligrafía se mantendría en esos niveles catalépticos hasta mediados de la década, cuando al fin se inicia una lenta y por fortuna sostenida recuperación, al final de la cual, sin que funcionen todavía las leyes del mercado, el libro regresa al ámbito insular con su precio incrementado veinte veces (de un peso a veinte, que es la proporción en que se ha encarecido todo en el país), a pesar de que

cada título sigue estando subsidiado por el Estado, que suministra las materias primas (papel, tinta) compradas en divisas.

Con la falta de papel de los años 1990, de improviso se había obstruido el cauce estrecho y directo pero también seguro que hacía fluir la literatura cubana que se escribía dentro de Cuba, siempre moviéndola de las manos de sus autores a las de sus editores y promotores nacionales, quienes se encargaban de llevarlos a las de los lectores. Esta ruptura no implicaba la simple desaparición de un sistema de publicación o de promoción —ya que seguía y sigue siendo imposible hablar de mercado editorial—, sino la trascendente difuminación casi total de una relación de dependencia vital de los autores. Pero la creación literaria, asfixiada en sus posibilidades de materialización editorial en Cuba, demandaba respuestas, pues, contrario a lo que podría imaginarse, esa precaria coyuntura económica de los años 1990 resultó favorable para los creadores, ya que la distancia entre editoriales (proteccionistas aunque controladoras) y escritores sin otros horizontes que esas editoriales, fue un páramo que llegó a hacerse insalvable y que, procurando rodearlo, de pronto llenó de libertad las expectativas de los artistas.

Así, primero a través de concursos, luego en contacto directo (al margen de la Agencia Literaria Latinoamericana) con editoriales de diversas partes del mundo y, por último, con agentes extranjeros, los autores cubanos empezaron a explotar sus posibilidades editoriales y comerciales en el complejo, competitivo, desconocido y caprichoso mercado del libro y, al mismo tiempo, se lanzaron a escribir una literatura que, para bien o para mal —y aunque en ocasiones ha sido para mal, la más de las veces ha resultado para bien— ya no miraba al esquemático funcionario-editor autóctono sino que aspiraba a vencer al comerciante-editor europeo o latinoamericano que se convertía en destinatario primero de su obra, con todo lo que ese cambio de relación puede significar para un producto tan voluble y delicado como es la literatura.

La revulsión que este movimiento de orientación y perspectivas produjo en la literatura cubana de la última década del siglo pasado

fue profunda, revolucionadora, y es, junto a fenómenos como la gran diáspora que se verifica por ese período (y que no se detiene hasta hoy), uno de los signos distintivos más importantes del proceso cultural de la Isla en los últimos veinte años.

En medio de la crisis de publicaciones, la nueva libertad de trabajar los asuntos más diversos que comienzan a gozar los creadores se reflejó de inmediato en una visión artística más descarnada, profunda y raigal de la realidad del país, de su sociedad o su historia y también en la ganancia de espacios editoriales y comerciales foráneos. Esa literatura —que sería calificada como la “narrativa del desencanto”, en el caso de la novela y el relato, los géneros más representativos del momento—, incorpora a la creación porciones oscuras de la realidad, personajes y conflictos desatendidos, y lo hace muchas veces con reflexiones políticamente incómodas sobre la historia o la vida insular, miradas inexistentes en la producción de los años 1980 (por no decir en la de antes). Su evolución y crecimiento, sin embargo, no fue coartado por las nuevas autoridades culturales del país que, aún sin alentarla demasiado, permitieron esa nueva literatura, e, incluso, muchas veces la publicaron en las propias editoriales cubanas (siempre estatales) y hasta la premiaron, propiciando con esa acción que numerosos lectores del patio le pudieran seguir el pulso a la creación en el país.

La nueva relación de los escritores con su realidad, con su obra, con su posible destino editorial y mercantil trajo varios efectos inmediatos a la literatura y al ámbito literario cubano. Uno de los más notables fue la posibilidad de que algunos autores radicados en Cuba, gracias a sus derechos, pudieran dedicarse de manera profesional a la escritura (en ocasiones a tiempo completo, otras por temporadas), una opción imposible en años anteriores. Otro fue el interés de editores, agentes y finalmente críticos y lectores no cubanos por la literatura que salía de la Isla, además de la consecuente presencia de varios esos autores en sellos editoriales más o menos conocidos del mundo de la lengua española, al punto de que en la segunda mitad de la década se habla de un nuevo *boom* de la novela cubana —cuando sobrepasa la decena de autores, radicados dentro o fuera del país, los que aparecen



con un peso cada vez más notable en catálogos de importantes casas editoriales europeas—. Y, entre otros muchos beneficios, esa nueva circunstancia creativa y comercial también generó la aspiración de toda una generación emergente de escritores cubanos de iniciar o potenciar una vida editorial más allá de las fronteras cubanas, prescindiendo incluso de la posible circulación de su libro en Cuba, pues su publicación en el país no le garantizaba un nexo con el mercado editorial, ya que el mercado propio —y la categorización que él suele establecer— todavía no existía ni existe en el país.

## IV

Uno de los debates que ha generado esta nueva relación de los escritores cubanos con las editoriales foráneas y hacia el mismo oficio literario ha sido el modo en que el mercado y sus exigencias han afectado o no la creación artística de la Isla. Algunos críticos, funcionarios y escritores no favorecidos por el interés comercial y/o literario suscitado por otros colegas, han expresado que la cercanía del mercado internacional —en especial el europeo y, dentro de él, el español— ha traído a la literatura cubana un componente de banalización, de búsqueda de temas y personajes atractivos para ese comercio voraz y políticamente pervertido, una acentuación de ciertos componentes sociales y realidades económicas que puedan hacer llamativa la obra para los potenciales editores y lectores europeos, necesitados de esa carnaza. Lo que muchas veces olvidan los críticos del mercado es que ese fenómeno de posible banalización y utilización política de una parte de la literatura cubana posterior a 1990 existía de manera bastante similar en la Cuba en las décadas de 1970 y 1980, solo que el objeto de la banalización y el signo político pueden ser diferentes u opuestos (recuérdese la novela policial de ese período), y no solo porque se persigan otros objetivos y receptores, otras aceptaciones, sino porque la realidad y sus intérpretes han cambiado de forma radical.

A la hora de analizar la relación del mercado con los autores cubanos (en el sentido que indica la frase: del mercado con los auto-

res) y las intenciones literarias o comerciales de esos creadores y sus obras, los críticos del mercado deberían tener en cuenta elementos tales como el peso que la literatura cubana puede tener en el comercio internacional del libro. Habida cuenta la ínfima proporción que ese indicador arrojaría, resulta poco concebible que cada edición de una novela cubana en Europa —no importa si escrita por un “disidente”, por un “incómodo” o por un “comerciante”, pues para los “puros” todos están pervertidos por el mercado— responda a una gigantesca maquinación internacional de la ideología y el comercio, empeñada en lastrar ciertas imágenes del país y su política. Por otro lado, la abundancia de personajes como las nuevas prostitutas, las oleadas de inmigrantes legales o ilegales (o los aspirantes a inmigrantes), de corruptos, homosexuales y desencantados no responden solo a la (mala) intención política o interés comercial de los escritores, sino a una realidad palpable de donde brotan esos personajes, como lo fue en los años 1980 el mundo romántico de los becados, o en los años 1970 el épico de los cortadores de caña y los milicianos, tan recurridos por varios narradores cubanos. Finalmente, si muchas veces la imagen de la sociedad que se ofrece desde la literatura nacional contemporánea es oscura, descantada, difícil, violenta, el elemento desencadenante de esos problemas sociales y la voluntad de reflejarlos no es, por supuesto, un distante mercado editorial, sino las exigencias de la propia sociedad hacia la que miran esos autores. El resultado de todo ese complejo entramado de relaciones, realidades y experiencias es que desde los años 1990 no existe en Cuba un solo escritor, digamos, con características similares al exitoso Manuel Cofiño de los años 1970, hoy olvidado por lectores y editores.

Desde mi punto de vista, la posibilidad de asomarse al mercado internacional ha resultado, más que nada, una importante ganancia de diversidad y de libertad creativa que ha enriquecido y complejizado a la literatura cubana contemporánea y, en el plano material, un atisbo de realidad para una cultura ajena a esa circunstancia durante los treinta años anteriores y que, antes de 1959, jamás había rozado esa posibilidad editorial o mercantil.

Cierto es que ese mercado ha tendido a potenciar muchas veces unaseudoliteratura de fenómenos comerciales creados a partir del morbo político y solo para vender. Cierto es también que el mercado suele favorecer más a las figuras que a las literaturas, a pesar de que las primeras representen a las segundas. Pero el hecho incontestable de que un libro, además de concretarse como una obra de arte, deba encontrar los mecanismos para su proyección, comercialización y distribución, es una circunstancia que no necesariamente implica la banalización de la obra: y así lo ha demostrado una parte importante —y diría que la más exitosa, de cara a la crítica e incluso el público— de la novela cubana publicada fuera de la Isla durante los últimos quince años o la misma obra de autores españoles e hispanoamericanos representativos de esa etapa (Manuel Vázquez Montalbán y Roberto Bolaño podrían ser ejemplares), que han dejado notables reflexiones sobre sus diversas realidades.

La necesidad vital de que el escritor encuentre a su editor y, más aun, la premisa de que cada editor tiene sus propias exigencias estéticas, sus perspectivas comerciales o sus preferencias literarias (desde las que ejerce su censura por medio del acto de elección), constituye una realidad tan ineludible como que ningún editor esté interesado en publicar un mal libro y venderlo al precio de uno bueno, a menos que sea un excelente negocio (algo que, como se sabe, es posible hacer en un mercado como el del libro, e irrealizable para el de automóviles, de panes o de zapatos, donde lo que se califica como “bueno” o como “barato” siempre responden a lógicas estrictas y comprobables).

De este modo, el factor de competitividad que el mercado ha incorporado a los procesos intrínsecos de creación de la literatura cubana también ha contribuido a elevar su nivel cualitativo y, en cierta forma, a establecer determinadas escalas de valores que la falta de un mercado interno y de una crítica verdaderamente literaria no ha permitido fijar con coherencia. Además, la promoción internacional que ha alcanzado la literatura cubana en los últimos quince años ha quebrado los estrechos márgenes de difusión en que se movió hasta la década de 1980. Por ello, a pesar de los graves problemas de dis-

tribución, circulación y niveles de venta que confronta la literatura hispanoamericana en el ámbito de su propio idioma, el vínculo de varios autores cubanos con empresas editoriales de alcance multinacional ha permitido un nexo (muy imperfecto, sobre todo por razones económicas en Latinoamérica) con los más diversos consumidores.

Aunque debe recordarse que el mercado internacional del libro ha preferenciado la novela sobre otros géneros muy cultivados en Cuba, como la poesía y el cuento, no puede olvidarse que esa es una ley general y no particular, ni dirigida solo a la literatura cubana. También es real que elementos de carácter político, social y hasta físico y sexual han influido en la promoción internacional de ciertos autores cubanos (aunque no es menos real que factores políticos o coyunturales muchísimas veces han impulsado la promoción especial de un escritor publicado por una editorial del país). Pero también resulta palmario que la literatura cubana publicada por las mejores casas editoriales españolas y europeas es, casi siempre, la mejor literatura cubana (escrita dentro o fuera de la Isla), y que el acceso y, más aun, la permanencia de varios autores en esos circuitos, las más de las veces se debe a factores cualitativos que a intereses económicos (aunque estos últimos siempre existan, pues el libro debe ser vendido para cumplir su misión).

En cualquier caso, el mercado del libro, satánico y despiadado como todos los mercados (pero no tanto como quieren hacer ver algunos, supuestamente puros o presumiblemente resentidos), cumple una función reguladora dentro de la publicación, promoción y la economía de la literatura. Y una de esas funciones es la del establecimiento y difusión de obras, autores, tendencias literarias. Para una creación como la cubana, ajena durante treinta años a los rigores y posibilidades (buenas y malas) del mercado, la apertura hacia sus mecanismos provocó, como era de esperar, una conmoción de la cual demorará muchos años en salir. Para los beneficiados por ese mercado y para sus detractores, el impacto ha sido igual de violento, solo que hay violencias alegres y violencias frustrantes. Pero nadie puede negar la importancia promocional y económica del mercado; tampoco des-

conocer el papel revulsivo y liberador que, junto a otros factores de carácter social, político y artístico, desempeñó en la creación literaria cubana del momento de cambio de siglos, pues hacerlo sería cerrar los ojos a esa realidad que nos rodea o pretender transformarla de manera voluntariosa para devolverla a los tiempos del control institucional y editorial de todo lo que se escribía entre las cuatro paredes de la Isla.

*2008*

## Periodismo y literatura: de “España bajo las bombas” a *La consagración de la primavera*

### I

No es una coincidencia fortuita y sin consecuencias el hecho de que el debut literario y periodístico de Alejo Carpentier se haya producido en una misma fecha: 1922. En los meses finales de ese año, al borde de los dieciocho de edad, aquel muchacho sin estudios académicos finalizados, sin conocimientos teóricos ni prácticos sobre el oficio periodístico, pero con una notable acumulación y asimilación de lecturas y audiciones musicales para alguien de su juventud, entregó al periódico habanero *La Discusión* un artículo titulado “Pasión y muerte de Miguel Servet por Pompeyo Gener”. Con la publicación de aquella reseña, el 23 de noviembre, se daba inicio a las secciones “Obras Famosas” (dedicadas a comentarios de libros) y “Teatros” (para espectáculos) de aquel diario. Pero es que apenas tres semanas antes, el 5 de noviembre, otro rotativo capitalino, *El Universal*, había publicado, bajo la rúbrica de Lina Valmont (nombre de la progenitora del colaborador, escogido como seudónimo para facilitar el cobro de los honorarios) un relato de ficción concebido como si se tratase de una crónica periodística y titulado “Las dos cruces de madera”, quizás la primera publicación impresa del joven escritor. A aquel texto pronto lo seguiría otro del mismo tono, “El sacrificio”, apoyado por el epígrafe “Historia fantástica”, y dedicado a uno de sus modelos intelectuales de entonces, Jorge Mañach. Al cumplir los dieciocho años, aquel diciembre de 1922, ya Alejo Carpentier era periodista y escritor.

Esta temprana conjunción profesional y conceptual de periodismo y literatura estaba marcando, por supuesto que sin saberlo el joven Carpentier, una confluencia y complementación de intereses, una comunicación artística que lo acompañaría toda su vida, y contaminaría una y otra forma de escritura (periodística y literaria) e, incluso, per-

mitiría una operación mucho más trascendente: convertir el periodismo en la tribuna de las ideas estéticas y teóricas que ensayaría en sus textos narrativos y trasladar a su ficción los hallazgos conceptuales y las revelaciones de la realidad que fuera recogiendo en su experiencia personal y develando en su escritura periodística. Creo que no hay mejor modo de constatar la persistencia de esta larga colaboración y trasvase de conceptos e informaciones que la lectura de la última gran novela de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978), en la cual vertió muchísimas de las experiencias vitales que, en diversos momentos, fueron objeto de textos periodísticos.

Aunque es sabido, no resulta ocioso recordar para nuestro análisis que en los años 1920, mucho antes de que fuese considerado un autor de ficciones, Carpentier se convirtió en uno de los periodistas más inquietos y visibles del fogoso ambiente habanero de aquella década de grandes inquietudes intelectuales y convulsiones políticas. A sus colaboraciones con *La Discusión* y *El Universal* pronto añadió sus trabajos para la revista *Chic*, comenzó a atender la sección teatral de *El Heraldo* y a escribir comentarios para *El País*. Tal fue su prodigalidad y tan meteórico su ascenso en el ambiente de la prensa del momento que (según su propio testimonio), ya en 1924, con veinte años, era jefe de redacción de una de las más importantes revistas que ha existido en Cuba, *Carteles*, y asiduo colaborador de la más prestigiosa publicación cultural de la época, el magazine *Social*.

En la labor periodística que Carpentier desarrolla por estos años, se advierte la persistencia de preocupaciones conceptuales y preferencias estéticas por las más novedosas creaciones de vanguardia que se están produciendo en el ámbito cultural europeo y, de modo incipiente, en la ávida cultura cubana de esa década. Al detallado estudio de la trascendencia intelectual del entonces naciente vínculo de Carpentier con el oficio periodístico y a su larga relación con él, se han dedicado varios estudios, entre los cuales se halla el revelador ensayo de Wilfredo Cancio Isla titulado *Crónicas de la impaciencia* (Editorial Colibrí, Madrid, 2010).

Tal fue el crédito de buen periodista, de hombre culto y talentoso, que en poco tiempo adquirió el cronista, que en la edición del 9 de

octubre de 1924 del *Diario de la Marina*, Francisco Ichaso escribe de él en términos más que elogiosos y con una sorprendente visión premonitoria:

Carpentier es muy joven y aparenta serlo aun más. Apenas apunta el bozo en su labio superior, su rostro es casi lampiño, sus facciones aniñadas, sus gestos, aunque reposados y sobrios, tienen toda la mecánica característica de la adolescencia. Únicamente sus ojos —en que parece brillar el reflejo de la última lectura o del reciente lienzo contemplado— ponen una nota de madurez en su faz. Sin embargo, este adolescente Carpentier, este muchacho —como decimos en confianza los criollos— ha entrado ya en la mayoría de edad intelectual.

Oídle hablar; vedlo escribir y os percataréis de su claro talento, de su sentido artístico, de su amor a la belleza, de su afición al estudio, de su saber amable y depurado. Carpentier os dirá cosas de la última escuela pictórica, del más reciente alarde “ultrafuturista” hecho en ese París demoníaco y multiavisor, y en sus comentarios sorprenderéis la condición vigilante de un intelectual que, sin cesar, atalaya el horizonte, ávido de nuevas luces, de nuevos sonidos, de nuevas imágenes.

Porque Carpentier es un espíritu modernísimo con todas las curiosidades, todas las vacilaciones y todas las inquietudes del siglo. Carpentier es de los que pretende, a todo trance, violar la urdimbre de esta centuria en la que vivimos, horadar con la mirada el velo de Isis de los años que quedan y ver con sus propios ojos voraces el espectáculo del venidero siglo, con sus nuevas posiciones, sus nuevas conquistas, sus nuevas audacias.<sup>1</sup>

Unos años más tarde, ya radicado en París, Carpentier escalaría la cima de su labor periodística cuando comienza a escribir las que quizás fueron sus mejores crónicas sobre arte y literatura, casi todas destinadas a *Social* y *Carteles*. Mientras, a lo largo de la década de 1930 —vívida toda en la capital francesa, cuando ya ha publicado su primera novela, *Écue-Yamba-Ó*—, el periodismo siguió siendo una de sus principales fuentes de ingresos y su más recurrida tribuna estética. A partir de 1939, de regreso a la Isla, fueron varios los medios que

---

<sup>1</sup> Citado en Leonardo Padura. *Un camino de medio siglo. Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 23.



acogieron su periodismo, entre ellos los diarios *Tiempo e Información*, y ya durante sus quince años venezolanos (1945-1959), su labor, en la cúspide de su profesionalismo, se centró en la famosa sección “Letra y Solfa” del diario *El Nacional*, de Caracas.

En estas más de tres décadas de práctica activa y en ocasiones diaria del periodismo, Carpentier va también labrado su pedestal de escritor de ficciones: da a conocer los relatos de *Guerra del tiempo* —incluida la noveleta *El acoso* (1956)—, la ya mencionada *Écue-Yamba-Ó* (1933) y sus novelas definitivas, *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), y hacia el final de ese período escribe las primeras versiones de *El siglo de las luces* (1962). También en esa época redacta su primer libro de ensayo, *La música en Cuba*, texto escrito por encargo y aparecido en 1946.

Aun así, más que por la concomitancia temporal o por los préstamos temáticos, teóricos, filosóficos que abundan entre la escritura periodística, ensayística y de ficción de Alejo Carpentier, la relación entre sus diversas facetas literarias tiene un sentido y una profundidad esenciales: para él cada una de estas formas de expresión, poseedoras de características que las definen y singularizan de acuerdo a sus propósitos comunicativos, medios de publicación, alcance, son al fin y al cabo formas de *creación literaria* (y subrayo con toda intención el término). La dignidad lingüística, la profundidad analítica, el empleo de recursos y giros retóricos tomados de la literatura; la utilización muchas veces más narrativa que periodística del narrador del relato; la capacidad de recuperación de los elementos de la realidad vivida o leída, de los aspectos descubiertos en el arte o rescatados de la memoria y su conversión en temas de actualidad periodística; y la cada vez más sedimentada cultura que permite al autor escapar de la simplicidad informativa o valorativa para pasearse por las aguas profundas de las más diversas asociaciones culturales e históricas, hacen de su periodismo, formal y conceptualmente, una *expresión literaria* gracias a la cual, aún hoy, muchísimas de aquellas crónicas y reportajes pueden ser leídos —y de hecho son leídos— sin que se note la erosión del tiempo que, por lo general, consume de un día para otro el interés del texto periodístico.

Varios son los autores que se han dedicado a estudiar la totalidad o determinadas facetas de la obra periodística de Carpentier —Sergio Chaple, el ya mentado Wilfredo Cancio Isla, Salvador Arias, entre otros— y que han establecido periodizaciones, características, constantes y aportes de la literatura periodística carpenteriana en sus múltiples facetas. Pero la relación específica entre la escritura periodística y la escritura narrativa es un territorio tan complejo que ha sido mucho menos explorado. Por tal razón, pretender un agotamiento del tema requeriría meses de investigación y muchas cuartillas para su exposición. En esta ocasión, por ello, apenas voy a acercarme a uno de los más importantes reportajes de Alejo Carpentier y señalar las posibles e intrincadas relaciones textuales, referenciales y sobre todo conceptuales (ideológicas, políticas e informativas) que establecerá con su literatura creativa. Este texto —en realidad una serie— fue titulado “España bajo las bombas” y publicado en cuatro entregas en la revista *Carteles* durante septiembre y octubre de 1937. Mientras, la experiencia vital e ideológica que dio origen al reportaje fue la misma que, cuarenta años después, asentadas sus perspectivas políticas, el escritor utilizaría para escribir los episodios españoles de los primeros catorce capítulos de su novela *La consagración de la primavera*.

## II

El material con el que Carpentier construye sus cuatro reportajes proviene de la privilegiada perspectiva de una estancia de veinte días en la España de mediados de 1937, un momento en el que todavía era imposible predecir un final y un ganador en la cruenta guerra civil comenzada un año antes. Más que como periodista, Carpentier viaja como delegado para asistir al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en el mes de julio en Valencia y Madrid. Este dato, que se revela desde el “Preámbulo” que encabeza la serie, desbroza el camino hacia la necesaria definición de la perspectiva política desde la cual escribirá Carpentier: la de un defensor de la República española, junto a la cual se han colocado prácticamente todos los

hombres de izquierda y antifascistas de occidente, con independencia de su militancia política más o menos ortodoxa.

En esa misma introducción, el cronista hace otra declaración de suma importancia a la hora de entregar los textos: “menos me interesa que conozcáis ‘hechos’ a que conozcáis ‘hombres’”, dice, con lo cual nos advierte que su mirada estará más cerca de los personajes y sus reacciones que del análisis o presentación factual de los acontecimientos que, sin duda, acaparaban por esas fechas muchísimas páginas de diarios en todo el mundo. Carpentier declara, además, que se propone llevar al lector al “frente de Madrid y a los campos de batalla de Guadalajara; a la sede de las Brigadas Internacionales y a los sótanos de la iglesia de San Francisco el Grande” (promesa que luego no cumplirá) y concluye confesando que todo lo narrado, “‘lo he visto, lo he oído’ con mis propios ojos, con mis propios oídos (sin utilizar jamás una referencia)”,<sup>2</sup> acotación que remite al carácter objetivo de la visión que pretende patentar.

La primera entrega, titulada “Hacia la guerra”, comienza con una narración dramática y contextualizadora: el paso del túnel pirenaico que separa a la Francia en paz de la España en guerra. El breve recorrido en un tren que va de la población de Cèrbere a la catalana Port Bou es como un salto de un mundo a otro y para ello Carpentier se vale de la narración de los efectos de la luz y la oscuridad (el túnel) al final de la cual hay otra luz, pero enfermiza y diferente: la del dolor, la muerte, la guerra. Este recurso, que luego trasladará a *La consagración de la primavera*, también nos recuerda los diversos saltos históricos y geográficos que caracterizan sus obras: la entrada en la selva en *Los pasos perdidos*, los mundos diversos de “El camino de Santiago”, los relevos de personajes protagónicos en “Semejante a la noche” y otros más.

La primera parada importante de la comitiva de intelectuales con la que viaja Carpentier se produce en Gerona. Allí son recibidos con los honores posibles y como parte de la bienvenida, relata: “Nos lle-

---

<sup>2</sup> Alejo Carpentier. “España bajo las bombas (I)”, en *Crónicas*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1978, t. II, p. 206.

van a la catedral. Majestuoso edificio [Y también a] Un edificio lateral, transformado en museo público. [Que] Guarda las pinturas y las piezas de orfebrería del tesoro ritual [...] ¿Dónde hay huellas aquí de ese vandalismo de masas enloquecidas de que tanto hablan los periódicos de derecha del mundo entero?"<sup>3</sup> se pregunta.

Luego la delegación pasa por Barcelona, y allí Carpentier constata el ambiente normal aunque tenso de la ciudad (las ramblas, los cafés, los tranvías), sin hacer el menor comentario de los hechos violentos que han precedido a esa calma: los sangrientos y oscuros sucesos de los primeros días de mayo que enfrentaron a anarquistas y poumistas con socialistas y comunistas y llevaron a la dimisión de Largo Caballero como presidente del gobierno (15 de junio), o la escandalosa desaparición de Andreu Nin (16 de junio). El Carpentier de este momento no parece tener idea o no parece considerar importante lo que han significado, en especial en Barcelona, las pugnas y luchas entre las facciones republicanas (POUM, anarquistas, sindicalistas, socialistas, comunistas, las diversas tendencias nacionalistas, sobre todo catalanas), y la represión desatada sobre algunas de ellas y sus cabecillas (paradigmática en el caso del POUM, partido de extrema izquierda y de ciertas afinidades trotskistas). Tampoco parece ver (ni siquiera en Valencia o Madrid) la pesada presencia de los asesores soviéticos, ni tener noticias de sucesos tan importantes como la salida de los tesoros españoles hacia Moscú (aunque sí sabe hacia dónde han sido trasladadas las joyas artísticas de El Prado, como lo refiere en esta parte de su trabajo).

En este instante de la serie, se hace evidente cómo la visión periodística que Carpentier ofrece de la situación en Barcelona resulta diferente de la que legó George Orwell en su revelador testimonio *Homenaje a Cataluña*,<sup>4</sup> escrito a partir de la experiencia (mucho más

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>4</sup> George Orwell. *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2003. Entre otros libros que profundizan con nuevos argumentos en la historia de la Guerra Civil Española es recomendable la lectura de Ángel Viñas. *El escudo de la República*, Crítica, Barcelona, 2007.

profunda) como combatiente en el frente y como evacuado en la retaguardia precisamente por los días en que Carpentier asistía al Congreso de Intelectuales. También la imagen del país y los combatientes es diferente de la polémica y más descarnada relación entre los republicanos que concibió Hemingway en *Por quién doblan las campanas* (donde se describe algo más que vandalismo de iglesias por parte de los republicanos). Orwell y Hemingway, defensores de la República y extranjeros como Carpentier, quizás por un conocimiento más íntimo de lo que había ocurrido y estaba ocurriendo en España, problematizaron en su momento lo que el cubano vio desde una perspectiva más cerrada y conveniente a la propaganda republicana, conducida ya en esa época por el Partido Comunista, que les mostró una parte de la realidad española.

Es significativo, incluso, que en esta primera entrega Carpentier deslice el comentario de que “Malraux nos habla de John Dos Passos”<sup>5</sup> y no mencione la distancia que ya ha tomado el escritor norteamericano del conflicto español, luego de descubrir la suerte corrida por su amigo y traductor, José Robles, quien trabajaba con los asesores soviéticos y había sido fusilado por sus antiguos colegas bajo la acusación de traición a la República.

La segunda entrega de la serie, “Aviones sobre Valencia”, relata un episodio que, años más tarde, daría lugar a todo un sector de la novela *La consagración de la primavera*: Carpentier pasa por el pueblo costero (innombrado en el reportaje) donde está el hospital de recuperación de combatientes y milicianos internacionales que recreará en la ficción (ya con el nombre de Benicassim), y recuerda que encontró allí a un combatiente cubano, quizás el embrión del Gaspar de la novela. En este reportaje, se da una primera descripción de la Valencia de *La consagración...*, cuando Carpentier revela la existencia de cines y teatros que funcionan incluso bajo los bombardeos y de los que no sale ninguna luz. En esa Valencia a donde llega Carpentier se celebra ese día la primera sesión del Congreso: es el 4 de julio de 1937. No deja de ser curioso que en su propósito de hablar de hombres y no

---

<sup>5</sup> Alejo Carpentier. Ob. cit., p. 209.

de hechos, ni siquiera mencione algo del ambiente de la importante reunión de intelectuales antifascistas.

La tercera entrega, “En la ciudad mártir”, relata el viaje hacia Madrid, el 5 de julio, y en ella Carpentier crítica la afirmación de Paul Claudel, quien, “sin haber estado en España [aseguró] que *todas las iglesias, sin excepción* [subrayado de A.C.], habían sido incendiadas en el territorio republicano... Si yo fuese miembro del Gobierno de Valencia [dice Carpentier] invitaría al señor Claudel a darse un paseo por estas regiones. Se convencería de que el *crimen* cometido con ciertas iglesias —¡bien pocas! — ha sido convertirlas en hospitales de sangre o museos públicos...”<sup>6</sup> Por último, describe el ambiente de Madrid donde la gente vive como si nada ocurriera y hasta han abolido el luto.

Es en esta tercera parte del reportaje donde Carpentier incluye el fragmento más dramático de su texto, cuando relata la experiencia de los delegados en la pequeña población de Minglanilla, en el camino de Madrid, donde son agasajados por un coro de niños huérfanos de la guerra.

La cuarta y última parte del reportaje se titula “Madrid, 1937”. En ella, básicamente, el cronista describe su recorrido por Madrid (adonde llega el 6 de julio para asistir a las sesiones finales del Congreso que se extienden hasta el día 8) y su visita a la zona de combates que alcanza los mismos lindes de la ciudad, en el área de la Moncloa. Pero ese día en Madrid no pasa nada: esa mañana ha comenzado la ofensiva sobre Brunete que, al día siguiente, cae en manos de los republicanos (la caída de Brunete es en realidad relativa, pues se crea una especie de frente móvil). Es ya el 7 de julio y otra vez los fascistas bombardean Madrid.

Si comparamos “España bajo las bombas”, con otros reportajes largos de Carpentier como “La Habana vista por un turista cubano” (1939) y, sobre todo, “Visión de América” (1948, el texto y la experiencia en la Gran Sabana venezolana que están en el origen de otra de sus novelas, *Los pasos perdidos*), parece evidente que la serie de 1937 resulta menos elaborada en su estilo, quizás porque su visión de la

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 227.

realidad estuvo muy condicionada por las exigencias políticas y resultó entonces que su mirada al contexto que pretendía reflejar solo rozó la superficie de una complejísima trama de situaciones e intereses que no supo, no pudo, o no quiso ver. Tal vez, las condiciones políticas del momento le sugirieron que *no lo viera*. Sin embargo, esas ausencias —sobre todo las relacionadas con el contenido— no devalúan por completo la calidad testimonial de un texto capaz de expresar un sentimiento que recorría a buena parte del mundo en esos días y que Carpentier logra transmitir: en España se estaba librando una importante lucha por detener la barbarie del fascismo internacional.

### III

Cuarenta años después, cuando se produce la esperada publicación de *La consagración de la primavera*, Alejo Carpentier ha concluido un ambicioso y agónico proceso creativo en el que se ha visto enfrascado por unos quince años, y cuyo propósito fue escribir una obra dedicada exclusivamente al tema de la Revolución, pero esta vez coronada con la apoteosis de una revolución triunfante como colofón argumental de la novela.

El tema de las revoluciones, como se sabe, fue una de las recurrentes de la narrativa del novelista cubano. Desde su primera obra de madurez, *El reino de este mundo* (1948), dedicada al proceso de ascenso y desintegración de la revolución independentista haitiana, la visión historicista y filosófica de las revoluciones aparece en otras dos de sus novelas capitales: *El acoso*, de 1956, ubicada en el contexto de la frustrada revolución popular de 1933 que siguió al derrocamiento del dictador cubano Gerardo Machado pero, sobre todo, en *El siglo de las luces*, su gran novela de 1962, también de compleja y dilatada elaboración, con la cual se introduce en el proceso de la gran revolución burguesa de Francia y sus consecuencias en la América Latina, donde tanto peso tuvo en la gestación de la independencia haitiana y, poco después, en la ruptura de la relación colonial de casi todos los territorios españoles en el Nuevo Mundo.

El hecho de que en esas tres novelas se abordaran procesos revolucionarios que, sin fracasar del todo, quedaron a mayor o menor distancia de los objetivos políticos y sociales que estuvieron en sus principios gestores, provocó que parte de la crítica le achacara al escritor una visión pesimista sobre los destinos de las utopías revolucionarias, una postura incluso existencialista, y hasta inoportuna políticamente, como ocurrió a raíz de la publicación de *El acoso*, según la opinión de Juan Marinello (por coincidencia uno de los miembros de la delegación cubana al congreso de Valencia y Madrid en 1937). Tal vez el deseo de superar o desmentir esos juicios, el carácter mismo de los fenómenos históricos que reflejó en esas obras y la propia realidad que Carpentier vive en Cuba a partir de 1959, impulsó el interés del escritor por elaborar una novela donde, a una suma de fracasos históricos, como el de España, siguiera la consumación de una victoria revolucionaria capaz de cambiar, real y radicalmente, un estado de cosas ya inadmisibles en el plano político y social. A ese propósito intrínseco habría que sumar, a mi entender, otra intención que sin duda sustentó y atizó el proyecto artístico concretado en 1978: la añorada escritura de una novela sobre la revolución cubana, quizás La Novela de la revolución cubana por la que se había estado clamando en los medios artísticos, académicos y hasta políticos de la Isla de esos años, cuya existencia era considerada por algunos como una necesidad insoslayable para la literatura nacional y su ausencia como una falta de perspectiva estética inexplicable.

Los agónicos tientos y diferencias entre los que se movió Carpentier para concretar su propósito literario tal vez puedan hacerse patente si seguimos la complicada y por momentos contradictoria gestación de la novela. Como hemos podido rastrear en investigaciones anteriores,<sup>7</sup> a lo largo de quince años Carpentier fue dando diversas noticias, por lo general optimistas y muchas veces contradictorias, sobre la escritura de una obra de carácter épico, dedicada a la revolución triunfante. Llamada en principio “El año 59”, considerada después parte de una trilogía que integraría también una novela breve

---

<sup>7</sup> Leonardo Padura. Ob.cit. pp. 359-360.



titulada “Los convidados de plata”, luego fundidas ambas obras en una mayor, lo cierto es que solo en 1978 el escritor dio a sus editores la obra definitiva que sería *La consagración de la primavera*.

El complejo y errático proceso de elaboración de esta novela tiene, a mi entender, un origen conceptual bastante evidente: se trata de una obra en la que su autor asumía de forma plena un compromiso político-ideológico expreso, más aun, militante, y para sustentarlo había optado por reproducir, con precisión de cronista (y no escojo al azar este término), una sucesión de acontecimientos reales, tratados casi con respeto testimonial (*ídem*), con los que se propuso contar una sola historia (la que relata su argumento), desde una sola perspectiva estética (la de un realismo ortodoxo e historicista), aunque utilice para ello las perspectivas de dos personajes con una relación diferente con los acontecimientos y, por tanto, una también diferente percepción de la historia y sus avatares. Pero, tratándose de una novela esencialmente política, de sucesos y valoraciones políticas expresas, este realismo a ultranza conduce al escritor hacia la difícil manipulación de ciertas reglas de la estética entonces vigente y actuante del realismo socialista, tan ajenas a su universo literario tradicional y, en su caso, en franco detrimento de su visión de lo real maravilloso (sistema en el que abundan los componentes de lo mágico, lo insólito y lo extraordinario) como modo de expresión de las singularidades americanas. En este sentido, *La consagración de la primavera* resulta una novela ideotemáticamente atrapada en el conflicto general que caracteriza el arte cubano de los años 1970 y hace evidente que ni la estatura artística del escritor ni su lejanía física del complicado ambiente cultural del país —por su condición de diplomático en París desde 1966— consiguieron liberarlo de los pesados lastres de la ortodoxia institucionalizada de ese período y de los dogmas estéticos entonces en boga.

No obstante, en el espíritu de ese período, un crítico tan respetable como Rogelio Rodríguez Coronel, hace la defensa ideoestética de la novela y asegura:

En *La consagración de la primavera* culmina la evolución del método artístico y la perspectiva ideológica de un escritor que encuentra respuesta a las inquietudes que en torno al hombre y su realidad histórica se debaten en toda su obra. Es el surgimiento de un mundo mejor en el reino de los hombres lo que, desde un punto de vista teórico y práctico, provoca una maduración ideológica del ámbito carpenteriano, lo que le otorga un sentido objetivo a su concepción de la historia, lo que reacondiciona valores estéticos —gnoseológicos y artísticos— presentes en su narrativa del período prerrevolucionario.<sup>8</sup>

En esta misma lógica analítica que considera dicha novela de Carpentier como una consumación de la *perspectiva ideológica* del pensamiento del escritor, el mismo crítico llegó a insinuar que, por no tener semejante *perspectiva ideológica*, una novela como *El siglo de las luces* estaba lastrada por el pesimismo político (¿burgués?) que, por fortuna, autores como Manuel Cofiño y novelas como *La última mujer y el próximo combate* habían ya superado para la narrativa nacional. ¿Alguien se puede imaginar a *El siglo de las luces* en una pelea literaria a tres *rounds* con cualquier obra “ideológicamente madura” de Cofiño, Cossío Woodward u otra de las estrellas de aquellos tiempos no tan lejanos?

La afirmación de Rodríguez Coronel nos advierte, con toda pertinencia, que con *La consagración...* estamos ante una novela política, ortodoxamente política y por tal razón, la historia, más que marco, universo, referencia, panorama, es ahora pauta que obliga al argumento a seguir una determinada sucesión de acontecimientos históricos, una cronología de la cual a Carpentier no se le ha escapado ningún hecho significativo: desde la Revolución de Octubre hasta el triunfo de Playa Girón, pasando sobre el ascenso del fascismo, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y la “rusofilia”, el maccartismo y el antisovietismo internacional, el gansterismo y la corrupción de los gobiernos auténticos en Cuba, el golpe de Estado de 1952, así como la imprescindible concatenación entre el asalto al

---

<sup>8</sup> Rogelio Rodríguez Coronel. *La novela de la revolución cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 259.

cuartel Moncada, el juicio a Fidel Castro, el desembarco del *Granma*, los sucesos del asalto al Palacio Presidencial el 13 de marzo de 1957, la lucha en la Sierra Maestra y en las ciudades, la represión de la dictadura batistiana y la victoria de 1959, seguida por la enunciación de cada una de las leyes revolucionarias significativas y la proclamación del carácter socialista de la revolución cubana.

La elipsis que caracterizó el tratamiento de la historia en obras como *El reino de este mundo* y la visión de la Revolución Francesa por sus ecos más que por sus acontecimientos cimeros, deja aquí su lugar a un paralizante desenvolvimiento cronológico que va a determinar históricamente la vida de unos personajes novelescos movidos solo por los vientos de la gran historia más que por sus decisiones y actitudes personales, aun cuando ellos mismos no sean protagonistas activos de los grandes acontecimientos y muchas veces estos solo aparezcan referidos en el texto.

El huracán generador de esos vientos, y sobre el cual me centraré en este análisis de la conexión periodismo-realidad histórica-literatura, es una de las derrotas históricas más polémicas, dolorosas y sórdidas sufridas por la humanidad en el siglo pasado: la Guerra Civil Española (GCE), que finaliza en abril de 1939, cuando se concreta la toma de Madrid por las tropas franquistas. En el espacio histórico de esa guerra, Carpentier ubica el inicio de la trama novelesca cuando se produce el encuentro entre los que luego serán sus protagonistas y conductores de los hilos narrativos: Enrique, el joven cubano entonces integrante de las Brigadas Internacionales (BI), y Vera, la bailarina rusa, emigrada de su patria luego del triunfo de la Revolución de Octubre de 1917 y llegada a España solo por razones del corazón.

Aunque desde el plano argumental los sucesos de la Guerra Civil ocupan un pequeño espacio en la novela (los primeros catorce capítulos, y no completos), la experiencia vivida en España por ambos personajes y otros de su entorno más cercano, van a marcar todo el desarrollo político y psicológico de estos caracteres: la GCE es, pues, el motivo generador de la novela, un encontronazo con la Historia que marca sus vidas, y por lo tanto su importancia ideotemática es

decisiva en los conceptos que a lo largo de una extensa novela manejará Carpentier. Sin embargo, resulta cuando menos curioso que en el detallismo histórico (y arquitectónico, folclórico, cultural que llega a hacer farragosa la lectura del relato), la GCE tenga solo una visión de conjunto, casi externa (similar en este sentido a la de los reportajes de 1937), algo que también ocurre para el relato de Vera sobre la Revolución del Octubre, aparecido casi al final de la novela, y estructuralmente encajado a la fuerza en el argumento. Los acontecimientos históricos precisos del conflicto español apenas están recogidos, solo se llega a tener la noción de que se trata de un enfrentamiento entre buenos y malos históricos, sin que se asuma ninguno de los claroscuros que caracterizaron ese conflicto. Una deuda adquirida en 1937 y tampoco resuelta ahora.

En la novela, la GCE está dada desde las miradas de cuatro personajes diferentes: de un lado, Vera, rusa blanca, quien rechaza la política y teme a todo lo que tenga alguna relación con la revolución y, por tanto, poco aporta a la comprensión del conflicto; del otro, Enrique, miembro de la alta burguesía cubana, joven recién politizado con ideales de izquierda a partir de su participación en la oposición antimachadista como estudiante universitario habanero; además, aparecen la visión de Jean Claude, el compañero sentimental de Vera, intelectual francés, militante comunista, hombre de alta y vasta cultura, que asume filosóficamente la responsabilidad de participar en la contienda española como voluntario, y la de Gaspar, músico popular cubano, hombre práctico, militante ortodoxo del partido marxista de la Isla y quien se enrola en las BI por sus convicciones políticas.

La llegada de Vera a Valencia, en viaje hacia Benicassim, marca el inicio de la novela. La bailarina, que se dirige a un hospital donde se recupera su amante Jean Claude, tiene una primera relación con el mundo de la guerra en la ciudad que entonces era la capital de los republicanos y donde conoce a Enrique, también convaleciente de una herida. Este encuentro ocurre en los días posteriores a la dolorosa batalla de Brunete, en julio de 1937, considerada una victoria republicana en la cual, sin embargo, se afirma que estos perdieron veinticinco mil hombres por trece mil sus enemigos. Esos primeros acordes de

la novela, como es fácil advertir, tienen una evidente relación textual con los reportajes de “España bajo las bombas”: desde el tren que llega a Port Bou hasta el bombardeo de Valencia se repiten en los dos casos e, incluso, con una perspectiva narrativa bastante cercana: la del extrañamiento que producen los hechos en el testigo foráneo.

La guerra, en una Valencia lejana de los frentes de combate pero sometida a bombardeos nocturnos y en un Benicassim aislado de la actividad militar del conflicto, se ve, por tanto, desde un ángulo sesgado (mucho más sesgado que el aportado por Fabricio del Dongo de la batalla de Waterloo, que cita el propio Carpentier en la novela). Sus personajes no están en los frentes de combate ni envueltos en las complejas urdimbres de la retaguardia (Carpentier no refleja aquí el Madrid asediado por los fascistas que aparece en los reportajes de 1937 ni la Barcelona ardiente por las contradicciones entre los propios republicanos que el escritor no menciona ni en la novela ni antes en los reportajes). Enrique, Gaspar y Jean Claude se encuentran en un balneario donde funciona un hospital para miembros de las Brigadas Internacionales heridos en combate. Este es un sitio donde la vida de los personajes transcurre entre baños en el mar, noches de amor y asistencia a magníficos y combativos espectáculos animados por Paul Robeson. Pero, es curioso, tal encuentro ocurre, ni más ni menos, en medio del año 1937 (justo cuando Carpentier había visitado España), como ya se dijo, uno de los momentos más complejos del muy complejo transcurrir de la contienda, pues no solo se combate de manera especialmente violenta contra los franquistas (que en ese año habían cometido dos de las grandes masacres de la guerra, los bombardeos de Málaga, en febrero, y el célebre de Guernica, en abril, en los que participan de manera directa las tropas y equipos italianos y alemanes que pelean en el bando de los rebeldes), sino cuando se han destapado ya todas las pugnas subyacentes en el sector republicano, existentes desde los mismos días del triunfo electoral del Frente Popular, a principios de 1936, varios meses antes del inicio del conflicto.

¿Por qué preferenciar en la novela esta visión “sesgada”, distante de la guerra y de las pugnas interiores que hacían arder el corazón

dividido de la República, cuando justo la experiencia vivida en ese momento marcará definitivamente los destinos de Vera y Enrique, el de Gaspar y el de Jean Claude, y afectará desde ese instante todo el universo de relaciones entre los personajes y, lo que es más importante, la misma tesis política del relato? ¿Por qué el regodeo, mientras se desarrollan la guerra en el frente y las purgas en la retaguardia, en episodios como el espectáculo en que participa Paul Robeson, o la evocación de la maestría de la Pavlova, o de la bohemia parisina y sus devaneos políticos —regodeos nada extraños, es cierto, en una novela donde las digresiones abundan hasta el cansancio? ¿Por qué esa lejanía de las fuentes de conflictos que apenas hace visible el papel del PCE, del gobierno socialista y sus políticas (primero con Largo Caballero, luego con el doctor Juan Negrín) o de la importante y polémica presencia de los asesores soviéticos y los dirigentes de la Comintern, esenciales estos últimos en la actuación y destino de las Brigadas Internacionales con las que combaten Enrique, Gaspar y Jean Claude? ¿Por qué sustituir la objetividad inocente de los reportajes de 1937 por la lejanía analítica que se observa en la novela?

Antes de aventurar una respuesta vale la pena que nos ubiquemos con mayor precisión en el contexto histórico en el cual se produce el primer encuentro de estos cuatro personajes, el mismo contexto que Carpentier encontró en España cuando llegó para asistir al Congreso y que, por la cercanía de los acontecimientos y por la falta de información, quizás no pudo desentrañar en aquel entonces.

La España republicana de julio de 1937 es la del asentamiento del control soviético sobre muchas decisiones republicanas, un control que al fin se concreta luego de los sucesos de mayo de ese año en Barcelona. El complot urdido por los asesores soviéticos que explotará el 3 de mayo de 1937 provocó la pérdida de poder de los anarquistas, catalizó la caída del gobierno de Largo Caballero y el ascenso a la magistratura de Negrín y, casi de inmediato, abrió las puertas a las consiguientes represiones contra los grupos anarquistas y, en especial, contra los comunistas radicales del POUM. Esta historia, ya esbozada antes, tiene su momento más álgido y célebre con la captura,

desaparición y asesinato del líder poumista Andreu Nin, por órdenes de los asesores soviéticos de la inteligencia policial y militar (NVDK y GRU), como ha sido fehacientemente demostrado por las investigaciones publicadas en los últimos años.<sup>9</sup> La necesidad de un control de la situación de la guerra, de conseguir la disciplina y un mando único en un sector republicano aquejado por anarquismos y fraccionalismos y el ascenso de la influencia de los enviados de la Comintern y de la dirección del Partido Comunista en sectores claves de la política y el ejército, han significado, justo para esta fecha, la victoria de una disputa iniciada desde el mismo levantamiento de los militares, cuando los republicanos se dividieron en dos tendencias encontradas: la de los que deseaban hacer la guerra y con ella la revolución (anarquistas, grupos sindicalistas asociados a la Federación Anarquista Ibérica —FAI— y el POUM) y los que sostenían, respondiendo a la política dictada por Moscú, que el propósito estratégico era ganar la guerra y, solo después, crear las condiciones para una posible revolución (posición sostenida por sectores del socialismo y sus sindicatos afines —la UGT— y por el Partido Comunista). Esta última postura, como es fácil colegir, era exigida por los asesores militares y de inteligencia soviéticos y por los hombres de la Comintern, también escogidos por los mandos políticos moscovitas. La posposición de cualquier brote revolucionario respondía a una política soviética, ciertamente más realista (aunque de fines oscuros que luego la historia se encargaría de develar), dadas las condiciones de España y su conexión con la situación europea, pues Moscú optaba por el apaciguamiento político de las democracias occidentales, a las cuales no se quería alarmar con la idea de que desde el Kremlin se alentaba una revolución proletaria en España.

Para que se tenga una idea de hasta qué punto se había establecido la política de posposición revolucionaria, baste recordar que en una fecha tan temprana como el 23 de julio de 1936, casi con el inicio de los combates, se había producido una reunión del Comité Ejecuti-

---

<sup>9</sup> Ver: José María Zavala. *En busca de Andreu Nin* (prólogo de Stanley G. Payne), Plaza y Janés, Barcelona, 2005.

vo de la Internacional Comunista (CEIC), aquella reunión de partidos que, desde el ascenso de Stalin, habían quedado por completo plegados a los designios y políticas de Moscú. En el cónclave en cuestión, se discutió el papel de los comunistas en los acontecimientos españoles y la conclusión más importante, según el informe remitido por Jorge Dimitrov, fue que España todavía no estaba preparada para una verdadera revolución. El documento elaborado por el Ejecutivo afirma que “en la presente etapa no deberíamos asumir la tarea de crear soviets y de tratar de establecer una dictadura del proletariado en España”, pues, estimaban los estrategas de la Tercera Internacional, no existían condiciones para ello. Los comunistas españoles únicamente debían reforzar la República y actuar bajo la apariencia de defender esa opción democrática y, “cuando nuestras posiciones se hayan reforzado, podremos ir más allá”.<sup>10</sup> Del otro lado, tanto los anarquistas como los miembros del POUM sostenían la necesidad de cambios revolucionarios a los que, de hecho, ya se habían lanzado a través de colectivizaciones y repartos de tierra entre campesinos, pero sin el aval de un programa político articulado y realista, sin ideas claras sobre las consecuencias de sus decisiones. En el terreno militar estas tensiones tuvieron un reflejo casi inmediato y, mientras el gobierno trataba de organizar un ejército con los militares que se habían mantenido fieles a la República y numerosos voluntarios, contando para ello con las armas y los asesores soviéticos, los libertarios y el POUM sostenían sus propias milicias, y uno de los jefes militares anarquistas, Buenaventura Durruti, en la práctica se convertía en el líder más notable de las huestes antifranquistas.

Pero en agosto de 1936, Stalin había dado un paso más allá y había enviado a España al tétrico oficial de la NKVD Alexander Orlov, quien sería el encargado de coordinar una operación tan trascendente como sin duda lo fue la salida hacia Moscú del tesoro español. Pero la misión esencial del agente y futuro desertor sería la eliminación política o incluso física de quienes, desde posiciones marxistas re-

---

<sup>10</sup> Ronald Radosh, Mary R. Habeck y Grigory Sevostianov. *España traicionada. Stalin y la guerra civil*, Planeta, Barcelona, 2002, p. 513.



volucionarias o anarquistas, se oponían a los comunistas ortodoxos: Orlov sería entonces el responsable de la preparación y dirección de la purga del POUM que condujo a la muerte de Andreu Nin y otros opositores.<sup>11</sup> No es para nada casual que la llegada de este agente a España se haya producido justo cuando en Moscú se celebra el primero de los lamentables procesos de los años 1936-1938 (el juicio, entre otros, contra Zinóviev y Kámenev), y por eso tampoco es fortuito que *Pravda* llegase a publicar que “en Cataluña, corazón del anarquismo, la limpieza de elementos trotskistas y anarcosindicalistas se llevaría a cabo con la misma energía que en la URSS”. Y no es necesario aclarar cómo era la “energía” soviética de aquellos tiempos.

La complejidad de este panorama político, que al final daría al traste con las aspiraciones de victoria del bando republicano, escapan de la posibilidad del análisis que nos hemos propuesto en este estudio y por eso apenas nos conformaremos con un esbozo de la situación, capaz, pienso, de hacer evidentes las tensiones puestas en juego. Pero algo queda claro —o parece haber quedado claro— en la política de los soviéticos hacia España: Stalin no deseaba ni buscaba una *revolución* en aquel país. Y esa exigencia, hecha por el único aliado real con que contó la República a lo largo de más de dos años de guerra, el único del que podía esperar las armas con las que resistir y si acaso vencer, marcaría el signo de la contienda, sin que muchos de sus participantes (en especial los brigadistas voluntarios) tuvieran una idea de ello.

Las Brigadas Internacionales formaron parte de este conflictivo panorama, tanto en el frente como en las tinieblas de la retaguardia, pues su presencia y papel en España fueron utilizados como argumento por unos y otros sectores del caleidoscopio político del bando republicano.

Carpentier, al acercarse en la novela al ambiente de la GCE y al papel de las Brigadas, tuvo en su contra dos importantes aspectos que debemos tener en cuenta: en primer lugar, su defensa, silenciosa pero defensa al fin (encargada sobre todo a Gaspar), de la posición de los comunistas en la contienda; en segundo y no menos impor-

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 150. Ver también: José María Zavala. *Ob. cit.*

tante lugar, una coyuntura histórica que lo desbordaba: su limitada perspectiva epocal, tan evidente en los reportajes de 1937, pues es un hecho científicamente comprobado que las investigaciones históricas realizadas en los últimos veinte años, sobre todo a partir de la glasnost, de la apertura de archivos soviéticos y de la misma desaparición de la URSS, sumado al proceso de revisión por los autores españoles de diversos aspectos y momentos de la contienda, han arrojado una luz reveladora sobre los acontecimientos, capaz de modificar ciertos análisis históricos y de reubicar y hasta de colocar en su justo lugar una cantidad notable de sucesos y valoraciones. La GCE que pudo “leer” Carpentier, incluso en los años 1970, es mucho menos compleja, contradictoria y cercana a las realidades históricas que la que pueden estudiar los investigadores de hoy.

Como se sabe, en el propio año de 1936 se produce la llegada de combatientes antifascistas a España. Este fue, en principio, un movimiento al parecer espontáneo generado por la solidaridad y el sentimiento antifascista, pero muy pronto fueron funcionarios del Comintern, en coordinación con Moscú, quienes organizaron a aquellos hombres en las llamadas Brigadas Internacionales. Asesores soviéticos y de la Comintern entrenaron a esos voluntarios llenos de fe —muchos de los cuales ni siquiera sabían marchar o cargar un fusil— y los condujeron poco después al combate.

Con justicia se ha reconocido el papel decisivo de las BI, sobre todo a lo largo del primer año de la guerra (1936-1937) y específicamente en situaciones tan álgidas como la defensa de Madrid, en noviembre de 1936, en Las Rozas, en enero de 1937, en la batalla de Jarama, en febrero de ese año y en la que el coronel Sverchevsky (conocido como Walter en España) califica como “la afanosa y enlodada marcha de Guadalajara, cuando derrotaron a las columnas fascistas italianas”. “Guadalajara constituye, a mi juicio, la página más espléndida y más brillante en la historia de las Brigadas Internacionales”, afirmaría Sverchevsky.<sup>12</sup>

Pero a partir de aquellos acontecimientos —justo cuando se encuentran en Benicassim los protagonistas de la novela— ha comenza-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 513.

do a producirse un declive de su importancia relativa. La organización más férrea y efectiva del Ejército Popular, con un mando en el cual se destaca una mayoría de oficiales comunistas, más disciplinados y organizados, sumado a la ubicación de soldados españoles en las unidades de los internacionales, cambió el carácter de estos contingentes y comenzó a provocar diferencias que llegarían a tornarse dramáticas. Uno de los problemas que creó tensiones, según documentos de la época, fue la idea de que los brigadistas estaban “salvando” a España, y no que solo la estaban “ayudando”, lo que engendró un doloroso conflicto con los españoles integrados a las brigadas, con el resto del Ejército Popular y con el mismo gobierno de Valencia.<sup>13</sup>

El año 1937 marca pues un rápido declive de las Brigadas, tal y como se concibieron en los primeros meses de la guerra. Su situación militar es tal que casi se disuelven, por las bajas y luego por la ubicación de miembros del ejército regular dentro de ellas. Se comienzan a hacer patentes entonces los conflictos internos y los internacionales se quejaban de que les llegaban pocas armas y, sin embargo, eran enviados al sector más difícil de la batalla. Algunos autores, documentos en mano, hablan de que empieza a dominar la noción de que las brigadas eran utilizadas como fuerza de choque, por su valor propagandístico, y no porque se le consideraba una fuerza bélica seria<sup>14</sup>, e incluso Palmiro Togliatti, nuevo representante de la Comintern, y varios oficiales soviéticos, envían memorandos a Moscú en los que hablan de la desmoralización de las Brigadas.

En medio de esa situación política y militar, resulta más claro por qué en los reportajes de 1937 Carpentier no cumple la promesa de llevar a los lectores “a los campos de batalla de Guadalajara” y menos aun “a la sede de las Brigadas Internacionales”. Para que quede más claro, téngase en cuenta que en ese momento (julio de 1937), justo la fecha en que el escritor ubica el inicio de la novela, la situación de esta fuerza sería descrita del modo siguiente en una “Nota confidencial sobre la situación de las Brigadas Internacionales”, fechada

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 290-291.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 289 y 299.

en el mes anterior (junio del 37): “La gran mayoría de los oficiales y voluntarios de las Brigadas Internacionales son militantes u hombres con conciencia política que saben ver, juzgar y entender. Ya sean comunistas o socialistas, republicanos o antifascistas sin pertenencia a un partido político definido, todos ellos se sienten hoy día deprimidos por la idea de que las BI son consideradas un cuerpo extraño, una banda de intrusos, no diré que por todo el pueblo español, pero sí por la gran mayoría de los dirigentes políticos, soldados, funcionarios y partidos políticos de la España republicana”. Los jefes españoles los consideran algo así como una Legión Extranjera que pelea por dinero y que solo tienen un deber: el de obedecer, comenta el documento, y agrega: “Es evidente que los militantes de las BI son muy conscientes de esa situación; es inevitable que perciban ese trato como un insulto a sus convicciones antifascistas y a los millones de camaradas que vinieron con ellos y que han caído desde entonces en defensa de la España republicana”. Además, “Los voluntarios de las BI tienen la impresión de que se les confía sistemáticamente los sectores más difíciles en cada batalla. Al principio lo achacaban a los azares de la guerra. Hoy en día ya no toleran que se les diga que su situación es una coincidencia, y ven por el contrario en ello un propósito deliberado de aniquilar y sacrificar los contingentes internacionales”.<sup>15</sup> Y al referirse a un combate específico en que una brigada participó en circunstancias muy difíciles, comenta: “No es que esa brigada haya sido vencida, es que ha sido asesinada”.

Este informe al parecer fue escrito por Vital Gayman, comunista francés conocido como Vidal, uno de los jefes de la base de las BI. Y aunque tal vez el informante carga la mano en ciertos tintes oscuros, lo cierto es que resume una de las opiniones existentes, más aun, constituye una de las opiniones que llegan a Moscú.

En esta época, a pesar de las bajas sufridas y las deserciones, todavía las BI constituían la cuarta parte de la fuerza de choque del ejército republicano, y comenta Vital Gayman: “[...] los supervivientes de los veinticuatro mil voluntarios que han venido a España no

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 305.

deben regresar a sus hogares con la impresión de que su sacrificio por la causa será ignorado o inútil”.<sup>16</sup>

Solo un mes después del novelesco encuentro de Vera y Enrique en Valencia, André Marty también envía a Moscú sus opiniones. Marty, uno de los hombres fuertes de la Comintern en España, era, por cierto, el jefe de la comandancia de las Brigadas y uno de los encargados de ejecutar la política soviética en territorio español. Para que se tenga una idea de las tensiones que se vivían entre los republicanos, poco antes de los sucesos de mayo de 1937 en Barcelona, Marty había acusado al anterior presidente, Largo Caballero, de organizar una campaña “oculta, pero cuidadosamente pensada y sistemática” contra las BI, contra los soviéticos, los comunistas y los comisarios comunistas en el frente. Ahora, hacia mediados de ese año, Marty informa que ya se está produciendo un proceso sistemático de dispersión de los cuadros internacionales, que amenaza con la autodestrucción de las brigadas, cuya dirección se ha resquebrajado de manera visible, tanto en las unidades militares como en las políticas. Asimismo, considera que se ha debilitado la atención y ayuda a las BI por parte de los consejeros militares y que, como resultado de todo ello, la situación político-moral es insatisfactoria y exige que se adopten medidas urgentes.

Por su parte, Manfred Stern (a. Emilio Kléber), uno de los consejeros de más alto rango de la Comintern, afirma que los internacionales falsificaban informes y desafiaban al mando de la base de Albacete, al mismo tiempo que trataban a los soldados españoles de las brigadas como ciudadanos de segunda clase en su propio país. También muestra en un informe secreto que los internacionales eran en gran medida culpables de los problemas que sufrían las unidades.<sup>17</sup> Todas estas opiniones, como se ha visto, parten de los propios directivos de las Brigadas, comunistas todos, y forman parte de la documentación de la época destapada en Moscú medio siglo después. Por eso, aunque podamos dudar de la exactitud de algún juicio en una coyuntura histórica en la que la mentira se convirtió en estrategia de

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>17</sup> *Ídem*.

supervivencia para los enviados de Moscú —la mayoría de estos asesores, llamados en la URSS “los españoles”, serían después purgados y fusilados, entre ellos el mismísimo Vladimir Antonov-Ovseenko, el héroe de la toma del Palacio de Invierno—, la situación no parece haber sido tan romántica y simple como la vio y reflejó Carpentier en la novela.

El novelista sí debió saber, al menos, que ya a principios de 1938 las BI habían declinado como fuerza de combate y solo contaban para los soviéticos y el Comintern como medio de propaganda e instrumento de negociación con las demás potencias. En el interior de las BI existía todo tipo de problemas, incluso étnicos, pues unas nacionalidades se consideraban superiores a las otras. Además de la subvaloración de los españoles (a los que acusaban muchas veces de las derrotas), había prejuicios contra los judíos, los franceses, etcétera. Las desertiones fueron creciendo y en diciembre de 1937 los comandantes se negaban a dar las cifras para encubrir la cantidad. De forma paralela, el prestigio de personajes como André Marty había decaído y por su disciplina y métodos de terror fue apodado “el carnicero de Albacete”.

Una sexta parte de los voluntarios había desaparecido en mayo de 1938: o habían desertado o se trataba de “elementos poco fiables” sacados de circulación por diversos medios. A mediados de año solo quedaban cinco mil combatientes, totalmente agotados y casi sin capacidad de combate. El anuncio del retiro de esos soldados podía servir, no obstante, como golpe propagandístico para tratar de obligar a los fascistas a hacer lo mismo con las unidades alemanas e italianas.

El 29 de agosto Dimitrov envía un memorando a Manuilsky y a Voroshilov (director en Moscú de las operaciones españolas, quien de inmediato lo remite a Stalin) sobre el planteamiento del buró político del PCE y de Marty sobre la conveniencia de evacuar a los voluntarios de las BI. El presidente del gobierno español, Negrín, también insistía en la evacuación, pues tiene noticias de que los hombres están agotados y las BI han dejado de existir, de hecho, como unidades especiales. Sacarlas demostraría además la suficiencia del ejército re-

publicano y quitaría pretextos a la intervención de Alemania e Italia. La Comintern se muestra de acuerdo en la evacuación.<sup>18</sup>

La orden de disolución la dio Negrín, aunque ya no tenía control sobre las BI, pues los documentos prueban que para hacerlo tuvo que pedir el permiso del PCE y el Comintern. Sin embargo, solo Stalin tenía autoridad para tomar la decisión y debió consultarse su parecer.<sup>19</sup> Finalmente, el 15 de noviembre de 1938, se celebra en Barcelona un gran desfile para despedir a los restos de las Brigadas Internacionales. El doctor Juan Negrín, jefe del gobierno, y la dirigente comunista Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*, agradecen a los voluntarios su valiente intervención al lado de la España republicana. Era el fin de una historia heroica, llena de contradicciones en la que, a pesar de visibles desavenencias y ocultos manejos políticos, primó el romanticismo de hombres de todas partes del mundo que lucharon y murieron por detener el avance del fascismo y por la democracia y hasta por la revolución en España. Los evacuados fueron a dar casi todos a París, donde todavía vivía Carpentier, quien por su interés en el tema y su amistad con algunos de esos combatientes, seguramente escuchó, leyó, recibió informaciones sobre todos los problemas internos que afectaron a las brigadas.

No obstante, la falta de una información más completa y de una perspectiva histórica tapiada en los archivos de Moscú, sumada a una visión que hemos llamado “sesgada” de los acontecimientos de la guerra, dejaron fuera de *La consagración de la primavera* la mayoría de estos conflictos y acontecimientos que tanto debieron o pudieron influir en la actitud posterior de sus personajes, pues influyeron en la realidad de los combatientes. En un momento de la novela, cuando Enrique y Gaspar se refieren a las causas de la derrota, este último ofrece su opinión: “la perdimos [la guerra] en España porque las retaguardias estaban podridas, por disensiones, anarquismos y puñeterías”,<sup>20</sup> sin más capacidad, posibilidad o deseos de profundizar

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 511.

<sup>19</sup> *Ídem*.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 211.

en su análisis, por lo que Enrique, que tampoco tiene una respuesta, apenas apunta que: “no compartía su visión hartamente simplificada de los hechos”.<sup>21</sup> Pero la visión “complejizadora” tampoco aparece entonces, como no había aparecido en los reportajes de 1937.

Ya en pleno terreno novelesco, se advierte que los acontecimientos vividos en España, además, no parecen haber enriquecido en lo esencial la visión histórica de los personajes. El mismo Gaspar, al referirse a otra coyuntura de gran complejidad, de muchas lecturas y que tantas decepciones provocó, opina de manera militante sobre el pacto germano-soviético de agosto de 1939 que ha sido una jugada maestra para aplazar una guerra inevitable con Alemania, mientras que la invasión soviética a Polonia tiene como descargo el juicio de que “más valía que media Polonia hubiese sido soviética a que *Polonia toda* fuese nazi”.<sup>22</sup> Como era de esperar, Gaspar se cuida de mencionar las invasiones a los países bálticos, la ocupación de una parte de Rumanía y el fracaso sufrido por el Ejército Rojo en su invasión a Finlandia. Enrique, como también era previsible, vuelve a irse sin opinión.

Solo la visión ortodoxa enconadamente romántica —una perspectiva que incluso un autor como Hemingway puso en duda en *Por quién doblan las campanas*, una novela escrita al calor de la guerra, o que Orwell rechazó en su revelador *Homenaje a Cataluña*, publicado antes de que terminara la contienda—, es la que nos deja *La consagración de la primavera*, terminada cuatro décadas después de los reportajes de 1937. La necesidad o el deseo de problematizar la frustración o el aborto de una revolución en un libro dedicado a la revolución, no parecía estar entre los intereses ideológicos y políticos del escritor cubano en esos momentos, quizás porque las verdades españolas, mal conocidas o conocidas a medias, podían ser lacerantes y contradictorias en un texto que es un canto a la necesidad y la apoteosis de las revoluciones.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 212. Enrique se limita a hacer una mención a los anarquistas como los que llevan “medio siglo tratando de hacer la revolución sin lograrlo, pero entorpeciendo, por sistema, cuanta revolución verdadera trata de hacer alguien” (p. 22).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 210.



Abrí todas las ventanas de la casa. Las calles estaban llenas de una multitud jubilosa [...] Frente a mí pasaron algunos con el puño en alto: “¡Viva la Revolución!”. “¡Viva!” —dije. —“Más alto, no se la oye” —me dijo el médico. —“¡Viva la Revolución!”<sup>23</sup>

Es el grito final de Vera, la apolítica, la que ha sufrido el trauma de las revoluciones, la que no leía periódicos ni quería saber de política. Pero es también la voz de Carpentier, marcando el signo ideológico y el propósito esencial de su agónica y última novela.

*Enero, 2008/Abril, 2009*

---

<sup>23</sup> Alejo Carpentier. Ob. cit., p 421.

## Revolución, utopía y libertad en *El siglo de las luces*

“Esta noche he visto alzarse la Máquina [...] como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra [...] estaba erguida sobre la proa, reducido al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. *Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia —una advertencia— que nos concernía a todos por igual...* Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua...”<sup>1</sup>

La imagen, la información anecdótica pero, muchos más, la fatal revelación histórica con la cual Alejo Carpentier abre su novela *El siglo de las luces* ha provocado la más diversas, razonadas y encontradas lecturas a lo largo de los cincuenta años transcurridos desde la publicación del libro, primero en francés y luego en español, en la segunda mitad del año 1962. El hecho de que el escritor haya extraído de su contexto dramático y ubicación cronológica dentro de la novela el instante en que “sobre el sueño de los hombres” se ha levantado la guillotina en la nave que conduce hacia América a Esteban, a Víctor Hugues (entonces Comisario de la Convención) y, de hecho, a la práctica y las ideas de la Revolución Francesa, implica una intencionalidad que nunca ha pasado inadvertida, aunque interpretada de diversos modos.

¿Por qué extraer de su momento dramático este pasaje lleno de resonancias macabras y de advertencias reveladoras? ¿Por qué un es-

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1974, p. 10. El subrayado es mío, LPF. En lo adelante, las citas de la novela, tomadas de esta edición, estarán consignadas con la página a continuación.

critor tan preocupado por las estructuras, capaz de construir sus novelas y relatos con meticulosa precisión, se vale de una ruptura de la linealidad que recorre el resto de la obra y anticipa, precisamente, el instante en el cual la guillotina revolucionaria, con toda su potencia simbólica y alegórica, como la calificara Noël Salomón,<sup>2</sup> se aproxima a las Antillas en el mismo barco en donde —lo sabremos en su momento— viaja también el trascendental decreto que abolía la esclavitud en las colonias francesas de ultramar?

Resulta evidente que esta especie de prólogo, en el cual el escritor adelanta y fija lo que será la esencia conceptual e ideológica de su obra, no fue traído al principio de la novela por una necesidad de equilibrio estructural, pues la ruptura cronológica no se justifica como exigencia formal en un texto que, a partir de ese instante, respeta la linealidad. Tampoco parece admisible, tratándose de un escritor como Carpentier, que la anticipación, enigmática en su momento, pretendiera crear una expectativa argumental en el lector. La razón más atendible, entonces, quedaría relacionada con la intención de reforzar el peso conceptual del mensaje que desea transmitir el escritor, una conclusión dolorosa, conseguida a través de una imagen dramáticamente simbólica, respecto a la esencia de una revolución. Pero, volvemos a las preguntas, ¿la esencia ideológica y temática de la novela está remitida a este prólogo o, en realidad, para su develación debemos esperar hasta el muy contrastante epílogo épico con el cual, luego de otro salto temporal, esta vez hacia delante, cierra la obra en un escenario nuevo para su ya vasto recorrido francés y caribeño: el Madrid de la invasión napoleónica y el levantamiento popular del 2 de mayo de 1808?

Creo que casi todas las lecturas sobre *El siglo de las luces* coinciden en otorgarle al texto una precisa intención significativa: se trata de una novela sobre la difuminación de la utopía social igualitaria y la perversión de una práctica revolucionaria que conduciría a la

---

<sup>2</sup> Ver: Noël Salomón. “*El siglo de las luces: historia e imaginación*”, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1977, pp. 395-428.

libertad social e individual, dos procesos simultáneos, interconectados, vistos en esta ocasión a través del caso histórico y concreto de la más dramática, trascendente y paradigmática de las revoluciones burguesas, la ocurrida en Francia a partir del año 1789. En ese acuerdo, el izamiento de la guillotina con que se abre la novela adquiere su mejor sentido filosófico, mientras el epílogo se propone equilibrar, en un plano de referencias históricas diferente, la invencible voluntad humana de luchar por la libertad, de lanzarse a hacer “algo” cuando resulta necesario hacerlo.

Antes de la escritura y de la publicación de *El siglo de las luces* —y distingo estos dos momentos pues, según Carpentier, estuvieron asépticamente separados por un lapso muy considerable de cuatro años, transcurridos entre 1958 y 1962—, el escritor cubano había abordado con insistencia el tema de las revoluciones y sus consecuencias en diversos momentos históricos de América Latina. Su primera gran novela, *El reino de este mundo* (1949), había desarrollado su argumento entre las rebeliones de esclavos que antecedieron a la revolución independentista haitiana y la perversión del proceso con el reinado de Henri Christophe, el líder negro que se proclama emperador y restituye el trabajo forzado para sus compatriotas en el primer país independiente de América Latina. Su novela anterior a *El siglo de las luces*, *El acoso* (1956), recogía, por su parte, las peripecias de la huida y muerte de un delator, antiguo revolucionario, una de las más lamentables emanaciones de la también frustrada revolución antimachadista vivida en Cuba durante la década de 1930. Si en *El reino de este mundo* el personaje de Ti Noel, posible encarnación supratemporal del pueblo haitiano, terminaba comprendiendo que, a pesar de las derrotas, existía para él una misión inalienable y trascendente en “el reino de este mundo”, en *El acoso* solo queda el sabor de la frustración de los ideales y el desencanto político que llevó a algunos críticos —Juan Marinello entre ellos— a señalar el pesimismo histórico que emanaba de la narración carpenteriana e incluso a calificar de históricamente inoportuna la obra, con un juicio de carácter político que ignoraba las particulares necesidades y características propias de la creación artística.

Al revisar este tema en *El siglo de las luces*, Carpentier decide llegar al fondo de la cuestión y dedica su novela precisamente al conflicto de la frustración de los ideales revolucionarios de un proceso que proclamó como su máxima aspiración el establecimiento de una sociedad mejor donde se materializarían las más altas aspiraciones utópicas del hombre, pues imperarían, con peso de ley, la libertad, la igualdad y la fraternidad entre los individuos, en tanto ciudadanos, con independencia de su clase y color.

En el primer capítulo de la novela, que se desarrolla en Cuba, en lo fundamental en La Habana y en especial dentro de la casa burguesa de Carlos, Sofía y Esteban, como anuncio de los intereses del escritor, comienza a manifestarse entre los tres jóvenes criollos una inconformidad social muy elemental y sin fundamentos teóricos, pero que sirve para marcar la relación de los personajes con uno de los conceptos a los cuales dedicará más interés el novelista: el de la búsqueda de la libertad individual.

Apenas abierto el libro, al ser presentado el personaje de Carlos, el tema salta a un primer plano de las preocupaciones del joven, amante de la música, cuando este siente cómo la responsabilidad que debe asumir ante el negocio heredado (y ante la vida propia), sumada al significativo contexto geográfico al cual pertenece, se le revelan como una pérdida de sus libertades de decisión, acción y movimiento. “Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba, enmudecida su música, condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de la ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible [...]. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras...” (pp. 16-17).

Su hermana Sofía, por su lado, aprovecha la circunstancia para obtener justo lo que Carlos piensa que ha perdido, pues con su decisión de no volver al convento donde ha sido internada, siente “Una casi deleitosa sensación de libertad” (p.18), de la cual comienza a

disfrutar con el inusual tren de vida al que se dan los jóvenes, y que convierte el *inxilio* voluntario y enajenante al cual se someten, movidos por su inconformidad y rebeldía, en una opción de libertad individual, al punto que, transcurrido el año de luto: “Seguían [los jóvenes] en el ámbito propio, olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo, enterándose casualmente de lo que ocurría en la época por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso [...] al margen de todo compromiso u obligación, ignorantes de una sociedad que, por sus provincianos discursos, pretendía someter las existencias a normas comunes” (p. 32).

En el caso del primo Esteban, el proceso tiene otras características: su cárcel es la enfermedad padecida desde la niñez y su atisbo de una libertad de acción solo llega con la cura o alivio del padecimiento que le proporcionan las prácticas esotéricas y concretas del doctor Ogé, hermano filantrópico de Víctor Hugues. A partir de ese instante, el personaje que será el más intelectual y reflexivo del reparto cobra conciencia de la posibilidad del disfrute de su libertad por la vía del descubrimiento de sus capacidades y necesidades físicas, a las cuales se entrega con un libertino desenfadado, y siempre “al margen de todo compromiso u obligación”, por supuesto que social o político.

Pero, como tantas veces se ha dicho, es la llegada y presencia de Víctor Hugues el acontecimiento que altera definitivamente la vida de los jóvenes y sus conceptos, al punto de que pronto determinará los destinos de al menos dos de ellos (Esteban y Sofía) y marcará la existencia del otro (Carlos), cuando, primero las ideas y luego las cercanías a la política, entren en sus vidas y les confieran nuevos sentidos.

Para los otros personajes, Víctor Hugues funciona como agente del cambio. Tras su llegada, antes incluso de la develación de sus ideas políticas y propósitos ocultos, el personaje provoca alteraciones: “De súbito habían funcionado los aparatos del Gabinete de Física; había salido los muebles de sus cajas; habían sanado los enfermos y caminado los inertes” (p. 80), dice Carpentier, que le da atributos mesiánicos al hombre que comienza por provocar una revolución dentro de la casa habanera. Pero a la inconformidad descentrada de

los jóvenes burgueses, Víctor Hugues les ofrecerá pronto otra dimensión de la lucha por la libertad y la necesidad de la revolución —la verdadera—, marcadas ambas por una fuerte impronta utópica, muy propia de su contexto histórico e intelectual.

El Víctor Hugues que llega a La Habana, comerciante, miembro y activista de la francmasonería, es un hombre cargado de los más prototípicos ideales utópicos, como se encargará de evidenciar en sus diálogos con los jóvenes: “Todos los hombres nacieron iguales”, repite Víctor Hugues quien, además, es defensor de medidas sociales tan radicales como “el reparto de tierras y pertenencias, la entrega de los hijos al Estado, la abolición de las fortunas, y la acuñación de una moneda de hierro que, como la espartana, no pudiese atesorarse” (p. 57), y de soluciones económicas como la del libre comercio que “Es una manera de luchar contra las tiranías de los monopolios. [Porque] La tiranía debe ser combatida bajo todas sus formas” (p. 76).

Luego de recibidas las primeras noticias de la revolución que ha comenzado en Francia, gracias a Víctor Hugues y a su colega el doctor Ogé, “Los términos *libertad, felicidad, igualdad, dignidad humana* [subrayados por Carpentier], regresaban continuamente a aquella atropellada exposición [de la que los jóvenes eran beneficiarios], justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban [...] aceptaba como una purificación necesaria, como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo” (p. 77).

Antes de que ninguno de los personajes se convierta en actor o testigo del proceso revolucionario real, queda establecida y recalca desde este instante de la novela (subcapítulo IX de los cuarenta y ocho que la componen) una identificación de marcado carácter romántico e iluminista entre la utopía social y revolucionaria y el disfrute de una libertad que iba a ser obtenida gracias al cambio revulsivo que propiciaría lo que Ogé, con palabras de mucha resonancia ideológica intertextual y anticipatoria llama “el fantasma que recorre Europa” (p. 78).

Motivados por las noticias llegadas de Francia, “Dos días transcurrieron en hablar de revoluciones, asombrándose Sofía de lo apa-

sionante que resultaba el nuevo tema de conversación. Hablar de revoluciones, *imaginar revoluciones* [...] es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se procede a abolirlo [...] Y una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro” (pp. 78-79),<sup>3</sup> dice Carpentier y coloca en el territorio de los sueños, de la imaginación, del deseo, en fin, de la más pura utopía, la práctica revolucionaria a la que sueñan integrarse los protagonistas y que ha comenzado su andadura tras la toma de la Bastilla.

La salida de Cuba de algunos de los personajes (Víctor, Esteban, Ogé) marca el salto de lo verbal a lo factual, de la revolución imaginada o leída a la constatación de la revolución vivida. En Santiago de Cuba ya tienen noticias de que “había estallado una revolución de negros en la región del norte [de Haití]” (p. 90), cuyos efectos serán decisivos para el destino de estos tres hombres: Ogé pierde a su hermano, asesinado por la represión de los colonos blancos; Víctor Hugues pierde su negocio, devastado por los rebeldes; Esteban, la posibilidad del regreso. En un instante la revolución ha dejado de ser un tema de discusiones en círculos de interesados para convertirse en una coyuntura capaz de alterar las condiciones de las sociedades y de las existencias individuales. Pero, en medio de sus pérdidas, gracias a la “revolución de negros” Esteban y Víctor ganan en este momento una importante e inesperada cuota de libertad: quebradas ciertas ataduras económicas o políticas, su único camino conduce al sitio de la revolución, a cuya práctica se darán ambos en las medidas de sus capacidades y posibilidades.

El proceso que comienza entonces y conducirá al momento en que Esteban es testigo del levantamiento de la guillotina en la proa del barco en que viaja a América, sirve a Carpentier para realizar el primer contraste entre todo el acerbo utópico manejado por los personajes y la realidad de la práctica revolucionaria en la misma cuna de la revolución, donde “Se estaba asistiendo [...] al nacimiento de una nueva humanidad” (p. 99). Atrás quedan Carlos, atado a los compro-

---

<sup>3</sup> El subrayado es mío, LPF.



misos que coartan su libertad, y Sofía, condenada por su condición de mujer a lo cotidiano y lo monótono.

A partir de este punto de giro histórico y dramático, la percepción de la revolución y su enjuiciamiento queda en manos de Esteban quien, al llegar a París, recibe orgulloso el título de “Extranjero amigo de la libertad” y para sellar su militancia filantrópica se inicia en la Logia de los Extranjeros Reunidos. Su primera mirada del ambiente le devuelve un panorama de feria que le resulta magnético. “La Revolución había infundido nueva vida a la calle [...] ‘Alegría y desbordamiento de un pueblo libre’, pensaba el mozo, oyendo y mirando” (p. 104). Desde el principio, Esteban, con su espíritu romántico desbordado, se entrega a la revolución, “más francés que nadie, más revolucionario que quienes actuaban en la revolución, clamando siempre por medidas inapelables, castigos draconianos, escarmientos ejemplares” (p. 106), porque, para cabal cumplimiento de sus esquemas utópicos, siente que “Más que en una revolución parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución; en una metáfora de la revolución” (p. 106), y París se convierte para él en “La Ciudad Futura que, por una vez, no se había situado en América, como la de Tomás Moro o de Campanella, sino en la propia cuna de la filosofía” (p. 109). La combinación perfecta entre los ideales utópicos que Carpentier hace recorrer a Esteban y la realidad que el joven consigue ver, permiten al personaje encontrarse en este momento, o al menos él así lo siente, con una maravillosa conjunción de Revolución, Utopía y Libertad.

Pero muy pronto la realidad revolucionaria comienza a manifestarse de forma contradictoria para un personaje armado solo con unos paradigmas utópicos de los cuales, por su sentido de la justicia, nunca podrá desprenderse. Cuando Víctor Hugues, que en la cercanía con los jacobinos de Robespierre ha tenido un rápido ascenso político, convoca a Esteban a trabajar para la revolución, le recomienda al joven que se olvide de su militancia masónica. “Si quieres estar con nosotros, no vuelvas a poner los pies en una logia [...]. La masonería es contrarrevolucionaria. Es cuestión que no se discute. No hay más

moral que la moral jacobina” (p. 111), afirma el antiguo agente de la francmasonería. En ese instante, sin que Esteban pueda aún formularlo, el joven está asistiendo al comienzo de la intransigencia revolucionaria (el período del reinado del terror), desatada como parte del vértigo y de la propia e inevitable dinámica de radicalización de un proceso de lucha de clases y que ya se manifiesta en la guerra no solo contra los tradicionales enemigos, sino contra los antiguos aliados. En nombre de la revolución, por la defensa de su supervivencia y sus intereses supremos, empieza a ser coartada la libertad que, según lo imaginado, ella misma debía propiciar. Pero, como bien dice en algún momento Víctor Hugues: “Una revolución no se argumenta: se hace” (p. 161), y quienes la viven deben atenerse a los embates de esa construcción social y política en el plano de la realidad, no en el de los discursos utópicos.

Durante su estancia en Bayona, a donde Esteban fue enviado a trabajar en la exportación del ejemplo e ideales de la revolución, se producen sus aprendizajes iniciales de la verdadera trama del proceso. El primero es tal vez la exigencia de la posposición de la voluntad individual a favor de las necesidades colectivas que se le hace evidente cuando, al sentirse desplazado del epicentro revolucionario, Víctor le advierte que “Cada cual debe ir a donde se le mande” (p. 113). El segundo aprendizaje está relacionado con la perentoria aplicación de la violencia como mecanismo de consolidación política del ideario antes utópico: Esteban conoce entonces que “Fue necesario fusilar a una moza que había ido a comulgar a la Villa de Vera” (p. 118); asiste a la llegada de la guillotina a San Juan de Luz, acompañada con nuevas medidas y contramedidas que pretenden cambiarlo todo (desde los títulos de las obras musicales a las costumbres de los vascos); o se entera de que Víctor, nombrado Acusador Público ante el Tribunal Revolucionario de Rochefort “Había llegado a pedir —lo cual aprobaba el joven— que la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales, para que no se perdiera tiempo entre la sentencia y la ejecución” (p. 121). Es la eclosión de la violencia revolucionaria, entendida por los líderes de la causa como una urgencia inaplazable.

El drama real del proceso pronto se acercará al propio Esteban cuando comience la purga de los extranjeros. “Después de desacreditar a los masones, se están ensañando con los mejores amigos de la Revolución [...]. De unos meses para acá ser extranjero, en Francia, es un delito” (p. 122), según afirma Martínez de Ballesteros, quien además opina que “Todo aquí se está volviendo un contrasentido”, y lanza incluso las más duras críticas, a las cuales todavía Esteban ni siquiera se asoma: “Tomaron la Bastilla para libertar a cuatro falsarios, dos locos y un maricón [dice el español], pero crearon el presidio de Cayena, que es mucho peor que cualquier Bastilla” (pp. 122-123).

Llega entonces para Esteban la posibilidad de realizar el tercer aprendizaje de la realidad de la práctica revolucionaria: la adquisición del miedo. Avanza la revolución y “Un Gran Miedo empezaba a desazonar las noches de esta costa. Muchos ojos miraban a las calles desde los postigos entornados de sus casas en tinieblas” (p. 127), dice Esteban, que ya vive “con temor de verse convocado al Castillo Viejo de Bayona, transformado en cuartel y comisariado, para responder de algún misterioso ‘asunto que le concernía’” (p. 127), según dice Carpentier, con palabras y sentidos históricos que otra vez establecen relaciones de resonancias supratemporales.

Desde entonces, el joven adquiere el estigma del miedo, una compañía que lo seguirá hasta el momento del regreso a Cuba, varios años después. En la construcción de esta atmósfera, Carpentier revela los pasos de la evolución de entronizamiento del miedo, que son los de siempre: del fervor por la pureza de los ideales se transita a la sospecha, de la sospecha extendida al miedo orientado, del miedo tangible o intangible al terror como forma de vida de los ciudadanos en tanto forma de ejercer el gobierno y asentar el poder. El resultado de esta espiral es también el previsible: la libertad resulta cada vez más coartada, aunque siempre en nombre de la necesidad social y del bien común.

El cuarto aprendizaje resulta más elemental y previsible: la constatación de la corrupción del poder, que llegará en la novela a los extremos de la tiranía ejercida supuestamente por las exigencias del

interés colectivo, como defensa a las agresiones enemigas, y que empieza a hacérsele evidente a Esteban desde que comprendió que Víctor “se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos” (p. 128), la de ser impío e inaccesible.

El inicial desmontaje de la utopía que se le revela a Esteban a través de sus aprendizajes ha empezado a manifestarse en la realidad concreta con el problemático traslado de las bellas ideas a la compleja práctica política, aderezado con el trámite de empoderamiento y la consiguiente transformación de sus protagonistas, una vez aferrados al poder y arrastrados a una readecuación de sus perspectivas anteriores. La revolución ya no solo precisa devorar a sus oponentes, nos revela el texto, sino que también necesita deglutir a muchos de sus hijos (muertos o deportados) mientras a los otros los pervierte, los fanatiza y los convierte en impíos intransigentes: es como si este resultase un sino fatal, inapelable, según parece decirnos Carpentier por boca de Esteban.

No puede ser casual que el novelista ilustre la incipiente pero visible degradación del devenir revolucionario haciendo que Esteban le comente a Víctor Hugues historias como las relacionadas con el mundo de la inteligencia, al cual se siente cercano: “En más de un comité se había escuchado el bárbaro grito de ‘Desconfiad de quien haya escrito un libro’ [dice el joven]. Todos los círculos literarios de Nantes habían sido clausurados [...]. Y hasta había llegado el ignaro de Henriot a pedir que la Biblioteca Nacional fuese incendiada”, a lo que Víctor le responde acudiendo a consabidas y conocidas consignas: “Estamos cambiando la faz del mundo [...]. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. [Y los acusa] ¡Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un *enemigo del pueblo*, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!” (p. 136). Carpentier, que parece haber pesado cada una de las ideas y palabras expresadas o utilizadas en la novela, se empeña en que en el parlamento de El Conductor de Hombres aparezca el tono machista, fundamentalista y

cuartelario de la intransigencia del poder con los típicamente calificados como “enemigos del pueblo”, e incluso con los que tienen otras necesidades y preferencias... Por ello, tampoco puede ser casual que justo mientras se desarrolla esta conversación, en vísperas de la partida hacia América de los personajes, se esté procediendo al embarque de las partes de la guillotina (que “también viaja con nosotros” dice Esteban). La carta de triunfo de Víctor Hugues sale entonces a relucir: a bordo de la nave con destino a las Antillas viaja además el Decreto del 16 Pluvioso del Año II, por el cual queda abolida la esclavitud en las colonias. Con esa ganancia de igualdad colectiva, con esa materialización de un sueño utópico, vence el francés en el combate verbal y de ideas sostenido, mediante la sencilla ecuación revolucionaria de que las causas mayores deben imponerse a las circunstancias humanas, individuales, para poder alcanzar los grandes fines. La libertad colectiva es una aspiración que desbanca al arbitrio personal.

A estas alturas del proceso evolutivo de la vorágine revolucionaria y de la incipiente crisis ideológica de Esteban, el joven adquiere al fin la conciencia de su carácter de intelectual en la revolución, papel que lo definirá como personaje: “[...] en aquellos últimos años, Esteban había asistido al desarrollo, en sí mismo, de una propensión crítica —enojosa, a veces, por cuanto le vedaba el goce de ciertos entusiasmos inmediatos, compartidos por los más—, que se negaba a dejarse llevar por un criterio generalizado. Cuando la Revolución se le presentaba como un acontecimiento sublime, sin taras ni fallas, la Revolución se le hacía vulnerable y torcida” (pp. 140-141).

Resulta fácil advertir que el conflicto interior del personaje, críticamente delineado por Carpentier en esta acotación, tiene resonancias universales, atemporales, aunque a la vez está afincado en una realidad histórica precisa y concreta. Esteban se ha acercado a la revolución desde una perspectiva humana y filosófica, buscando la revolución en sí, la acariciada utopía de una sociedad mejor y diferente que por siglos el hombre ha soñado y vertido en libros y los políticos del momento han prometido en discursos y proclamas. Necesario es recordar que en su carácter de personaje ubicado en un contexto epo-

cal muy definido, resulta difícil que la aspiración de Esteban pudiera manifestarse de otro modo, pues la circunstancia y la cultura a la cual ha pertenecido hasta poco antes de llegar a Francia (la Cuba de finales del siglo XVIII) y a la que pertenece al final de la novela (la Cuba de principios del siglo XIX) no es aún un territorio con condiciones sociales ni psicológicas capaces de engendrar una necesidad y una acción revolucionarias que solo se comienzan a hacer patentes hacia 1810, con las primeras contiendas por la independencia hispanoamericana (aunque en Cuba, como se sabe, tuvo ecos muy atenuados debido a las peculiares condiciones sociales y económicas de la colonia).

Poco después de publicada la novela, Carpentier definiría mejor la problemática de Esteban calificándolo como “un intelectual atraído por la política, aunque incapaz de actuar realmente en ella, por cuanto se apega a la revolución en tanto la revolución se ajusta a los esquemas ideológicos establecidos por él. A partir del momento en que la revolución, llevada por su propio impulso, deja de ser exactamente lo que él imaginó, comienza a objetar y disentir”.<sup>4</sup> Carpentier, desde esta reflexión posterior, está exigiendo al intelectual por él creado haber tenido una fidelidad absoluta a la revolución, con independencia de los rumbos por los cuales la puedan llevar lo que él llama “su propio impulso”. Resulta muy fácil advertir en la fundamentación del autor un más acentuado matiz peyorativo en la calificación de las actitudes de su personaje, como las de “objetar y disentir”, las cuales le parecen inapropiadas al escritor que en ese entonces es Alejo Carpentier, sumido en un contexto cubano como el de 1963, muy diferente del de 1958, y en el cual tanto se hablaba del papel del intelectual en la revolución desde dentro de una revolución con la cual comulga Carpentier: un proceso donde se ha establecido una política cultural revolucionaria exigente del compromiso político del creador, del artista, del intelectual. Tal vez sus opiniones del momento trataban de

---

<sup>4</sup> Lisandro Otero. “Un novelista pregunta”. Entrevista a Alejo Carpentier, *Rotograbado de Revolución*, La Habana, 15 de abril de 1963, en *Entrevistas* (compilación de Virgilio López Lemus), Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985.

exorcizar la posibilidad de críticas como la recibida respecto al pesimismo político de *El acoso*, unos años antes.

Pero, desde que se produce el retorno de los personajes a América, el espíritu crítico de Esteban tendrá aún nuevos y más trágicos motivos de alteración que lo harán “objetar y disentir” muchas veces, mientras la evolución de los acontecimientos provoca repetidas y cada vez más desgarradoras colisiones entre la revolución soñada y la que va viviendo el personaje.

Por ello, en la espiral de acontecimientos, decisiones, acciones a los que se lanza en tierras americanas Víctor Hugues (de héroe a villano, de emancipador de esclavos a restablecedor de la esclavitud, de Agente de la Convención a Agente del Consulado, de líder revolucionario a tirano entorchado), el proceso de traición o perversión de los principios —teóricos, filosóficos— se convierte para Esteban en representación de la traición a todos los principios y funciona para él como motivo más que justificado para sus actitudes críticas y el profundo desencanto que lo embarga: en América es testigo de una revolución que ha terminado negándose a sí misma y a sus fundamentos (ahora más utópicos), y ha sabido del atrofiamiento de la Revolución en Haití. La experiencia de Esteban (la praxis la llamaría Carpentier) no podía despertar esperanzas ni mayores razones para el optimismo.

Con la reconquista francesa de la Guadalupe, capitaneada por Víctor Hugues, “tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, desde hacía tiempo, con angustiada curiosidad: la guillotina empezó a funcionar en público”. Se estrenó con dos capellanes monárquicos que escondían armas, dice Carpentier, y “la ciudad entera se volcó en el ágora donde se alzaba un fuerte tablado con escalera lateral, al estilo de París, montado en cuatro horcones de cedro [...]. Los modos republicanos ya se habían insinuado en la colonia [...]. Nunca pudo verse una multitud más alegre y bulliciosa”, constata Esteban, e informa: “Ese día se inició el Gran Terror en la isla. No paraba ya la Máquina de funcionar en la Plaza de la Victoria” (p. 165), para poco más adelante recordar: “Por lo pronto Víctor Hugues decretó el trabajo obligatorio. Todo negro acusado de perezoso o desobediente, discuti-

dor o levantisco, era condenado a muerte” (p. 168). “Al Tiempo de los Árboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patíbulos” (p. 286), sentenciará más adelante, con dolorosa justicia histórica.

Los temas de la violencia revolucionaria y el de la situación de los esclavos ocupan un espacio significativo en las preocupaciones filosóficas y en la reflexión política de Carpentier en la novela. La violencia —y su emanaciones: el miedo, el terror— se le ofrece como una de las más extendidas y dramáticas de las perversiones de los ideales de justicia, y la que de manera más atroz y mezquina degrada a los líderes y afecta al resto de los individuos encerrados en el huracán del cambio, convertidos en presuntos culpables, víctimas, delatores, cómplices o verdugos (papeles por demás intercambiables). Por su lado, la situación de los negros esclavos, a la cual se remite en diversos momentos de la novela, cuando insiste en comentar los decretos que abolían o restituían la libertad de estos hombres en las colonias francesas, responde a la cualidad de que este hecho concreto e histórico encierra, de manera especialmente dramática, el simbolismo del concepto de la libertad y su práctica más elemental. Al respecto, para Carpentier parece quedar claro que solo tiene sentido la revolución —y las ideas que la sustentan— si la transformación provocada se convierte en un salto en las ganancias de libertades de pensamiento, expresión, movimiento, asociación, de la decisión personal imbricada al equilibrio social. Y la esclavitud y el miedo son las negaciones más exultantes y trágicas de la idea misma de una revolución social que ha prometido libertad e igualdad.

Antes de regresar a Cuba, todavía Esteban debe constatar nuevas traiciones a los ideales utópicos, nuevos secuestros de la libertad prometida que lo llevan a atravesar las últimas etapas en el crecimiento de su desencanto revolucionario. Una especie de descenso a los infiernos donde arde la utopía.

En el subcapítulo XXIV, de una manera muy precisa y gráfica, el narrador retrata el destino de la revolución traída por Víctor Hugues al Caribe: “En pocos meses el curso revolucionario se fue transformando en un negocio fabulosamente próspero. Cada vez más audaces



en sus correrías, alentados por sus éxitos y beneficios [...] los capitanes de la Point-a-Pitre se aventuraban más lejos” (p. 209), y así, en el Caribe, con las ganancias del corso y los negocios, “la Revolución estaba haciendo —y muy realmente— la felicidad de muchos” (p. 217). A estas alturas, a las objeciones y disidencias de Esteban, Víctor Hugues no puede responder más que con golpes de efecto, consignas y amenazantes fundamentalismos retóricos. Pero es el propio Víctor Hugues, quien poco antes aun se consideraba “el único continuador de la Revolución” (p. 210), cuando es puesto al tanto de lo que ocurría en la metrópoli (la reacción termidoriana) y observando su propia situación, el encargado de dictar la sentencia del estado del proceso y le confiesa a Esteban: “Hay épocas, recuérdalo, que no son para los hombres tiernos. [...] La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. No creo en nada” (p. 229). Se procede, entonces, al desmontaje físico de la siempre simbólica guillotina y “El Instrumento, único en haber llegado a América, como brazo secular de la Libertad, se enmohecería, ahora, entre los hierros inservibles de algún almacén” (p. 230).

En el plano personal, Esteban debe conocer aún otros rigores de la revolución. Durante su estancia en Cayena, el joven, con una reflexión dolorosamente contemporánea y todavía actuante, comprende (y permítanme extenderme con esta cita de muy actuales resonancias) que “[...] seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel. [...] solo el mar era puerta, y esa puerta estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de ‘permiso’, ‘salvoconducto’, ‘pasaporte’ y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización para moverse de un país a otro, de una comarca a otra —a veces de una ciudad a otra. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcabaleros y aduaneros de otros tiempos quedaban apenas en pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes —unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución— a

coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar” (p. 259). La revolución igualitaria en su dinámica radical ha terminado por convertirse, para Esteban y otros millones de ciudadanos, en una cárcel gigantesca: la negación por antonomasia de la libertad.

Por último, luego de su breve estancia en Paramaribo y antes de salir de la colonia holandesa hacia La Habana, Esteban llega a saber de las amputaciones a que eran sometidos los negros esclavos por fugar o por agredir a un blanco. En ese momento, contra lo que había pensado, en lugar de lanzar al mar los decretos revolucionarios franceses sobre la abolición de la esclavitud, se los entrega a unos negros recomendándoles que los lean: es su último gesto hacia la revolución y sus ideales (p. 265). Es su última esperanza de refundar la utopía en la cual, a pesar de todo, Esteban no ha dejado de creer.

A pesar del desencanto histórico que el novelista arrastra a lo largo de toda una obra escrita, repito, entre 1956 y 1958, y que lanza sobre los hombros del intelectual Esteban (“No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”), Carpentier tiene plena conciencia histórica de que la revolución burguesa de Francia no fue una revolución frustrada. A pesar de las posteriores restauraciones, ya la sociedad francesa no volvió a ser la misma: el giro histórico del país, de Europa, incluso de América fue obra directa o indirecta de la revolución. Los cambios sociales, económicos y políticos por ella promovidos fueron en muchos casos permanentes y trascendentes. Lo frustrado, en este caso, y Carpentier lo muestra con esmero e insistencia, fue el sueño utópico de la libertad y la igualdad para todos los hombres, que no se alcanzaron y, como consecuencia de la revolución, dio lugar a nuevos grupos de poder, privilegio y gobierno.

Por ello, si volvemos a colocar al escritor en su perspectiva histórica, debería admitir que Carpentier no podía dejar de saber, en el momento de la redacción de su obra, que un proceso bastante parecido al de la Revolución Francesa había sufrido y estaba sufriendo, en el siglo XX, la revolución rusa, que cambió el estatus cuasi feudal del país

y derrocó a la dinastía de los zares, pero con la muy similar perversión del concepto revolucionario y democrático desde los años posteriores al triunfo. Tales certezas debían habersele revelado al cubano gracias a una literatura ya por entonces existente, a las noticias sobre el terror estalinista y los rigores del gulag (otra vez el miedo y la esclavitud), al conocimiento de los sucesos de Praga, de Hungría o las fugas casi masivas de alemanes del este al oeste de Berlín y, como colofón, a través del pálido aunque muy tétrico panorama ofrecido por el nada secreto informe de Jruschov al XX Congreso del PCUS de 1956... perversiones que —y eso ya no lo sabía Carpentier— llevarían, años más tarde, a la casi total frustración de la obra revolucionaria con la desaparición del sistema e, incluso, del país forjado por la revolución.

Con tales conclusiones históricas en el acervo del escritor, más que justificado resulta que el personaje Esteban, a su regreso a Cuba, le diga a sus primos Carlos y Sofía: “Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena” (p. 288). “No simplemente *buena*, sino *LA buena*”, como recalca Alexis Márquez Rodríguez, quien de inmediato concluye y explica: “Es decir, la auténtica, la definitiva. En esta frase el artículo *la*, con su fuerte carga semántica determinativa, no deja lugar a dudas. El hecho de que Esteban no esté dispuesto a salir a hacerla no niega su confianza en que habrá de producirse, tarde o temprano”.<sup>5</sup>

En la dilucidación de esta conclusión de Esteban, tan importante en virtud de los conceptos manejados en la novela, me parece pertinente analizar un elemento de extrema importancia en la obra: la dialéctica entre su historicidad y su atemporalidad. En su ensayo de 1972 “*El siglo de las luces: historia e imaginación*”, Noël Salomon, entre otras comprobaciones, se propone demostrar los mecanismos por los cuales Carpentier crea en la novela un tiempo “ahistórico” con el propósito de instalar al lector en lo que él llama una *ucronía* (sic), algo así como un tiempo desasido del tiempo. Pero más reveladora resulta su conclusión de que, gracias a esa supratemporalidad, los an-

---

<sup>5</sup> Alexis Márquez Rodríguez. *Ocho veces Alejo Carpentier*, Grijalbo, Venezuela, 1992, p. 178.

helos de los personajes consiguen expresar una “realidad anticipada”, históricamente por venir (lo que implicaría una anacronía).

Aceptando esta hipótesis podríamos entonces colegir que en la lógica de las cronologías históricas reales cuando Carpentier hace hablar a Esteban *también* podría estarse refiriendo, desde el tiempo histórico y novelesco del personaje, a otras revoluciones, como las ya mentadas de Haití, de 1933 en Cuba y, en especial, la de octubre de 1917 en Rusia, la gran revolución triunfante en el momento de la escritura de la novela (1956-1958). De ser así, el sentido determinativo del *la* subrayado por Márquez Rodríguez, tendría que luchar con el adverbio *acaso* (quizás, tal vez) que le sigue en el parlamento del personaje y abre un margen de duda respecto a las bondades de la próxima revolución, bondades que debían ser conocidas por Carpentier, como antes anotamos.

La intención alegórica y universalista de Carpentier al reflejar los avatares de la Revolución Francesa puede ser reforzada con una declaración del escritor, hecha poco después de publicada la novela, cuando afirmó que: “En los últimos años del siglo XVIII se hablaba de las mismas cosas de que hablaban los hombres jóvenes entre las dos guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad [...]. Y en todas las mentes estaba la idea de que el mundo tal como estaba construido hasta entonces no podía seguir así”,<sup>6</sup> concepto que ratifica la idea de que al escribir *El siglo de las luces* Carpentier no se remitía solo al análisis de una revolución, sino de *la* revolución.

Pero con el regreso del decepcionado Esteban a La Habana no termina el recorrido de la novela ni su recuento de las penurias de la Revolución Francesa, especialmente en las tierras de América. La decisión de Sofia de ejercer su albedrío y, apenas unos días después de haber envidado, embarcar hacia Cayena en busca de Víctor Hugues, constituye un acto de ejercicio de su libertad individual que comienza a darle su verdadera dimensión a este personaje y sirve para completar el círculo conceptual pretendido por el autor y ya marcado por la novela.

---

<sup>6</sup> Lisandro Otero. *Ibidem*, p. 100.

Una de las primeras noticias que la mujer tiene del hombre que la inició en el disfrute del sexo es que al ser nombrado como Agente del Consulado en Cayena, “Hubo [en la colonia] un pánico colectivo, semejante al que pudiera suscitar la venida de un anticristo. Fue necesario pegar carteles [...] para hacer saber al pueblo que los tiempos habían cambiado” (p. 304), o sea, que con él ya no viajaba la guillotina. Pero de inmediato, Sofía —mientras espera en Venezuela— siente un renacimiento de sus esperanzas pues había podido confirmar “[...] lo que tantas veces le hubiera dicho Esteban: que Víctor, ante la reacción termidoriana, estaba penetrando, con sus Constituciones traducidas al español, con sus Carmañolas Americanas, esta Tierra Firme de América llevando a ella, como antes, las luces que en el Viejo Mundo se apagaban” (p. 335). Para Sofía, participante en Cuba en complotos antimetropolitanos (difícil resulta llamarlos independentistas, todavía en el siglo XVIII), “Nacía una épica que cumpliría en estas tierras, lo que en la caduca Europa se había malogrado” (p. 335).

Sin embargo, las noticias que van sorprendiendo a la romántica y rebelde Sofía al arribar a Cayena no resultan precisamente alentadoras. Con ella arriban a la colonia los curas y las monjas estigmatizados por la revolución, pues se ha firmado un Concordato entre París y Roma, del cual comenta Sieger: “¡Y pensar que más de un millón de hombres ha muerto por destruir lo que hoy se nos restituye!” Poco después le toca el turno a la Ley del 30 Floreal del Año X, que dejaba sin efecto el Decreto del 16 Pluvioso del Año II y restablece la esclavitud en las colonias francesas de América... “Nos estamos hundiendo en la mierda”, afirma Billaud-Vareennes, el expresidente de la Convención Nacional.

En lo personal, el gran descubrimiento de Sofía llega cuando comprende que su idealizado Víctor Hugues cumple ahora la función de los revolucionarios convertidos en políticos y fieles al “propio impulso” del proceso: ser ejecutores de la voluntad del poder, de las exigencias del poder, aun cuando esa voluntad implique cambios de actitudes, ideas, fidelidades. Por eso, si bien Víctor había sido el encargado de traer el decreto de abolición de la esclavitud recién fir-

mado, también es capaz de leer y de aplicar, unos años después, la ley que la restablece. “Según se orientaban los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo” (p. 355), piensa Sofía, describiendo el carácter de un político pragmático, y le dice: “Más bien parece que todos ustedes hubiesen renunciado a proseguir la Revolución”, a lo cual Víctor responde con palabras de Napoleón: “Hemos terminado la novela de la Revolución; nos toca ahora empezar su historia y considerar tan solo lo que resulta real y posible en la aplicación de los principios”. “Yo soy un político, y si restablecer la esclavitud es una necesidad política, debo inclinarme ante esa necesidad” (p. 355), remata su alegato con una razón indiscutible a la que Sofía, a diferencia de Esteban, solo es capaz de oponerle lemas, sueños y bellas ideas del Romanticismo, pero ninguna respuesta convincente, ninguna alternativa fundamentada.

El drama de Víctor Hugues es patente y patético. Su responsabilidad en la novela es describir el tránsito entre la utopía filantrópica y draconianamente igualitaria (“Todos los hombres nacieron iguales”, repetía años atrás) a la defensa a ultranza de la revolución (reclamando que “la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales”), para llegar, como político, a encarnar la perversión de los más altos ideales, restableciendo lo que esa misma revolución, a un costo de sufrimientos, sacrificios y represiones de los ciudadanos, incluso de vidas, había considerado necesario eliminar o prohibir con mano de hierro. En lo personal, el hombre también adquiere conciencia de su degradación: “En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino [dice], fui llevado por los demás, por *esos* que siempre nos hacen y nos deshacen. He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde [...]. Panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado” (p. 367).

En cambio, Sofía, aun cuando percibe la sensación del retroceso histórico, al asumir la función que le ha conferido Carpentier en la novela, no puede pensar en el retroceso individual, ni siquiera en el ideológico al que debió abocarla la experiencia. Su menor calado psicológico se advierte en sus reacciones, que resultan ser viscerales:

por eso permanece junto a Víctor Hugues cuando este se ha contagiado con la epidemia (“el azote de Jaffa”) aun cuando “Sabía que su presencia allí era inútil temeridad. Pero arrostraba el peligro para ofrecerse, a sí misma, el espectáculo de una lealtad de la cual no estaba ya convencida” (p. 366).

Poco después Sofía decide irse: “¿Quieres volver a tu casa?”, le preguntó Víctor, atónito. “Jamás volvería a una casa de donde me haya ido en busca de otra mejor”, dice, en tono de consigna. “¿Dónde está la casa mejor que ahora buscas?” “No sé. Donde los hombres vivan de otra manera. Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos, de los que quieren algo. Nada espero de quienes nada esperan” (pp. 368-369), agrega, con un alegato desde el que levanta las banderas sin colores de una rebeldía que en ese instante solo puede concretar entregando su cuerpo a otro amante y escapando de la ciudad, sin que se pueda colegir hacia dónde...

A estas alturas de la novela, abocado su desenlace, las funciones definitivas de los personajes han quedado totalmente establecidas. Víctor Hugues, el motor que orientó el movimiento de inconformidad de los otros personajes y sustentó todo el ideario utópico de la revolución como fuente de libertades, se ha convertido en un hombre del nuevo régimen, que esclaviza a sus semejantes y acepta tratos con el Vaticano. Esteban, el intelectual soñador y testigo privilegiado de la colisión entre la utopía filosófica y la práctica revolucionaria, es un hombre ganado por el pesimismo y el desencanto hacia las causas colectivas, un hombre que se realiza en el disfrute de placeres corporales.

Sofía, por su lado, a pesar de ser el personaje más querido de Carpentier, según expresó en varias ocasiones, resulta desde esta perspectiva el menos interesante y dramático del trío protagónico y simbólico: más que un personaje es una entelequia inamovible, que apenas evoluciona, como los otros, a lo largo de la novela, pues al final, atravesada la devastadora experiencia de Cayena, sigue encarnando la pervivencia de la Utopía como razón de la vida.

Y es que Sofía, más que una devota soñadora o practicante activa de la revolución, encarna un espíritu rebelde —de ahí la sensación de

atemporalidad o intemporalidad que también puede provocarnos el personaje, como lo hace Esteban, como lo consigue Víctor Hugues, cumpliendo a cabalidad el propósito alegórico de Carpentier. El malestar social de la mujer, su rechazo a lo establecido y lo injusto funciona en ella como una rebelión de oficio, sin demasiadas elucubraciones políticas, filosóficas o teóricas: representa la negación humana a admitir lo injusto, lo vejatorio, la discriminación, lo degradante, y se expresa igual con actitudes que con actos, como el que la lleva a abandonar La Habana o como el que la conduce a su inmólación final, cuando se lanza a las calles de Madrid, sin tener un programa, sin preparaciones previas, sino solo porque sabe que resulta necesario “hacer algo”, sencillamente “hacer algo”.

*El siglo de la luz*, casi resulta ocioso decirlo, es en puridad una novela política, de tesis políticas y disquisiciones filosóficas con connotaciones sociales, una obra en la que toda la arquitectura novelesca, en especial los personajes, están en función de presentar, asumir, demostrar tesis políticas. El entramado del argumento (siempre ocurre algo porque ha ocurrido Algo, con mayúsculas carpenterianas), la estructura, las relaciones entre los personajes y hasta sus pasiones más íntimas están trabajadas para cumplir esa misión demostrativa. La propia función singularizadora de la historia y la naturaleza americanas llegan a ser algo más que oropel lingüístico, filigrana de retórica barroca, gracias a que ocupan un espacio significativo del relato en cuanto elemento que se suma a una tesis esencial: lo que se malogró en la “caduca” Europa puede germinar en la potente y nueva América (un tema que desde hace muchos años está presente en el pensamiento carpenteriano y que es recurrente en sus reportajes de finales de los años 1930, “El ocaso de Europa” y “La Habana vista por un turista cubano”).

En la jugosa relación que establece la novela entre la utopía, la libertad y la revolución, sobre la cual pudiéramos extendernos mucho más, resta por examinar uno de los elementos que, al acercarse a estos conceptos, con más ardor ha intrigado a los estudiosos de la obra carpenteriana: el épico y esperanzador Capítulo séptimo y final, cuando Carlos viaja a Madrid y logra reconstruir, en parte, el destino final de Esteban y Sofía.



El hecho de que la novela estuviese terminada en 1958 y no se publicara hasta 1962 no habría despertado suspicacias a propósito de ese epílogo si en esos cuatro años no hubieran ocurrido episodios de raigal trascendencia para la historia cubana y, con ella, para la vida de Carpentier. ¿Se trata de un añadido posterior destinado a rebajar el tono pesimista que arrastra la novela respecto a la revolución y la utopía igualitaria, conceptos de los que cotidianamente se hablaba en Cuba desde 1959?

Quizás todas las dudas al respecto podrían quedar despejadas por la existencia de un testimonio de Roberto Fernández Retamar quien asegura haber leído la novela “completa” en el año de 1959. Además, en la entrevista concedida a Lisandro Otero y publicada en abril de 1963, Carpentier explica las causas del retraso en la publicación de la novela, “tanto en idioma original como en francés, [...] por una serie de circunstancias fortuitas”. Asegura el escritor que “En verdad quedó terminada en los últimos días del año 1958”, y enumera de inmediato las circunstancias del retraso: “En eso vino el triunfo de la Revolución cubana y tuve ansias de volver [...] el espectáculo de renovación integral de la vida y la sociedad cubanas que se observaba me resultó demasiado apasionante para que pudiese pensar en otra cosa”. “A fines de 1959 volví a la tarea [...] pero todo se complicó”,<sup>7</sup> pues hubo, dice, problemas de comunicación con el traductor francés y organizativos de la editorial mexicana que demoraron la salida del libro hasta 1962, primero en francés y luego en español.

Más romántica es la explicación que recoge o reelabora Ramón Chao para *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, en donde solo dice que luego de terminar la novela en 1958: “[...] necesitaba algunos retoques” [pero] “interesándome la realidad cubana más que nada, dejé de trabajar en mi obra personal durante un tiempo. Por eso no se publicó hasta 1962”,<sup>8</sup> lo cual implicaría que no la revisó y el retraso se debió solo a su entrega a la obra colectiva, revolucionaria.

---

<sup>7</sup> Lisandro Otero. *Ibidem*, p. 99.

<sup>8</sup> Ramón Chao. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 77.

¿Cuál de las dos versiones, de idénticos resultados y caminos, pero de diversos obstáculos podemos tomar como la más probable? ¿Son confiables las declaraciones públicas de Carpentier? ¿No aseguró una y otra vez que era inminente la salida de la novela sobre la revolución llamada *El año 59*? ¿Son totalmente confiables las afirmaciones del mismo Alejo Carpentier que retocó diversos momentos de su biografía, incluido la ciudad y país de nacimiento?

Lo importante es que, a pesar de todos los debates, el hecho de que la novela se haya publicado en 1962, y de que quizás su final haya sido añadido o retocado (lo cual es más que posible en *cualquier* revisión de *cualquier* obra), nada de esto afecta la esencia del texto, ni le roba un ápice de grandeza y de fuerza en sus ideas. No deja de ser cierto que el acto final del libro, inducido por la rebeldía de Sofía, y al que se suma el escéptico Esteban (¿por amor?, ¿por renacidas convicciones?) trae un soplo de esperanzas históricas y concretas (el 2 de mayo madrileño ocurrió *realmente*), muy atinadas para la mejor armonía de la novela con el contexto de una revolución naciente que estaba prometiendo todas las igualdades y poniendo en práctica muchas de ellas. Pero el peso del análisis del proceso de degradación de las utopías en las prácticas revolucionarias ya estaba más que asentado en una novela dedicada a la revolución burguesa de Francia, pero con toda intención universalizada por las estrategias literarias y propósitos conceptuales del escritor, al menos en 1958.

Si el prólogo del libro constituye una tétrica advertencia que nos concierne a todos por igual, su final, inducido por Sofía, devuelve la certeza de que la fuerza del hombre es capaz de manifestarse a pesar de los miedos y las presiones de los poderes. Si la revolución, en manos de sus líderes, se ha traicionado a sí misma, como demuestra Carpentier, también, como lo demuestra el escritor, la Utopía siempre resulta pertinente y el hombre, como ser social, como ciudadano, nunca pierde del todo la posibilidad de “hacer algo” en aras de la libertad y la justicia. Mejor dicho, la responsabilidad de “hacer algo” por la libertad y la justicia.

*Agosto, 2012*

## Virgilio Piñera: Un jesuita de la literatura

### I

En 1979, cuando la muerte lo tocó en el hombro, Virgilio Piñera cumplía la primera década de su espantosa marginación. El escritor siempre iconoclasta y rebelde, de físico “escuálido y conmovedor” hasta el extremo de llegar a parecer también materialmente evanescente como algunos de sus personajes, conservó hasta el final (a pesar de que las señales del cielo no parecían ser demasiado favorables), los residuos de su última fe: la fe en la letra escrita y en la posteridad a la que aspira cada palabra grabada (y más si con sentido estético) sobre un papel. Justo como correspondería a un soldado del arte, a un jesuita de la literatura. Solo desde la posesión de tal convencimiento místico se entiende que, a pesar de lo vivido en aquellos años infames de soledad y desprecio, el escritor dejara por diversos lugares de su pobrísima casa las huellas tangibles de su férrea convicción de servicio y trascendencia, muescas que, cómo las consabidas migas del cuento infantil, conducirían el retorno de su obra al estado de la letra impresa que le había sido negado desde que saliera de las prensas su suma poética *La vida entera* (1969) y él fuera expulsado de la vida cultural del país.

En un sofá de la casa, encuadernado sin mucho cuidado, ordenado con cierta torpeza pero dispuesto a cobrar vida, esperaba su momento un grueso volumen en el que Piñera había reunido una serie de relatos escritos entre los años 1940 y 1960 que, por diversas razones, habían quedado inéditos, a los cuales se sumaban los concebidos en los años de “muerte civil” de la década de 1970, la época en que lo sorprendió la muerte física.

Ocho años después, cuando ya se habían producido otros deshielos, había comenzado a concretarse la recuperación particular de

Virgilio Piñera, y su nombre y su obra volvían a existir, aquellos relatos “del sofá”, convenientemente revisados y editados, saldrían publicados (ambos por la Editorial Letras Cubanas), solo que repartidos en dos volúmenes que le daban (o se proponían darle, a juicio de albaceas y editores) una lógica interna con mayor armonía (asuntos más cercanos, propuestas más comunes, estéticas afines), pero que violaban la concepción del autor, quien los había dejado dispuestos para que —fe mediante— algún día fuesen publicados como un solo tomo, quizás hasta ordenados de forma cronológica.

*Muecas para escribientes* y *Un fogonazo*<sup>1</sup> son el resultado de la división de aquella carpeta “del sofá”, organizada —así lo imagino— con esperanzas, fe y mucha decepción. Su publicación —lo recuerdo— fue todo un acontecimiento cultural, no solo por la reparación histórica que concretaban, sino porque para los conocedores de la obra piñeriana aquellos volúmenes al fin develarían los misterios en torno a las búsquedas, caminos y concreciones de la narrativa breve del escritor en tres momentos bien diferenciados de su trayectoria: los turbulentos años anteriores a 1959, los de la primera década revolucionaria (1959-1969, cuando gozó de un protagonismo cultural y un reconocimiento público antes nunca alcanzados), y los del triste, solitario y final decenio de su existencia.

Las expectativas y el entusiasmo con que fueron acogidos aquellos volúmenes de relatos venían signados por la condición anormal de la marginación cultural que le impidió a su autor publicarlos en vida. No se trataba de un hallazgo bibliográfico espectacular, ni de la obra dejada inédita por la intervención de la muerte, como suele suceder con los textos póstumos: el morbo de lo prohibido, de lo censurado, de lo silenciado ponía unos ingredientes especiales en la degustación de esos platos fríos, y pienso que la mayoría de los lectores —y me incluyo en esa legión— quisimos ver en las piezas al fin recibidas no solo una pequeña pero tangible reparación de una injusticia literaria y humana, sino también el testimonio de una resistencia cultural (y hu-

---

<sup>1</sup> Las ediciones mencionadas y citadas de los dos libros de cuentos son las de Letras Cubanas, La Habana, 1987.

mana, y hasta más allá: una resistencia mística) que se concretaba en las obras que, al salir de las prensas, saludamos con un júbilo calzado por todas aquellas agravantes que por años hicieron imposible una lectura de los nuevos textos narrativos de Virgilio Piñera.

En la recepción exaltada de *Un fogonazo* y *Muecas para escritores*, confluían otras diversas coyunturas que mucho influyeron en la lectura que se hizo entonces. Un primer elemento, puramente literario, al cual debe prestársele atención, es que desde la lejana década de 1950, cuando publicó sus revulsivos *Cuentos fríos* (1956) —antes había editado *El conflicto* (1942) y los cuentos recogidos en *Poesía y prosa* (1944)—, Piñera no había vuelto a incursionar, al menos en forma de libro en el género —recuérdese que el resto de su narrativa lo integran las novelas *La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1960) y *Presiones y diamantes* (1967)—, por lo tanto, los nuevos volúmenes eran un esperado y enigmático retorno a una forma literaria en la cual Piñera había exhibido toda su iconoclastia estética y vital de violador de normas, lógicas y fronteras. Otra eventualidad importante que rondó la aparición de los libros de 1987 —esta sí de carácter extraliterario— tenía que ver, más que con la reparación de una injusticia histórica, con la sensación de victoria que embargó a quienes recibíamos los textos del escritor estigmatizado, uno de los más innombrables entre los innombrables.

Continuando la lista de la singularidad que envolvía la recepción de aquellos volúmenes estaba también el hecho de que ninguno de los dos libros fuese acompañado por un prólogo o posfascio dedicado —incluso desde una perspectiva solo literaria— a ubicar aquellos cuentos en la producción del autor, que los valorara y los colocara en un contexto cultural (o en varios, por sus diversos momentos de escritura). Los editores, en cambio, prefirieron que los libros se publicaran como cualquier obra póstuma, como si su edición no fuese un acontecimiento relevante dentro de la política y la cultura cubanas de aquellos tiempos de deshielo artístico. Para cerrar la lista de posibles singularidades, valga anotar un dato más: estampados el mismo año, por la misma editorial y habiendo formado parte de un mismo cuerpo

literario, las ediciones son de calidad y formato diferentes, como si nada tuviesen que ver una con la otra.

A más de dos décadas de su aparición, superadas aquellas circunstancias que auparon la publicación y la recepción de estos libros, pero sin dejar de tenerlas en cuenta, una relectura actual de los dos volúmenes de cuentos puede provocar efectos diferentes a los que produjera en su momento. Por un lado, está el hecho de que, desde su publicación, hemos vivido (entre otras muchas) experiencias como el *boom* teatral de Piñera que se produjo a finales de los años 1980 y principios de los noventa; el hecho de que el escritor se convirtiera, con notable frecuencia, en personaje presente o referido en obras dramáticas y de ficción de otros autores; y que sobre su vida y su obra se hayan publicado numerosos ensayos y revelaciones, como el contundente texto de Antón Arrufat *Virgilio Piñera, entre él y yo* (1995), donde se revelaba en detalles la tragedia de la marginación de ambos autores, o la breve pero descarnada autobiografía “La vida tal cual” (revista *Unión*, 1990) en la que Virgilio Piñera se desnudaba en público y en la cual se incluye un fragmento que me atrevo a reproducir, pues consigue (auto)definir en muy pocas líneas un personaje tan singular, y también por el hecho de que algo de este calibre fuese publicado en Cuba, manifestaba hasta qué punto habían cambiado las condiciones del país desde que Piñera resultase estigmatizado (o parametrado, como solía decirse en aquellos años):

No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos —confesaba el escritor—, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no “se había conseguido nada para el almuerzo”. Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano, cantaba el brindis de *Traviata*...

## II

Para cualquier conocedor de la obra de Virgilio Piñera puede resultar evidente que *Muecas para escritores* y *Un fogonazo* poco aportan de nuevo, revelador o diferente al conjunto de la obra de este escritor que había revolucionado el teatro cubano y que tan significativos aportes hiciera a la poesía y la narrativa del país con dos textos clásicos: el poema *La isla en peso* (1943) y sus famosos *Cuentos fríos*. La perspectiva del tiempo y la posibilidad de mirar *solo* desde un punto de vista literario estos relatos, me confirman esta afirmación que —imagino— resultará polémica aunque fácilmente sostenible.

Sé, sin embargo, que esa mirada *solo* literaria no pasa de ser una posibilidad casi metafísica: los relatos escritos por Piñera en la década de 1970 *siempre* deben ser vistos desde las peculiares condiciones en que fueron concebidos, aun cuando una buena parte de la crítica literaria universal trate de separar las peripecias vitales de las obras conseguidas y mirar los textos como entidades independientes: la eterna duda sobre la importancia de saber si Dante militaba en el partido de los güelfos o en el de los gibelinos.

Una primera necesidad para valorar qué hay de nuevo o aportador en estos volúmenes implica una imprescindible ubicación de sus componentes en los tres períodos de la vida de su autor arriba fijados: antes de 1959; entre 1959 y 1969; y durante los años de 1970, hasta su muerte. Así tendríamos que en el primer período estarían los relatos “Concilio y discurso” (1950) y “Muecas para escritores” (dividido en tres partes, fechadas en 1947), incluidos en el libro de este título, y “El interrogatorio” (1945), de *Un fogonazo*: por lo tanto, todos son anteriores a la edición de *Cuentos fríos* y escritos en la misma etapa (1944-1954), por lo que fueron conscientemente excluidos por su autor de este conjunto en donde estimó que no funcionaban.

En el segundo momento figurarían los relatos “Un jesuita de la literatura” (1964), “El caso Baldomero” (1965) —de *Muecas...*—, “Belisario” (1967) y “En la funérea playa fue” (1969) —de *Un fogonazo*—. En el tercer momento estarían “Hosanna! Hosanna?” (1975, relato en cinco partes incluido en *Muecas...*) y “La muerte de las aves”

(1978), “El crecimiento del señor Madrigal” (1978), “El talismán” (1974), “El otro yo” (1976), “Salón Paraíso” (1975), “Tadeo” (1977) y “Un fagonazo” (1975), todos incluidos en *Un fagonazo*. Por último, sin fechas, aparecen dos textos: “El *impromptu en Fa* de Federico Chopin” y “*Ars longa, vita brevis*” —uno en cada volumen.

Si excluimos los que no tienen fecha de escritura y los anteriores a la aparición de *Cuentos fríos*, quedan doce cuentos de los incluidos en “la carpeta del sofá” cuya publicación en forma de libro se hizo imposible en vida del autor por la prohibición de estampar nuevas obras suyas en el país.

Uno de estos relatos me resulta quizás el más retador en cuanto a lo que propone estética y literariamente, e incluso como premonición: me refiero a “Un jesuita de la literatura”, en el que me detendré más adelante. De los otros once cuentos llama la atención “El caso Baldomero”, una posmoderna parodia de relato gótico-policial (un chino muerto, tráfico de opio, personajes con aspiraciones demoníacas) que pudiera ubicarse en la saga de los experimentos de Borges y Bioy Casares veinte años antes, y que, es curioso, nunca se cita cuando se habla de los antecedentes y primeras obras de la literatura policial en la Isla.

Otro de los cuentos, “Hosanna! Hosanna?”, a pesar de estar escrito en 1975, parece en realidad muy anterior por los recursos que utiliza con profusión (los mismos de “Muecas para escribientes” o “El *impromptu en Fa* de Federico Chopin”): una mezcla del absurdo con el surrealismo más rampante y vacío (muy poco surrealismo narrativo aportó algo más que juegos de inteligencia y, como dijera el propio Piñera, un exceso de “ba, ba, ba”), con el que trata de reflejar unos mundos caóticos, a veces descontextualizados, otros ubicados en Cuba por apenas alguna referencia, pero sin eficacia comunicativa ni estructuras logradas. La recurrencia en la ironía, la desproporción, la ruptura de la lógica, las mezclas genéricas, el metaforsismo excesivo fueron todos recursos y modos ensayados por Piñera con anterioridad y con mucha mayor fortuna que en estos relatos que llegan a hacerse farragosos y hasta faltos de sentido.

Más cercanos a los *Cuentos fríos* son varios de los reunidos en *Un fagonazo*. Los relatos “El talismán”, “Salón Paraíso” e incluso “Un



fogonazo” —escritos todos en la última etapa de su vida— participan del estilo y la estética de sus antecesores, con esas recurrencias en la ruptura de la lógica para crear una nueva y propia lógica, los personajes atrapados que no pueden escapar de una circunstancia imprevista o indeseada, la teatralidad (que tanto recuerda “El álbum”, una de las piezas emblemáticas de *Cuentos fríos*), la presencia del absurdo, lo grotesco y la crueldad (abundan las mutilaciones, por ejemplo), sumado a la inexistencia de un contexto geográfico o cultural específico y hasta la misma ausencia de un sentido dramático típico del relato breve que el escritor solía escamotearle a sus cuentos.

Sin embargo, existe en esos textos de los años finales de la vida de Piñera una importante evidencia que muchas veces escapa de la mirada crítica y que está relacionada, precisamente, con esa persistencia en una estética tan personal y difícil. Mientras otros escritores de su generación admitían o exploraban cambios radicales en sus estéticas, asuntos y hasta lenguajes, en busca de una readecuación literaria que los acercase a las exigencias de los nuevos tiempos (o a las que ciertas voces críticas consideraban y patentizaban como las necesidades de un arte nuevo y revolucionario), Piñera utiliza su literatura para seguir haciendo *su literatura*, sin proponerse adecuarla a esas necesidades creadas por la ortodoxia e, incluso, sin dejarse permear por el resentimiento, algo que no hubiera carecido de justificación, habida cuenta su condena. A mi juicio, en esa perseverancia conceptual y formal entran a jugar varios aspectos con los que me atrevo a especular: desde la misma imposibilidad de publicar —que lo libraba de compromisos literarios y extraliterarios— hasta la propia fe en volver a hacerlo —que lo alejaba de la expresión de un resentimiento—, pasando por la incapacidad artística o la falta de voluntad de evolucionar hacia otras formas y búsquedas.

Quizás la muestra de hasta qué punto el escritor pudo haber movido sus concepciones en esa última década de su creación sean relatos como “El caso Baldomero” y “Un jesuita de la literatura”, ambos de los años 1960, cuando varias de las condiciones que lo atraparían después aún no gravitaban sobre su espíritu y sobre su entorno, Virgilio Piñera tanteó otras posibilidades expresivas, genéricas, conceptuales.

### III

La Compañía de Jesús —cuyos integrantes muy pronto serían conocidos con el nombre despectivo de jesuitas— fue fundada *Ad majorem Dei gloriam* en 1534 y apenas seis años después fue confirmada por el papa Pablo III. En los célebres *Ejercicios espirituales* concebidos por su fundador, Ignacio de Loyola, para facilitar la búsqueda y el encuentro con Dios en todas las cosas, existen dos conceptos espirituales que resultan básicos: el del “tanto cuanto”, según el cual el hombre puede utilizar todas las cosas que hay en el mundo *tanto cuanto* lo ayuden para su fin y de la misma manera apartarse de ellas cuando se lo impidan, y el concepto de la indiferencia, que argumenta la necesidad de ser indiferentes a las cosas del mundo en el sentido de no condicionar a circunstancias materiales la misión que el hombre tiene en su vida (para el jesuita: servir a Dios y al Papa): la indiferencia es pues una manera de enfocar aquello que es considerado importante y trascendental.

“Un jesuita de la literatura” es un relato que, de muchas maneras, trata de expresar el “tanto cuanto” y la “indiferencia” que caracterizan (o pueden caracterizar) el oficio literario, tantas veces comparado con un “sacerdocio”. A través de la historia de un escritor estancado que necesita de motivaciones para realizar su obra, Piñera ejercita en esta obra un extraño y revelador giro conceptual, pues admite desde el inicio y por boca del propio narrador (el escritor) la lógica de la realidad-real como la única posible en el texto, y busca en esa realidad las constantes de su narrativa: el absurdo, la ironía, la sin razón de los hechos, lo surreal.

De una manera clara y directa el narrador fija la historia en un contexto preciso: Cuba, La Habana, en 1963. Ofrece, además, toda una serie de apuntes que contribuyen a especificar esa ubicación: el escritor vive en un apartamento que “le dio” la Reforma Urbana, se habla de la presencia de “Jóvenes Rebeldes” y de la presidenta de un Comité de Defensa de la Revolución, y de la existencia de una cola para comprar el pollo, entre otras.

El asunto principal del cuento es la historia del escritor estancado que rechaza la obligación de escribir y, a la vez, sabe que no puede prescindir de ella. Su mundo literario, sin embargo, se ve invadido por la realidad que lo rodea sin que pueda oponer resistencia: la realidad es más fuerte que la imaginación y la subyuga, la sumerge. Es, tal vez, la derrota de la indiferencia jesuítica y podrá ser, al final, la victoria del “tanto cuanto”.

Esta concepción de la realidad, tan poco habitual en el mundo de Piñera, permite que a lo largo del relato la experiencia del escritor se mantenga en el nivel de un ambiente concreto que se revela prosaico, tanto en la mente del personaje como en su entorno. Así, desde el principio lo prosaico de esa realidad hace irrupción en todo el universo del personaje: en su apartamento, otorgado por la Reforma Urbana, se sienta en una sublime “butaca *bombée*, tapizada en moaré color marfil”, para desde allí observar su máquina de escribir donde hay escritas veintinueve palabras “tozudamente resistidas a multiplicarse”: entonces en su mente aparecen listados de ropa sucia (entre ellas dos calzoncillos sin botones) y una receta para *spaghettis* (sic) que lo conducen a la evocación de la vecina italiana con fama de puta y a su perro que defeca por todas partes, y de allí a una realidad aún más avasallante y, justamente, prosaica: la de una cola para comprar el pollo, en la que el escritor alcanza el número 119. La cola es una realidad y un muestrario de personajes de una nueva circunstancia, entre ellos la presidenta del Comité (que regenta la cola y obliga a las personas a tratarse de “compañeros”) o un señor “gordo a matarse” que lleva “un cabo de tabaco entre los dientes”.

Los mundos etéreos, desmarcados de la geografía y de la historia donde impera el absurdo y todo es posible desaparecen aquí en medio de esta invasiva, compacta y única realidad que impera en el relato. Mientras recorre la ciudad, el escritor se cruza con una mulata (“saborosa, santa, entera”) que come un melón y escupe semillas “con la misma actitud olímpica de Luis XIV al recibir a los embajadores persas”. Cuando el escritor evoca su último romance, Silvia, se resiste a pensar que la odia “con toda mi alma”: debe decir de ella, como se dice en la realidad, “Silvia, cabrona; Silvia, hija de puta; o, Silvia, chupadora”. Luego, a bordo de un taxi, sostiene una conversación

intrascendente con el chofer de aspecto vulgar que lo conduce al paroxismo de una realidad que por ser tan real está a punto de convertirse en absurda —o lo llega a conseguir: el de la cola para “ver” la casa de una mujer que se fue a Miami (“No está muerta; está exiliada; no muerta del todo, pero medio muerta”, dice un personaje aludiendo a una realidad política y social), una cola en la que algunos piensan que se hace para comprar caramelos y en la cual otros marcan sin saber cuál es el objetivo de quienes aguardan: es la cola por la cola, la cola en sí y para sí.

En este recorrido por la realidad, el escritor-narrador tiene otras tres revelaciones importantes para su propia relación con la literatura: la sospecha de que el vulgar chofer del taxi sea otro escritor (solo un escritor puede decir “por poco lo atropello”, piensa); la visión fugaz de otro escritor, “un colega”, “sacerdotal por partida doble: aspecto de jesuita y jesuita de la literatura”, que le provoca un horror que llega a la repulsión y al vómito cuando comprueba que camina por las calles mientras lleva “en su mano derecha, colgada como un animal podrido, una maquinita de escribir”: o sea, todo él es su oficio; y su propia división en dos escritores: él y el otro (clásica separación piñeriana de la individualidad), que ha ganado nada más y nada menos que el premio Nobel que recibirá de manos del rey sueco.

Los encuentros, experiencias y hallazgos de ese recorrido por la ciudad —su mundo— llevan al escritor a la propia revelación de su condena: la de ser escritor. Por un momento se revela y piensa hacer un “auto de fe” con la maquinita de escribir y los libros, y “volver a las fuentes [...] desnudarse, renunciar a...” Es entonces cuando el escritor se da respuesta a sí mismo y a todas sus angustias: “*¿Lo dices? ¡Atrévete! ¡Vamos, dilo! Pereces, antes que renunciar a eso. Sí, a eso; a lo que no se nombra pero que bien sabes lo que es: la razón de tu vida, el motor de tu existencia, lo que te hace vivir y morir al mismo tiempo, insoslayable como un cáncer, pero del cual piensas —¿piensas?— que brotarán las flores magníficas y mágicas de..., ¿de qué? No, no lo digas. Espera un poco, espera unos años más, dame una oportunidad*”. (Estas y otras cursivas aparecen en el original).

La revelación de su destino (es fácil advertir que será el del mismo Piñera y su obstinada necesidad de escribir) y la visión de su posible inmortalidad lo llevan —por la realidad más real— a coger una guagua y arrastrarse casi hasta su casa, para sentarse a escribir una historia que titula “Un jesuita de la literatura” (de la que ya espera que se diga: “*Escritor genial nos descubre, a través de un estilo impecable, un mundo fabuloso*”).

Lo más importante del cuento no es, sin embargo, esa invasión de realidad, sino que Piñera sostenga toda la obra en su dominio histórico y concreto. Y que de esa misma realidad extraiga todo el material con el que elabora el texto: es el “tanto cuanto” de los jesuitas que practican los escritores para su propio fin: la escritura.

El experimento de “Un jesuita de la literatura” (y en cierta medida el de “El caso Baldomero”) es una ventana que nos permite asomarnos a una de las posibles variaciones que pudo haber seguido la obra narrativa breve de Virgilio Piñera en circunstancias diversas. El regreso posterior a las formas y conceptos ya ensayados en los *Cuentos fríos* pudiera verse entonces no solo como una recuperación, sino como un enclaustramiento literario que acompañó a la marginación social y física que sufriría en los años siguientes.

Pero lo que termina resultando más curioso y retador de “Un jesuita de la literatura” es la misteriosa anticipación de los hechos de la propia vida de su autor. La fe en la escritura y la trascendencia que lo mantuvieron escribiendo, y hasta lo llevaron a organizar sus papeles; la invasión de su existencia por parte de una realidad prosaica en la que se vio obligado a sumergirse para no morir de hambre; y la imposibilidad de escapar de su contexto opresivo y frustrante, son algunas de las notas de este relato visionario que se escucharían en la melodía triste que fueron los años finales de Virgilio Piñera, condenado al ostracismo por seguir siendo, en tiempos diferentes, lo que había sido toda su vida: escritor, pobre y homosexual.

2009

## La novela, la barbarie y la naturaleza humana

“La vida humana, como tal, es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es tratar de comprenderla. Esta es la razón de ser del arte de la novela...”: *comprender la vida*, nada más y nada menos que la vida, con todas sus implicaciones, según afirma Milán Kundera en su ensayo *El telón*, dedicado, precisamente, al arte de la novela. Pero es evidente que, antes de llegar a esta conclusión de *por qué* existe la novela, o más aun, de por qué se escriben novelas, Kundera ha necesitado indagar en otras comprensiones del ser y el estar de esta forma literaria, y en esa búsqueda debió retroceder hasta la afirmación de un fundador de ese arte, Henry Fielding, para quien (y nos remitimos ahora a la primera mitad del siglo XVIII británico) “el alimento que proponemos aquí [...] a nuestro lector [...] [y se refiere a *Tom Jones*] no es otro que *la naturaleza humana*”, frase que Kundera subraya, pues lo lleva a concluir que “La trivialidad de esta afirmación es solo aparente [...]; nadie le habría concedido [a la novela] un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de ‘la naturaleza humana’; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal”, pues, agrega más adelante, “una invención novelesca es un acto de conocimiento que Fielding define como ‘penetrar rápida y sesgadamente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación’...” La novela, pues, también tiene una *para qué*: se escribe una novela para revelar un conocimiento de “la naturaleza humana”, para testimoniar esa derrota que es la vida y una noción que muchas veces se muestra esquiva a los tratados filosóficos.

Desde hace varios años, siempre que estoy leyendo una novela —y siempre ando leyendo alguna, incluso en los periodos más (in) tensos del trabajo— en algún momento me pregunto para qué su autor

la escribió, pues esa revelación de un conocimiento de “la naturaleza humana” no siempre es el único objetivo que persigue el creador. Aunque, desde que leí la reflexión de Kundera, pienso, con él, que sigue siendo el más importante, sin duda porque yo mismo, como escritor, siempre parto de un *para qué*, más que de un *por qué*.

Hay ocasiones en que la respuesta a esta obsesiva interrogante me ha resultado más o menos elemental, sobre todo cuando las novelas han sido escritas *para* ganar dinero (aunque no siempre el autor lo consiga). Fuera de ese ejemplo, por ahora desestimable, entre los casos más notables de novelas que conocemos *para qué* han sido escritas (o por lo menos eso nos han dejado ver o nos lo han dicho sus autores) quizás, entre otras muchas, estén *El Quijote*, concebida por Cervantes para demoler la tradición medieval de las novelas de caballería en un país ya sin caballeros que seguía siendo cuasi medieval a la altura del siglo XVII; o *Conversación en La Catedral*, la gran novela que Mario Vargas Llosa escribió para tratar de hallar la coyuntura y el momento preciso en que se jodió el Perú; o *El extranjero*, resumada por Albert Camus para patentizar, desde una novela, el sinsentido de la vida convertido en objeto filosófico del existencialismo. Estas tres novelas, curiosamente, a pesar de todas las distancias que las marcan, podrían ser calificadas de contestatarias, obras que desde sus posturas atacaron algunas o muchas de las esencias de los sistemas que reflejaban y las crearon.

Hay novelas, en cambio, con las cuales me resulta más difícil, o por completo imposible, encontrar una razón extraliteraria precisa que haya podido mover a su escritura, fuera de la intención de expresar un particular acercamiento a “la naturaleza humana”. ¿Para qué García Márquez escribió *Cien años de soledad*? ¿para decirnos que hay estirpes condenadas o —como ha dicho alguna vez el escritor— solo para que sus amigos lo quisieran más? ¿Qué se proponía Scott Fitzgerald al escribir *El gran Gatsby*? ¿contar otra (más) historia de amor? ¿Y Fernando del Paso con *Palinuro de México*? ¿para jugar con las estructuras y las palabras, los dos componentes a partir de los cuales se consiguen los demás propósitos del arte de la novela (incluida su pretensión de conocer la naturaleza humana)?

Es evidente que hay tantas buenas novelas escritas para evacuar unas razones concretas (políticas, filosóficas, incluso literarias) que están más allá de la esencia cognoscitiva propuesta por Fielding y ratificada por Kundera, como que hay infinidad de novelas ya imprescindibles dentro de la historia del género que han sido escritas solo para satisfacer la necesidad de contar una anécdota, dar vida a unos personajes, recrear una época y, por estas vías, conseguir una mirada más o menos profunda a esa naturaleza humana de que hemos venido hablando. Pero tanto unas como otras, al final, deben compartir la necesidad y la intención de “comprender la vida”, pues todas se alimentan de la naturaleza humana. Muchas veces viven de lo peor de esa condición: el odio, la locura, el rencor, la exclusión del otro, la violencia, los fundamentalismos políticos, religiosos o filosóficos, y, por supuesto, el placer de provocar miedo y el horror de sufrirlo.

A lo largo de los dos últimos siglos, en los que la novela ha alcanzado tal apoteosis que incluso se ha predicho su agotamiento y hasta su muerte, son innumerables las obras que han sido escritas, además, con la manifiesta intención de revelar las barbaries a las que se ha visto sometida “la naturaleza humana” y las que puede generar esa misma naturaleza inextricable en situaciones más o menos críticas o, cuando menos, propicias.

Creada en un continente donde la convivencia con la barbarie ha sido intensa y cotidiana (incluso cuando esta barbarie se ha transfigurado en todas las formas posibles, incluida la lucha por la civilización, por la democracia o por el futuro a través de la utopía igualitaria), la literatura latinoamericana ha amasado una novelística pródiga en textos capaces de expresar los más sórdidos recovecos de la naturaleza humana y de su mayor creación, la sociedad. Ninguna otra literatura, por ejemplo, ha dedicado más páginas a la figura del dictador —casi siempre manifestado como una necesidad histórica— pues en ningún otro espacio geográfico y cultural del occidente civilizado se ha vivido con tal intensidad y variedad la presencia de esta figura, siempre dispuesta a resurgir.

La literatura escrita en Iberoamérica también ha debido expresar, con la frecuencia exigida por la realidad, las manifestaciones de



violencia que recorrieron y recorren a nuestras sociedades desde su fundación hasta el presente. En un mundo donde, desde siempre, convivieron las formas más elevadas de la riqueza con las más agudas de la miseria (incluida la miseria humana de la esclavitud y la social de la discriminación), la violencia se ha encarnado en la realidad histórica y cotidiana y ha sido, por tanto, la manifestación de una forma de vida que ha penetrado hasta la “naturaleza humana”. La violencia que introdujeron la conquista y la colonización españolas, la evangelización de los indígenas, la trata de negros y la esclavitud, el terror que se desbordó en las luchas por el poder y las guerras civiles y fratricidas de ayer y de hoy, hasta llegar a las violencias políticas de tantas dictaduras militares, las de la pobreza o las más actuales, las del narcotráfico y la supervivencia, han incidido tanto sobre el comportamiento humano y sus manifestaciones, que la barbarie se ha convertido en alimento literario y la violencia en expresión dramática de sus explosiones.

Pero, como es previsible, cada literatura ha tenido que lidiar con las miserias propias de las sociedades y las épocas que las alentaron y crearon, dando expresión y rostro a sus particulares barbaries, integradas a sus culturas. La recurrencia, digamos, de la novela norteamericana en fenómenos como la represión y la marginación del diferente (o de la autorrepresión del individuo, tan explosiva), la violencia profunda del sur profundo con su pobreza secular (hoy más psicológica que económica), la recurrencia a fenómenos como los asesinos seriales y otras formas de paranoia criminal tan desarrolladas en ese país, son sin duda la secreción de una naturaleza humana retorcida y degradada por las emanaciones de las mismas fuentes de lo que conocemos como civilización: la búsqueda de la riqueza —que ha tenido allí, incluso, un sustento religioso—. Solo así se explica el hecho de que el *para qué* de muchas de las más importantes novelas norteamericanas remita a revelaciones de la psiquis del individuo y a intentos de comprensiones de la sociedad en que esa psicología se manifiesta.

En el contexto de la literatura europea, la búsqueda de ese conocimiento de la naturaleza humana a través de las más diversas si-

tuaciones que pueden ser el “objeto de nuestra contemplación” que proponía Fielding, ha tenido un cultivo sistemático en la novela rusa, incluso en algunas obras de la era soviética. La sola mención de los nombres de Dostoievski, Chéjov, Tolstói nos remite hacia esas indagaciones, que luego continuarían autores como Bábel y Bulgákov. Sin embargo, creo que pocas novelas como *Vida y destino*, de Vasili Grossman (escrita en 1961 y publicada fuera de su país quince años más tarde, ya muerto su autor) han sido capaces de penetrar con mayor morbosidad y furor en la coyuntura más dolorosa del pasado siglo: la barbarie inigualable de los totalitarismos fascista y estalinista. Es curioso que estas dos expresiones del poder absoluto y represivo, responsables de la muerte de ya ni se sabe cuántos millones de seres humanos (y no solo en la Europa de la guerra, pues no debemos olvidar sus ecos en China o Kampuchea), se hayan presentado a sí mismas como salvaciones nacionales y universales: el fascismo los libraría de la conspiración judeo-comunista que acabaría con la civilización occidental, su religión y sus valores (el mesianismo norteamericano, por supuesto, quitó la facción judaica); la estalinista y sus derivaciones se nos ofreció como la voluntad de la humanidad y de la historia de avanzar hacia un futuro mejor, hacia la civilización soñada y posible de la igualdad, donde no habría opresores ni oprimidos.

En una reflexión donde un personaje argumenta cómo el instinto de conservación y no el odio irracional lleva a una determinada población a una matanza masiva de animales enfermos, Grossman entra en el análisis de una de las manifestaciones de la barbarie más características del siglo XX: los exterminios masivos, perpetrados de un modo y en unas proporciones inéditas en la historia. Este fragmento de *Vida y destino* me parece tan esencial para saber *para qué* se escribe una novela y tan revelador de la comprensión que su autor consiguió expresar sobre su conocimiento de la naturaleza humana y sobre la derrota que es la vida, que me permitirá citarlo con cierta extensión:

Asimismo, en los casos de exterminios masivos de personas —comienza el novelista su elucubración—, la población local no profesa un odio sanguinario contra las mujeres, los ancianos y los niños que van a ser aniquilados. Por ese motivo, la campaña para el

exterminio masivo de personas exige una preparación especial. En este caso no basta tan solo con el instinto de conservación: es necesario incitar en la población el odio y la repugnancia.

Fue precisamente en una atmósfera de odio y repulsión como se preparó y llevó a cabo la aniquilación de los judíos ucranianos y bielorrusos. En su momento, en aquella misma tierra, después de haber movilizadado y atizado la ira de las masas, Stalin abanderó la campaña para la aniquilación de los kulaks como clase, la campaña para la destrucción de los degenerados y saboteadores trotskistas-bujarinistas.

La experiencia había mostrado que la mayor parte de la población, tras ser expuesta a campañas similares, está dispuesta a obedecer hipnóticamente todas las indicaciones de las autoridades. Luego hay una minoría particular que ayuda activamente a crear la atmósfera de la campaña: fanáticos ideológicos, sanguinarios que disfrutaban y se alegran ante las desgracias ajenas, gente que actúa en beneficio propio [...]. A la mayoría, sin embargo, le horrorizan las ejecuciones masivas, y esconde su propio estado de ánimo no solo a sus más allegados, sino a sí mismos. Estas personas llenan salas donde se celebran reuniones dedicadas a las campañas de exterminio pero, por frecuentes que sean las reuniones y grandes las dimensiones de las salas, no existe casi ningún caso en que alguien haya infringido la tácita unanimidad del voto.

Y continúa Grossman hacia la esencia de *para qué* ha escrito su novela:

La primera mitad del siglo XX será recordada como una época de grandes descubrimientos científicos, revoluciones, grandiosas transformaciones sociales y dos guerras mundiales. Pero la primera mitad del siglo XX entrará en la historia de la humanidad como la época del exterminio total de enormes estratos de población judía, un exterminio basado en teorías sociales o raciales. Hoy en día se guarda silencio sobre ello con una discreción comprensible.

Y a seguidas nos da una penetrante comprensión de las razones de la barbarie a que puede ser conducida la naturaleza humana, unas páginas que valen toda la novela y me persiguen desde que las leí por primera vez:

En este tiempo, una de las particularidades más sorprendentes de *la naturaleza humana* que se reveló fue la sumisión. Hubo episodios en los que se formaron enormes colas en las inmediaciones del lugar de ejecución y eran las propias víctimas las que regulaban el movimiento de las colas. Se dieron casos en que algunas madres previsoras, sabiendo que habría que hacer cola desde la mañana hasta bien entrada la noche en espera de la ejecución, que tendrían un día largo y caluroso por delante, se llevaban botellas de agua y pan para sus hijos. Millones de inocentes, presintiendo un arresto inminente, preparaban con antelación fardos de ropa blanca, toallas, y se despedían de sus más allegados. Millones de seres humanos vivieron en campos gigantescos, no solo construidos, sino también custodiados por ellos mismos.

Y no ya decenas de miles, ni siquiera decenas de millones, sino masas ingentes de hombres fueron testigos sumisos de la masacre de inocentes. Pero no solo fueron testigos sumisos: cuando era preciso votaban a favor de la aniquilación en medio de un barullo de voces aprobador. Había algo insólito en aquella extrema sumisión [...].

¿Qué hemos aprendido? ¿Se trata de un nuevo rasgo que brotó de repente de *la naturaleza humana*? [y vuelvo a subrayar la frase *la naturaleza humana*, pues no es casual que aparezca aquí tantas veces]. No, esta sumisión nos habla de una nueva fuerza terrible que triunfó sobre los hombres. La extrema violencia de los sistemas totalitarios demostró ser capaz de paralizar el espíritu humano en continentes enteros.

Una vez puesta al servicio del fascismo [Grossman escribió *fascismo*, pero pensaba en todas las formas de totalitarismo], el alma del hombre declara que la esclavitud, ese mal absoluto portador de la muerte, es el único bien verdadero. Sin renegar de los sentimientos humanos, el alma traidora proclama que los crímenes cometidos por el fascismo son la más alta forma de humanitarismo y está conforme en dividir a los hombres en puros y dignos e impuros e indignos. La voluntad de sobrevivir a cualquier precio se expresa en el oportunismo del instinto y la conciencia.

En ayuda del instinto acude la fuerza hipnótica de las grandes ideas. Apelan a que se produzca cualquier víctima, a que se acepte cualquier medio en aras del logro de objetivos supremos: la futura grandeza de la patria, la felicidad de la humanidad, la nación o una clase, el progreso mundial.

Y al lado del instinto de supervivencia, al lado de la fuerza hipnótica de las grandes ideas, trabaja también una tercera fuerza: el terror ante la violencia ilimitada de un estado poderoso que utiliza el asesinato como medio cotidiano de gobernar.

La violencia del estado totalitario es tan grande que deja de ser un medio para convertirse en un objeto de culto místico, de exaltación religiosa.

¿Cómo si no cabe explicar las posiciones de algunos pensadores e intelectuales judíos que consideraron necesario el asesinato de judíos para la felicidad de la humanidad, que afirmaron que, a sabiendas de eso, los judíos estaban dispuestos a conducir a sus propios hijos al matadero para la felicidad de la patria, dispuestos a realizar el sacrificio que en un tiempo había realizado Abraham? ¿Cómo si no cabe explicar que un poeta, campesino de nacimiento, dotado de razón y talento, escribiera con sentimiento genuino un poema que exaltaba los años terribles de sufrimientos padecidos por los campesinos, años que han engullido a su propio padre, un trabajador honrado y sencillo? (p. 259.)<sup>1</sup>

[...]

Todo, todo engendraba sumisión, tanto la esperanza como la desesperación. Sin embargo, los hombres, aunque sometidos a la misma suerte, no tienen el mismo carácter.

Es necesario reflexionar sobre lo que debió soportar y experimentar un hombre para llegar a considerar la muerte inminente como una alegría. Son muchas las personas que debieron reflexionar, y sobre todo las que tienen la tendencia a aleccionar sobre cómo debería haberse luchado en unas condiciones de las que, por suerte, esos frívolos profesores no tienen ni la menor idea.

Una vez establecida la disposición del hombre a someterse ante una violencia ilimitada, cabe extraer la última conclusión, de gran relevancia para entender la humanidad y su futuro (p. 263).

¿Sufre *la naturaleza del hombre* una mutación dentro del caldero de la violencia totalitaria? ¿Pierde el hombre su deseo inherente de ser libre? En esta respuesta se encierra el destino de la humanidad y el destino del Estado totalitario. La transformación de *la naturaleza misma del hombre* presagia el triunfo universal y eterno de la dicta-

---

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a la colección Debolsillo, tercera edición de Editorial Destino, Barcelona, 2009.

dura del Estado; pero la inmutabilidad de la tendencia del hombre a la libertad es la condena del Estado totalitario.

He aquí que las grandes insurrecciones en el gueto de Varsovia, en Treblinka y Sobibor, el gran movimiento partisano que inflamó decenas de países subyugados por Hitler, las insurrecciones post-estalinianas en Berlín en 1953 o en Hungría en 1956, los levantamientos que estallaron en los campos de Siberia y Extremo Oriente tras la muerte de Stalin, los disturbios en Polonia, los movimientos estudiantiles de protesta contra la represión del derecho de opinión que se extendió por muchas ciudades, las huelgas en numerosas fábricas, todo ello demostró que el instinto de libertad del hombre es invencible. Había sido reprimido pero existía. El hombre condenado a la esclavitud se convierte en esclavo por necesidad, pero *no por naturaleza*.

La aspiración del hombre a la libertad es invencible; puede ser aplastada pero no aniquilada. El totalitarismo no puede renunciar a la violencia. Si lo hiciera, perecería. La eterna, ininterrumpida violencia, directa o enmascarada, es la base del totalitarismo. El hombre no renuncia a la libertad por propia voluntad. En esta conclusión se halla la luz de nuestros tiempos, la luz del futuro (p. 264).

Grossman, más que muchos otros novelistas, escribe *Vida y destino* solo para testimoniar esta barbarie casi insuperable, aunque también para dejarnos esta última luz de esperanza en “la aspiración del hombre a la libertad” como “respuesta al destino de la humanidad”. Pero, a pesar de sus enormes pretensiones, no lo hace en términos filosóficos, como quizás pueda llevar a pensar el fragmento citado, sino en durísimos intentos de penetración en las almas individuales que permitieron, transmitieron, sufrieron o murieron por las olas de salvajismo y mesianismo de esa barbarie, la más típica del siglo XX, tratada de reflejar, o mejor, de englobar, en una novela.

Las grandes novelas siempre consiguen un efecto similar: conmovernos acercándonos a una nueva o mejor comprensión de la vida y la naturaleza humanas. Ese es el *para qué* capaz de identificarlas a todas. Esa es la razón por la que se escribe, pues si bien la vida es una derrota y no nos queda otra alternativa que tratar de comprenderla, también es cierto que en la comprensión a través de la literatura hay

una proyección social, hacia fuera del escritor, una forma no solo de testimoniar, sino también de rebelarse contra la perversión, la barbarie, el dolor, y de compartir ese testimonio y esa rebelión con unos seres increíblemente cercanos que son los lectores. Al fin y al cabo, no solo por mí, sino también por ellos, los presuntos lectores, me pregunto *para qué* voy a escribir un libro. Y si a un novelista le falta esa pregunta (aunque sea en el fondo de su conciencia) su literatura pagará las consecuencias.

2010

## Rodolfo Walsh o la literatura desde el periodismo

Cincuenta años después de la publicación de *Operación Masacre* (1957), el ya célebre reportaje concebido con forma y recursos novelescos en el que el periodista y narrador argentino Rodolfo Walsh (1927-1977) investiga, descubre y devela, mientras escribe, los pormenores de un asesinato político sin culpables condenados, sigue en pie la discusión sobre la difícil (y para algunos imposible) definición de esta obra, alimentando lo que, desde entonces, ha sido una de las más arduas polémicas teóricas de la posmodernidad literaria latinoamericana.

El empeño de Walsh por encontrar formas expresivas capaces de fundir en una misma paleta los colores primarios de dos modalidades creativas concomitantes pero precisas, como lo son el periodismo y la narrativa de ficción, se vio reforzado con otras dos series periodísticas de similares intenciones que, siguiendo los pasos de *Operación Masacre*, también tomarían forma de libro: *¿Quién mató a Rosendo?*, publicado en la prensa en 1968 y editado en un volumen al año siguiente, y la menos afortunada de *El caso Satanovsky*, originalmente escrita y publicada en los años 1950, casi a seguidas de *Operación Masacre*, pero solo convertida en libro en 1973, cuando ya su autor gozaba de reconocimiento internacional.

Estas tres piezas, visitadas y revisitadas por los estudiosos de la relación posible y necesaria entre periodismo y narrativa, han sido consideradas pioneras y pilares de una modalidad periodístico-literaria que, a partir del decenio de 1960, fuera bautizada (autobautizada en ocasiones) con los más diversos y confusos apelativos que van desde novela sin ficción, como la llamara Truman Capote al publicar su clásico *A sangre fría* (1963), hasta ficción documental, pasando, entre otros, por los de novela testimonio o, simplemente, testimonio.



El problema de la definición y, más aun, de la filiación conceptual de obras como *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*,<sup>1</sup> no ha sido, por fortuna, un simple desafío teórico empeñado en encasillar la creación, otorgándole etiquetas genéricas reductoras. Estudiosos y críticos de la literatura y el periodismo apenas se han limitado, en este caso, a tratar de examinar e iluminar un polémico desafío que desde la obra del propio Walsh, y desde la de periodistas/escritores como Truman Capote, Gabriel García Márquez, Norman Mailer, Miguel Barnet o Elena Poniatowska, entre otros notables, afecta la esencia misma de los dos territorios fundidos y confundidos por los textos de estos autores y, sobre todo, la validez y pertinencia de cada uno de estos universos (periodismo y literatura) en el proceso mismo de fusión y confusión genérica y artística.

Para ubicar y clarificar el debate habría que partir de lo que, desde sus textos, nos entregan *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, dos obras tan similares en sus recursos creativos y expresivos que permiten asumirlas como un conjunto. Ante todo, se trata de dos series de reportajes periodísticos, concebidos como una continuidad que se resuelve en la unidad y en la totalidad. Originalmente publicadas en entregas sucesivas, que en ocasiones podían generar nuevas informaciones capaces de afectar el contenido de las siguientes, ambas series están armadas como un proceso de investigación en el cual, a través de entrevistas a participantes en los hechos, documentos periciales y legales, y otras fuentes diversas, se avanza desbrozando sucesos con toda intención oscurecidos por los intereses políticos y humanos puestos en juego, hacia una verdad develada y convertida en denuncia.

*Operación Masacre* cuenta la historia de un arbitrario fusilamiento de un grupo de hombres, durante la noche en que se ha producido un intento de golpe de Estado. Lo que hace singular a la historia es que los hombres condenados eran a todas luces inocentes de cualquier delito, que de los fusilados fueron más los sobrevivientes (siete

---

<sup>1</sup> Este ensayo prologó la publicación de ambas obras por el Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.

u ocho) que los muertos (cinco) y, sobre todo que, hasta el momento de publicar el reportaje, nadie había sido condenado por lo que Walsh consigue demostrar como un delito civil cometido por un alto oficial de la policía contra un grupo de civiles. Por su lado, *¿Quién mato a Rosendo?* da seguimiento a los acontecimientos que antecedieron y sucedieron a la muerte (¿asesinato?) del sindicalista Rosendo García durante una riña de facciones, aunque su interés central es el análisis del desarrollo y frustración del movimiento sindical en Argentina en la década de 1960.

El método investigativo al que acude el autor para clarificar ciertas verdades y denunciarlas, no ofrece en ninguna de las dos historias demasiadas variantes novedosas en cuanto a los recursos de indagación habituales de lo que algunos han llamado periodismo de investigación. Sin embargo, la solución formal que Walsh (como Capote o el García Márquez de *Relato de un naufrago*) da al texto, no había sido hasta entonces la típica de este tipo de práctica periodística pues el escritor ahora le abría la puerta (y lo hacía de forma ostensible) a un elemento extraño y exótico, quizás hasta impertinente, tradicionalmente excluido (u ocultado) de la escritura periodística: la subjetividad.

Aunque la existencia de la objetividad periodística ha sido muchas veces denostada y hasta devaluada por algunos hasta llegar a considerarla un simple “invento” de las agencias de prensa, resulta incontestable que una de las premisas del reportaje periodístico es su relación de dependencia con la realidad, por lo que su influencia y credibilidad en el receptor dependen, ante todo, de hasta qué punto se apega o se aleja de ella. Por definición, el periodismo es una síntesis de la realidad y su materia prima son los hechos reales, interpretados por la sensibilidad, inteligencia y, por supuesto, la subjetividad de un periodista que, por lo general, responde a determinados intereses de clase o de grupos de poder e influencia. Las capacidades del reportero y el órgano para el que trabaja, sin embargo, no pueden (o no deben) irse por encima de esa conexión indispensable y dependiente entre texto escrito y realidad generadora, pues corre el riesgo de perder su entidad como periodismo y, con ella, su función social.

Ahora bien: cuando da entrada a pensamientos, actitudes, reacciones de personajes; espacio a la especulación personal del redactor; cuando reescribe diálogos y escenas a partir de información recibida, Rodolfo Walsh acude a soluciones conceptuales y formales más cercanas a la creación literaria que al típico reportaje periodístico. Pero el escritor da incluso un paso más en ese territorio literario al apropiarse de un lenguaje y de diversos recursos formales propios de la narrativa de ficción, que se imbrican con naturalidad, casi diría que con perfección, al cuerpo de sus reportajes.

El hecho de que el escritor utilice estos recursos formales y hasta potencie el papel de lo subjetivo, no traicionan ni devalúan la esencia de unos textos concebidos y asumidos como periodísticos aunque resueltos con narrativa. El propio Walsh insistirá a lo largo de estos dos libros en la filiación periodística de sus escritos y, con insistencia, de su autor, pues de ella depende (y más aun de la filiación estrecha con la realidad factual a la que dice apegarse) el efecto preciso perseguido a lo largo de ambas series: la denuncia política y social y la reparación de una injusticia.

Al proponerse una denuncia directa de la realidad argentina, Walsh toma un camino periodístico muy definido que lo aleja, en este sentido, del universo de la narrativa de ficción. Si la denuncia es, o puede ser, una de las funciones propias del periodismo, su lugar en la narrativa de ficción resulta, en cambio, dudoso, en cualquier caso secundario o, mejor aun, subliminal. Pero siempre peligroso. El carácter de la narrativa de ficción es connotativo, mientras que el del periodismo es abiertamente denotativo, y cuando la narrativa se confunde con el periodismo en esta intención, por lo general los efectos nocivos de esa pretensión de participación activa devalúa el valor estético de la obra, conduciéndola hacia los senderos del panfleto. Y Walsh, que conocía esa encrucijada, trató de resolver las exigencias de su militancia política (por la que, como se sabe, sería muerto en 1977) y de su compromiso con la realidad de dos modos: de forma directa a través del periodismo e indirecta a través de sus obras de ficción (narrativa y teatro).

Nunca está de más recordar que la frontera más precisa entre periodismo y narrativa de ficción se encuentra en la relación misma que establecen con la realidad una y otra forma de escritura. Mientras el periodismo, como ya se ha dicho, reproduce y sintetiza una realidad, la narrativa de ficción si acaso parte de ella, la refleja (así lo entendían Stendhal y los realistas del siglo XIX) pero nunca la reproduce: los códigos de la novela y el relato presuponen que se trata de un discurso de ficción y, por lo tanto, es obra de la imaginación del escritor y no reproducción de la realidad misma, y de ese modo se le recibe y asimila. En su intención de abordar y hasta reflejar una cierta realidad el escritor de ficciones debe lidiar en su discurso si acaso con la verosimilitud pero nunca con la realidad, aun cuando su obra establezca múltiples contactos con ella.

En la elaboración de sus grandes reportajes, Rodolfo Walsh partía del entendimiento y asunción de esa distancia esencial entre narrativa y periodismo, pues cultivaba ambas modalidades literarias, y nunca pretendió entregarle a una las esencias definidoras de la otra, sino que realizó apenas un trasvase de recursos narrativos en el texto periodístico con el objetivo de conseguir una mayor identificación con el lector al que se dirigía y, sobre todo, una calidad de escritura más cercana a lo “literario” que a lo habitualmente “periodístico”.

El resultado de esas intenciones comunicativas y estéticas, logradas a plenitud, condujo sin embargo a la confusión teórica y a la dificultad a la hora de bautizar el osado experimento. Cuando Truman Capote, a propósito de la exitosa publicación de *A sangre fría*, calificó su obra de novela sin ficción, entró en un callejón sin salida pues la característica genética que define a la novela es, precisamente, ser obra de ficción. Similar suerte corre la categorización de *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* como periodismo de investigación, pues el carácter mismo del reportaje está en la investigación de una realidad sobre la que se escribe. Por su parte, las definiciones de testimonio o novela testimonio apuntan, en mi opinión, en otro sentido: como su nombre lo indica se trata de una atestación de determinados sucesos y, con independencia de los recursos formales empleados por el escritor (relator en este caso de lo vivido por otro) deja

o debería dejar fuera de sus atribuciones la mirada subjetiva sobre la realidad recogida. (Excluyo los “testimonios” en primera persona, ellos sí cargados de subjetividad, pues los considero más cercanos a la autobiografía monda y lironda).

La calificación de estos dos reportajes de Rodolfo Walsh quizá sería más precisa si se les considerara solo como periodismo literario, es decir, un tipo de escritura periodística que emplea lenguaje y recursos más propios de la literatura, y que, como es fácil constatar para cualquier conocedor de la evolución del periodismo, existe desde mucho antes de que Walsh se encontrara con un muerto que hablaba y se lanzara en la investigación de una masacre silenciada y nunca condenada.

Pero la novedad que introduce Walsh en esta mezcla de atributos de la ficción y el periodismo es que la realiza desde una actitud más consciente que inspirada, más conceptual que natural o espontánea, y por eso no he dudado en ubicar a *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* en la fronda de lo que después catalogaríamos como posmodernidad literaria. No resulta para nada casual que un escritor capaz de practicar esta estética mucho antes de que se hablara de ella, fuese también un profundo conocedor de la literatura policial e, incluso, escritor de ficciones criminales como las recogidas en su volumen *Variaciones en rojo* (1953). Antes que él, en la propia Argentina, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares al escribir bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq habían realizado un experimento con un género bien establecido de la cultura de masas, concretado por ellos como un juego inteligente en el que lo paródico palpitaba en cada historia escrita y se convertía en el recurso de naturalización a la cultura argentina de esa modalidad hasta entonces escasa y pobremente cultivada en el país y en la lengua española. Walsh, conocedor de la novela policial universal y de los relatos de sus compatriotas, asume también la actitud paródica en sus relatos detectivescos mientras en sus grandes reportajes incorpora como una ganancia la forma “policial” al considerarla una estructura narrativa propicia para organizar unos textos relacionados con la violencia y el crimen.

Muchas veces se ha dicho que *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* se pueden leer como novelas policiales. Y lo cierto es que, en sus estructuras, ambos reportajes están organizados como novelas policiales, sin tener forma de novela y sin ser novelas. El manejo de la información, la gradación con que esta llega al lector, es precisa e intencionada, como en la novela policial, a la que ahora Walsh no calca ni parodia, sino que *utiliza*, con una franca postura literaria posmoderna.

De tal modo, el empleo consciente e instrumental de una estructura creada y patentizada por una modalidad literaria (el policial), la introducción de una dosis regulada pero visible de subjetividad individual en los textos periodísticos y el empleo de recursos habituales de la narrativa de ficción, dan a los grandes reportajes de Walsh un resplandor especial y una capacidad de comunicación incisiva y persistente. Pero el resultado mayor del experimento fue la validación del periodismo como una posible (y concreta) modalidad literaria, poseedora de la misma dignidad estética, complejidades formales y profundidades de sondeo en la individualidad humana que la ficción, con la ventaja propia de poder lanzarse a la denuncia sin afectar las cualidades estéticas del texto.

Rodolfo Walsh, como García Márquez, Capote o Mailer, cada uno desde sus necesidades y objetivos, desde sus experiencias y capacidades, se impusieron a conciencia no la violación de principios establecidos para el periodismo, sino su enriquecimiento, su dignificación. El resultado fue que consiguieran borrar las distancias cualitativas y estéticas que suelen separar al periodismo de la narrativa de ficción y hacer del primero, definitivamente, una forma literaria con sus características propias, pero literaria al fin y al cabo. De ahí la posibilidad de permanencia que consiguieron con sus textos, vivos y palpitantes cuarenta, cincuenta años después de escritos, capaces de mantenerse vivos y muy distantes del infinito cementerio en el que ya está muerto y enterrado el periódico que leímos ayer.

2006

## Sciascia mira al mundo desde una colina siciliana

### 1

Parece que han pasado siglos —al menos desde la perspectiva de la cultura y la mitología popular— desde que en 1961 el escritor siciliano Leonardo Sciascia publicara su novela *El día de la lechuza* y, como parte de las enconadas reacciones que el libro provocara, la democracia cristiana italiana se atreviera a afirmar, con esa transparencia que la caracteriza en sus declaraciones políticas, que en aquel país no existía una organización económico-criminal llamada *mafia*: si acaso, dijeron, lo que existía y sobrevivía en la Sicilia profunda eran cofradías tradicionalistas que se regían por viejos códigos de honor.

Aunque hoy nadie se atrevería a poner en duda la existencia de la mafia siciliana, la *pègre* marsellesa o de una camorra napolitana que, como ayatolas fundamentalistas, condenan a muerte a escritores incómodos, sí resulta evidente que, pasado el tiempo y a veinte años de la muerte de Sciascia, aún no se han resaltado, conveniente y convincentemente, las cualidades que convierten la obra de este novelista en una de las más importantes precursoras de la profunda renovación de la literatura policial o novela negra que se produjo en las décadas finales del pasado siglo y que se extiende hasta hoy. A veces, a la hora de hacer recuentos, ni se recuerda que junto a autores como el brasileño Rubem Fonseca y el norteamericano Donald Westlake (en su momento literariamente distantes entre sí, pero conectados por los reclamos de la época y el agotamiento de un cierto tipo de escritura de la novela policial), Sciascia fue uno de los encargados de establecer, en el decenio de 1960, los presupuestos estéticos y sociales de lo que sería la revolución conceptual que al fin le conferiría un marcado

carácter literario y social a la narrativa policial. Porque si Hammett y Chandler fueron capaces de darle densidad artística a la novela negra y transformarla de forma definitiva en un género urbano, Sciascia fue el primero que, violando todos los cánones que ni siquiera Hammett y Chandler se atrevieron a franquear, se propuso el necesario acercamiento entre el género policial y la novela, y fue uno de los primeros escritores en pensar las historias de crímenes, delincuentes, víctimas e investigadores como un gran arte del siglo XX, como una crónica para testimoniar la descomposición de una sociedad.

Por supuesto, resulta evidente que tampoco se ha valorado con profundidad el hecho de que la amarga, desencantada y muchas veces profética visión de la realidad italiana que entrega la literatura de Sciascia casi siempre se haya concretado, *precisamente*, a través de novelas en las que se vale de algunos recursos propios del llamado género policial y el de encuesta judicial. Y estoy seguro de que la causa de todas estas faltas de reconocimiento y valoración cultural se deben a que, *precisamente*, los mayores aportes de Leonardo Sciascia fueron realizados desde la participación en una tipología narrativa que todavía hoy es considerada marginal por un sector considerable de la academia y de los medios.

Sciascia murió hace veinte años. Pero los tentáculos de magisterio que tendió hacia tantos escritores de tantas partes del mundo siguen dando frutos. Los dio en un discípulo agradecido como Manuel Vázquez Montalbán o en uno tan peculiar como Jean-Claude Izzo, autor de una trilogía marsellesa, y los sigue dando en Andrea Camilleri, Petros Markaris, los autores del neopolicial iberoamericano, en algunos de los *best sellers* nórdicos, en especial en Henning Mankell. Porque el principio de toda la buena novela policial que hoy se escribe en Occidente está en la obra de un creador que apenas se dedicó a mirar el mundo desde la altura de una colina siciliana, agreste y rocosa. Y a escribir las historias que, arrastradas por el viento caliente de la isla, hasta allí le llegaban.



Es inobjetable que uno de los grandes méritos de Sciascia es que contribuye a mover la novela policial hacia la periferia del dominio anglosajón: pero al moverla fuera del canon dominante lo hizo por los rieles de la literatura artística y resultó que su sacudida quebró, multiplicó, difuminó la estructura clásica y superó los intereses pseudoestéticos de tanto *thriller* y novela de misterio y hasta perfiló una nueva relación entre la novela negra y las corrientes predominantes y aceptadas de la literatura contemporánea de su momento. Justo cuando se recibía con entusiasmo la nueva ola francesa —para mi gusto algo así como la nueva cocina francesa: más salsa que “pescao”, decimos en Cuba— Sciascia insistió en que lo primordial en sus obras siempre fuese la capacidad de conservar el interés por contar historias, por fabular, por construir un argumento sólido. Entonces, para cumplir este empeño estético y conceptual, acudió al modelo de la novela policial que le ofrecía intacto (aunque las más de las veces vacío de contenidos sociales), esa capacidad fabulatoria sin la cual no puede existir ni siquiera una mala novela policial. Pero es que, al mismo tiempo, su visión siciliana, sureña, italiana, casi tercermundista (o sin el casi, pues se trata de Sicilia, empobrecida y todavía cargada de estructuras psicológicas cuasi medievales) su perspectiva periférica, en fin, lo convierte en un heterodoxo, un renovador del género y un aniquilador de esquemas.

Además de la “sensación” de misterio, de verdades ocultas y complots secretos —como todos los complots, claro está— lo que mejor nos entrega la literatura más policial de Sciascia es la omnipresencia de la corrupción, la filosofía y práctica de la mafia como poder apenas subterráneo que de algún modo ejercitan todos los sicilianos, la compacta desidia policial y judicial italianas, las tramas oscuras del poder político, la manipulación del pensamiento y la gente a través de los mecanismos del dinero y la omnipresencia del miedo (físico y espiritual). Nos entrega también la sensación de calor, el contexto de la pobreza, la opresión del tradicionalismo, la práctica del silencio

(la *omertá* siciliana), las componendas de las alturas y de las gentes comunes y una ética de sumisión tan ancestral como podrida. Pero Sciascia nunca lo hace en tono de lamento: su recurso más solicitado es siempre la ironía, incluso cuando esa ironía no se le ve a simple vista, mientras su gran virtud de composición literaria es el juego, a veces sucio (recuérdese que es un siciliano) con los recursos del policial.

### 3

Al leer y, mucho más, analizar la literatura de Sciascia, hay un matiz, una denominación de origen imposible de soslayar, y es la *sicilianidad* de un escritor que ha confesado: “Odio, detesto a Sicilia, en la misma medida en que la amo”. Es el mismo Sciascia que en su práctica literaria se ha apropiado de la afirmación de su amigo, el pintor Guttuso, quien dijo: “Hasta cuando pinto una manzana, está Sicilia”.

Incluso cuando Sciascia crea mundos imaginarios como el de su novela *El contexto* (1971), en sus libros siempre se respira una atmósfera limitada, isleña, profundamente siciliana: la corrupción, los personajes, las formas de vida remiten a ese círculo cerrado que es el de Sciascia, el de Sicilia, el de una isla que ha construido su identidad a tropezones y dobleces, “desde los normandos hasta los suevos, los angevinos y los aragoneses, [no propiciando] más que una serie de conspiraciones políticas para echar al nuevo señor y poner al antiguo y vuelta a empezar, echar al antiguo y poner al nuevo”, según comenta el narrador de la encuesta histórica que se realiza en una de sus obras (*Los apuñaladores*). Y ese cambio de señor (*tirano* lo llama Sciascia en algún momento de la novela), ¿no nos suena muy conocido a los latinoamericanos, no remueve la memoria histórica, todavía viva, de españoles, portugueses y griegos, también víctimas de dictadores?

La visión siciliana del mundo que sustenta el pensamiento de Sciascia es sin duda la fuente de la que manan algunas de las constantes de su obra: la noción de cómo la miseria y el miedo son elementos generadores de criminalidad; su compacta (y profética)

desesperanza política respecto al destino de Sicilia y de toda Italia; y, ya en el plano de la composición y el argumento, la pérdida de la certeza y de la factibilidad de las investigaciones que pretenden develar una verdad, y que siempre están mediatizadas por esa atmósfera opresiva en que se desenvuelven sus personajes, muchas veces castigados por el solo hecho de querer conocer la verdad (*A cada cual lo suyo, El contexto, etcétera*).

## 4

La anticipación que hace de Sciascia uno de los precursores más importantes de la novela policial de fin de siglo XX es, por supuesto, mucho más compleja y profunda, pues se manifiesta en toda una serie de elementos casi siempre presentes en lo que hoy los críticos definen como el policial mediterráneo o el neopolicial latinoamericano, dependiendo del origen del autor. Entre otros, valdría destacar:

- Las comidas, como caracterización cultural, rasgo de pertenencia y modo de caracterizar personajes.
- La sensualidad que conduce muchas veces al erotismo (muy velado, en realidad, en Sciascia, pero casi siempre latente).
- La omnipresente ironía, que a veces termina en la mueca grotesca.
- La falta de métodos investigativos o empleo de todos o de cualquier método de acuerdo a quién conduzca la investigación (un policía, un abogado, un simple ciudadano).
- La relación humana entre los personajes, una verdadera contaminación entre ellos, muy excepcional en el policiaco anglo donde casi siempre se conservan ciertas distancias humanas.
- Actitud que hoy llamaríamos “posmoderna” ante los tópicos del género (Sciascia empieza a sostenerla en la década de 1960) y ante la misma concepción de la literatura. Esta postura es visible, digamos, en las referencias culturales más diversas, en las digresiones que pululan incluso en novelas de cien páginas, el descentramiento de la anécdota, el sentido de lo falso o lo paródico que es todo el contenido policial en sus relatos.
- La sensación de violencia, de inseguridad y la presencia constante del miedo.

—Y, muy especialmente, esa irreverencia política y, sobre todo, ideológica, lo cual no implica, ni mucho menos, una falta de preocupación y hasta compromiso social (diría que todo lo contrario) y que se expresa a través de un descreimiento profundo (lo cual también es una actitud política) que solo deja vivo el compromiso con las verdades inamovibles: lo justo y lo injusto, el bien y el mal, la pobreza y la riqueza como antagonistas extremos.

Todos o casi todos estos principios, con una exultante frecuencia, se repiten en las novelas de muchos autores de los últimos veinticinco años, los mismos que se han propuesto convertir la novela policial en una novela social, de indagación histórica y de reflejo de nuestras sociedades y sus miserias. En una novela literaria.

## 5

Según el propio Sciascia, sus textos son una indagación sobre “la historia de una progresiva desaparición de la razón y la historia de aquellos seres que fueron convulsionados y aplastados por ese ocaso del pensamiento” (¿europeo?, ¿occidental?, ¿universal?: la referencia que consulté no lo especifica). Su literatura, sin embargo, trata de iluminar esa historia y entregarle la “verdad” de la literatura. Por ello Sicilia es una realidad que invade toda la obra de Sciascia y le da el tono a las fábulas y el carácter a los personajes. El coto cerrado y tan peculiar de la isla de la mafia, el miedo, el silencio y la violencia, no es, por ello, un coto de connotaciones cerradas: la Sicilia de Sciascia, quizás precisamente por ser tan siciliana, es la metáfora palpable de toda una Italia permeada por la filosofía mafiosa de un poder mafioso, la metáfora de todo un mundo —este, el de hoy— pervertido, arruinado, violento y despiadado, lleno de componendas, complots y engaños de toda especie.

Lo curioso y revelador es que Sciascia haya emprendido ese recorrido por la época y sus pesares desde la práctica de un género novelesco considerado menor durante décadas, todavía hoy mal valorado por tantos eruditos.

Sciascia, como también Vázquez Montalbán, los inquietantes suecos Maj Sjöwall y Per Wahlöö y otros autores de primer nivel, demostró que sí, que es posible y, más aun, necesario. Lo genérico, en el caso de Sciascia y sus seguidores, no es una condena, sino una ventaja: la de la comunicación que garantiza la dinámica de la novela negra, ante todo, la posibilidad de abrir el puente por el cual transitan muchos más lectores que los confundidos y atrapados alguna vez en las celosías del *nouveau roman* francés o la novela experimentalista latinoamericana.

La actitud francamente posmoderna de Sciascia, cuando aún no se hablaba de posmodernidad, está también en su capacidad de apropiarse de los recursos de la llamada cultura popular y renovarlos, readecuarlos con una perspectiva cultural. Por ello, tanto en el relato más costumbrista (*Los tíos de Sicilia, A cada cual lo suyo*), como en las novelas al parecer históricas (*Los apuñaladores*) o en las fábulas semipoliciales que nos dejó (*El día de la lechuza, El contexto, El caballero y la muerte*), Sciascia consigue el milagro de la comunicación y cumple el desafío de hacernos ver los males del planeta desde la altura inconmensurable de una agreste y pedregosa colina siciliana.

2009

## *Los mares del sur* o El arte de escribir novela policial<sup>1</sup>

Estimado lector, si usted se enfrenta por primera vez a la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán leyendo *Los mares del sur*, tendrá una apreciable ventaja: la de entrar en la literatura de este maestro del género negro por la mejor de las puertas posibles. Se lo digo con pleno conocimiento de causa y avalado por la experiencia de que mi primer encontronazo con la literatura de Manuel Vázquez Montalbán fue un choque traumático y equivocado.

Corría el año 1987, y yo recién había regresado a Cuba luego de una infinita estancia de un año en Angola, donde había sido enviado a trabajar como redactor para el semanario de los colaboradores civiles cubanos allá destacados. Durante aquel año, vivido fuera del país y casi que fuera del tiempo (o en un tiempo pastoso que se negaba a fluir), y las más de las veces con miedo, me había visto obligado a leer lo que me llegaba o lo que encontraba, sin demasiado método ni intenciones, habida cuenta, además, el lamentable estado de ánimo que me acompañó durante esa experiencia internacionalista en un país en guerra. Al regresar a Cuba y empezar a reencontrarme conmigo mismo, muy pronto recibí la agradable noticia de que el entonces joven centro de investigaciones y estudios dedicado a la obra de Alejo Carpentier y a la promoción de la literatura cubana, había abierto una atractiva biblioteca circulante, toda ella formada con libros editados fuera de Cuba. La nueva biblioteca se había nutrido con unos fondos (eso decían) donados por Gabriel García Márquez, quien los había obtenido de las editoriales españolas con las cuales tenía relaciones de trabajo o de amistad.

---

<sup>1</sup> Prólogo a *Los mares del sur*, novela que forma parte del proyecto *100 Books to Die*, coordinado por el escritor John Connolly.

Como mi única estancia extrainsular había sido aquel año terrible vivido en Angola, y como en Cuba apenas se publicaban por esa época —y menos ahora— las novedades de los autores contemporáneos, ni se importaban libros impresos en España o México —sí editados en la URSS por aquella horrible editorial bautizada Progreso, que en realidad debió llamarse Retroceso—, fue gracias a aquella singular biblioteca que pude entrar en contacto con autores como Gore Vidal, Kurt Vonnegut, el Mailer posterior a *Los desnudos y los muertos*, el más reciente Vargas Llosa, entre otros muchos a los que me lanzaba mi voracidad. Y entre ellos estuvo un novelista policiaco español llamado Manuel Vázquez Montalbán.

Cuando supe de la existencia de ese novelista, policiaco, español, sentí curiosidad y recelo. ¿Un novelista policiaco y español? La experiencia que yo acumulaba entonces como lector implacable y crítico mordaz de literatura policial se remitía, como la de todos los cubanos comunes y corrientes, al conocimiento de los clásicos anglosajones y franceses, y a la lectura de las casi siempre decepcionantes obras de los autores de la llamada “novela policial revolucionaria cubana” (escuela en la cual, por lo general, faltaba la “novela”), las historias de espionaje llegadas desde la hermana Unión Soviética (Iulián Semiónov, Vladimir Bogomólov) y algún que otro libro infiltrado, casi nunca reciente, de autores como el italiano Leonardo Sciascia, el clásico del argentino Rodolfo Walsh (su *Operación Masacre*, antecedente digno y directo de *A sangre fría*, de Truman Capote, también publicado en Cuba), o *El padrino*, de Mario Puzzo. Y poco más.

Movido por un interés más antropológico que literario tomé en préstamo la única novela existente en el catálogo del presunto novelista policiaco español. Su título era *El balneario*, y había sido editada en 1986 por la editorial española Planeta. Y ahí se produjo el encontronazo traumático.

*El balneario* resulta ser la octava de las novelas de Manuel Vázquez Montalbán protagonizadas por su detective Pepe Carvalho, un exmilitante comunista, exagente de la CIA, catalán hijo de gallegos. La trama de la novela se ubica en un balneario de Marbella, en el sur de España, adonde llega Carvalho en busca de una cura de desintoxicación

que tiempo atrás le había recomendado un tal Isidro Planas, empresario catalán. Durante la estancia de dos semanas en el recinto médico regentado por especialistas alemanes, el entonces para mí desconocido Carvalho se somete a una dieta rigurosa y una serie de interminables lavativas con las que castiga y purifica su organismo, al parecer dado a todos los excesos étlicos y gastronómicos que se puedan concebir. Y en ese balneario, tan lejos de la Barcelona donde vive y por lo general trabaja como detective, Carvalho se ve compulsado a investigar una trama que conecta el presente con los tiempos del Tercer Reich alemán de los conocidos fascistas de siempre. Y dilucida un misterio.

No puedo decir que la experiencia de la lectura haya sido decepcionante. Se trata de una novela bien escrita, contada con mano firme, peripecias bien concebidas y un nivel de lenguaje por encima de la media de las mejores novelas policiales. Pero nada más. En la novela Pepe Carvalho no come ni bebe vino blanco, no pelea con su novia prostituta, no habla con sus amigos de Barcelona ni recorre la ciudad, no se mezcla en las tramas de una sociedad marcada por su pasado franquista y su recién estrenado tránsito democrático, ni siquiera puede quemar uno o varios libros de su biblioteca particular en el proceso de encender la chimenea hogareña.

La obligatoria elección de aquella novela en específico (que no fue en realidad una elección, pues no había otra del autor) me ofreció unas señas de identidad de un personaje y su creador totalmente incomprensibles y, más aun, equivocadas, o mejor dicho, mutiladas, habida cuenta mi condición de neófito en el universo del escritor. Y, sin más, condené al olvido a aquel novelista, policiaco y español, más que correcto en su escritura pero para nada extraordinario, según mi desinformado juicio.

Por fortuna, poco más de un año después pude hacer mi primer viaje a España, invitado a participar (como periodista) en lo que sería la I Semana Negra de Gijón, Asturias. Y fue en los días previos al encuentro, mientras estábamos en Madrid, que en un puesto callejero de libros usados el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo compró (por cien pesetas) y me regaló, una novela que me recomendó con todos los elogios: *Los mares del sur*; escrita, por supuesto, por aquel mismo



Manuel Vázquez Montalbán, considerado (en aquel instante me enteraba) como el gran gurú, el maestro, la joya de la novela negra a la española y, para más méritos, uno de los intelectuales más corrosivos y activos de su momento.

Durante los días de la Semana Negra, siempre en mi función de periodista, tuve el atrevimiento y la fortuna de poder entrevistar muy rápidamente a Manuel Vázquez Montalbán, quien apenas asistió un par de días al maravilloso festival literario. La conversación, como es lógico, no podía ser sobre su obra, y la dediqué, en lo fundamental, a informarme, para luego informar a los desinformados lectores cubanos, sobre el origen y las características de la novela policial en aquel país. Además de aquella jugosa valoración de primera mano, obtuve de la conversación una importante ganancia: la certeza de que aquel novelista policiaco y español era un hombre de una asombrosa coherencia intelectual y de un mal carácter proverbial.

Fue a mi regreso a Cuba, en pleno verano de 1988, cuando leí *Los mares del sur*; novela que había merecido, nueve años antes, el por esa época prestigioso Premio Planeta. La conmoción que entonces recibí mientras leía la novela de Vázquez Montalbán que debía haber leído antes que *El balneario* para armarme con las claves de un universo literario abierto y en desarrollo, fue tan profunda que salí de ella con la respiración entrecortada, la boca seca y una convicción alarmante: si alguna vez yo escribía una novela policial tendría que escribirla como aquel español había escrito *Los mares del sur*; y si escribía esa novela y creaba un investigador, el mío tendría que ser tan vital como aquel Carvalho, tipo escéptico y cínico, que andaba a sus anchas por las páginas de *Los mares del sur*; pues desandaba las calles de su Barcelona y las rutas de su propio tiempo histórico y humano.

Encontrar aquella novela fue una cura radical para mi trauma inicial y a la vez el inicio de una dependencia crónica por la literatura de Vázquez Montalbán, cuyas novelas, policiacas y no, perseguí desde entonces y hasta llegué a comprar durante mis viajes a España, en una época en que no podía darme esos lujos. También fue la senda por donde comencé a buscar una cercanía incluso física con aquel escritor, un contacto que llegaría a convertirse en una peculiar

amistad —pues con Manolo, como pude llamarlo más tarde, todo resultaba *peculiar*: lo fue hasta en su manera de morir, en 2003, en un sitio tan inapropiado para hacerlo como es el aeropuerto de Bangkok, Ciudad donde se desarrolló el argumento de una de sus novelas—. Así, durante años, sostuvimos diversos encuentros en Barcelona y en La Habana, hasta el punto de que me atrevería a pedirle que hiciese la presentación de mi primera novela publicada en España —*Máscaras*, Tusquets, 1997— y que él se atreviera a pedirme que le sirviera de cicerone en las rutas más intrincadas para su intento de entendimiento de La Habana mientras realizaba la investigación del mundo cubano previo a la visita del Papa Juan Pablo II a la Isla, materializada en el largo reportaje *Y Dios entró en La Habana* (1999).

Pero, dicho todo lo anterior, creo que ya es hora de que comience a explicarme... Quizás resulte evidente que, a mi juicio, *Los mares del sur* es, como toda propiedad, una excelente novela que, además, tiene una trama policial bien armada y resuelta, como se le pide a las buenas obras del género. Pero también debería ser evidente que *Los mares del sur* resulta, ante todo, eso, una excelente *novela*, y el hecho de ser policial solo sirve para duplicar su trascendencia e influencia.

Hasta la llegada de Manuel Vázquez Montalbán y su *Tatuaje* (1974, la segunda obra protagonizada por Pepe Carvalho), la novela policial española apenas había logrado obtener su carta de identidad propia e intransferible. Varios autores, desde la década de 1920, y luego, a partir de la de 1950 (tras la Guerra Civil y los años más duros de la posguerra), habían escrito obras del género con logros parciales pero sin demasiada capacidad como para crear una escuela o, al menos, la certeza de que era posible trazar y recorrer un camino propio. La llegada de este nuevo novelista, sin embargo, conseguiría esas dos premisas: una identidad nacional para un género que comenzaba a escribirse en español y una ruta estética por la que él continuaría moviéndose, muy pronto en compañía de otros autores notables, como Andreu Martín, Juan Madrid y Francisco González Ledesma, entre otros.

Pero si ya las cualidades literarias de este escritor se hacían patentes en *Tatuaje* y en *La soledad del mánager* (1977), todo fragua a su máximo nivel estético y conceptual en *Los mares del sur*. El

pretexto argumental de la búsqueda del lugar donde había estado por todo un año un riquísimo empresario catalán que es hallado muerto en las primeras páginas de la novela, sirve a Vázquez Montalbán para realizar una descarnada disección de la sociedad española en los años inmediatamente posteriores a la muerte del dictador Francisco Franco y el establecimiento de una nueva democracia, todavía titubeante, amenazada y hasta asombrada de sí misma.

La galería de personajes a través de los cuales Carvalho va obteniendo los distintos rostros del desaparecido y asesinado empresario Stuart Pedrell sirve al escritor para dar, a la vez, los diversos rostros de una sociedad palpitante, en la que los debates ideológicos, los oportunismos o las frustraciones políticas y económicas, el presente democrático y el pasado franquista tratan de expresar la dinámica de un momento histórico que es todavía la actualidad en definición. La ciudad, mientras tanto, recorrida desde los barrios proletarios más deprimidos hasta los salones burgueses más brillantes, pasando siempre por la Barcelona histórica y entrañable de las Ramblas, el puerto y el Barrio Chino, se convierte en mucho más que un escenario propicio, pues funciona como mapa de todo un universo alterado por las nuevas posibilidades y marcado por las muy pesadas rémoras de un pasado de capitalismo dictatorial. Por su parte, Carvalho, un desencantado ideológico sin remedio, abre con su personalidad, sus fobias y amores las puertas para la comprensión de una frustración política y para el disfrute de una fiesta de los sentidos a través de sus juegos gastronómicos y étlicos.

Por todos esos caminos y con otros muchos atributos —vibrante lenguaje incluido— *Los mares del sur* cumple con seguridad sus retos estéticos, su condición de novela negra, pero se propone ser, sobre todo, una enconada novela social capaz de abrir interrogaciones e, incluso, dar algunas respuestas —como no podía dejar de hacer la lucidez ideológica de su autor.

No resultó para nada casual que apenas concluida la lectura de *Los mares del sur* me enfrascara, a marchas forzadas, en la degustación de *Tatuaje*, *La soledad del mánager*, *Asesinato en el Comité Cen-*

tral (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983) y *La rosa de Alejandría* (1984) y que hasta hiciera una necesaria revisitación a *El balneario*. Tampoco fue fortuito que unos meses después de aquel conmovedor descubrimiento de las cualidades de la novela policial que me aportaba la lectura de las obras de este autor, cuando al cabo de seis años de intenso trabajo en un periódico diario al fin tuve tiempo de empeñarme en una novela, uno de los nortes que me guió en aquella aventura fue el que me habían revelado como posible Manuel Vázquez Montalbán y su irreverente detective Pepe Carvalho. El otro camino, por supuesto, llevaba la marca de Raymond Chandler y Philip Marlowe. Porque en ambos casos la novela policial se presentaba con las potencialidades que yo buscaría en mi intento: funcionaban como empeños altamente literarios en los que la revelación de ambientes, personalidades, traumas sociales y conflictos individuales y epocales, resultan búsquedas capaces de imponerse al simple juego inteligente de la creación de enigmáticos misterios.

Como usted se habrá dado cuenta, estimado lector, *Los mares del sur*; por todo lo dicho, resulta ser mucho más que una novela. Es, en lengua española, lo que fuera en inglés *La llave de cristal* de Hammett. Solo que, en lugar del famoso jarrón de porcelana china que, al decir de Chandler, su maestro lanzó en plena calle, lo que arrojó en el camino el maestro Manuel Vázquez Montalbán fue la brújula que conduce hacia la Literatura (con mayúscula), la misma con la cual nos hemos orientado otros escritores de novelas más o menos policiacas en nuestros intentos de perpetrar el difícil ejercicio de matar con palabras. El arte de escribir novela policial. Y de hacerlo en lengua española.

Espero que Manolo, tan inconforme y lúcido siempre, esté de acuerdo conmigo: allá donde esté. Ya sea en el cielo de Bangkok o, como él sin duda habría preferido, en el del Barrio Chino de Barcelona, un cielo materialista y vivo adonde quizás le lleguen, incluso, los olores rotundos de la cocina de su restaurante favorito, La Casa Leopoldo, en el barrio del Raval.

## América Latina: tan cerca y tan lejos

En 1980, cuando escribí mi tesis de grado universitaria, cometí con entusiasmo y alevosía un verdadero exceso de lesa irresponsabilidad intelectual juvenil. Mi trabajo para obtener la licenciatura fue un extenso, ambicioso y todavía pienso que justiciero estudio del dramático surgimiento de la espiritualidad y la cultura hispanoamericanas en la sangre y la obra de un individuo: el Inca Garcilaso de la Vega.

Como toda tesis, la mía tenía una hipótesis que demostrar y esta era tan compleja como intentar afirmar que primero había existido el huevo y luego la gallina, es decir, que había existido un hombre plenamente hispanoamericano, cuando Hispanoamérica, como entidad cultural definida, aún estaba muy lejos de existir. Y ese primer hispanoamericano era aquel hijo de conquistador español y princesa incaica que desde la nostalgia del “exilio” había escrito dos obras capitales, *La Florida del Inca* —la más apasionante novela de caballería real que se haya escrito y cuyo medio milenio de existencia pasó con pena bajo la gloria merecida y el exceso de presencia mediática de *El Quijote*— y las dos partes de los *Comentarios reales de los incas*, la historia toda de un pueblo, desde sus orígenes hasta su decadencia, escrita desde la perspectiva traumáticamente individual de un ser humano que representaba, en sí mismo, el fin de la grandeza incaica y el germen del desastre español: el mestizo Garcilaso de la Vega, *el Inca*, hijo en primera generación —“del primer abrazo”, ha dicho un crítico benévolo— del férreo imperio quechua y del torcido renacimiento español.

En mi tesis había, además de pasión, un exceso romántico y una ingenuidad justificada. La ingenuidad partía de la miseria bibliográfica pues, al tratar de definir qué cosa es un pueblo y qué una nación, el único material disponible en las bibliotecas cubanas de los ortodoxos años 1970, eran los textos del padrecito Iósiv Stalin sobre las nacio-

nalidades (y algún otro análisis de epígonos stalinianos) y a ellos me atuve como los cristianos a la Biblia: con fe y sin perspicacias. El exceso mayor, mientras tanto, era proponerme, en el primer capítulo de mi estudio, alcanzar una definición histórico-teórica de qué cosa era Hispanoamérica, partiendo del análisis de los elementos históricos, culturales, étnicos que nos acercaban o distinguían, que nos singularizaban y pluralizaban, para llegar a la conclusión de que “lo hispanoamericano” existía, sin duda alguna, como entidad socio-cultural supranacional, como me ayudaba a demostrarlo el mismísimo Stalin, el hombre que, andando el tiempo y las lecturas, se me revelaría como uno de los grandes genocidas de varias nacionalidades y culturas ancestrales en nombre de un futuro mejor.

Por fortuna, cuatro años después, cuando mi tesis iba a salir al mercado en forma de libro, el editor de mesa que trabajó de manera intensa y desinteresada conmigo durante un par de meses, me convenció de que mi ensayo no perdía nada si quitábamos la mitad de los adjetivos que utilizaba y, sobre todo, si suprimíamos completo el pretencioso capítulo “¿Qué es Hispanoamérica?”, y me concentraba solo en el estudio de la personalidad y las obras del Inca, y a extraer la conclusión final de que aquel hombre triste y desarraigado hasta los huesos, que había muerto muy lejos de su sitio de origen, pobre, olvidado y convertido al catolicismo, era en verdad el primer *hispanoamericano*, y que en vida y obra sembraba ya algunas de las constantes que, todavía hoy, nos asedian a los hispanoamericanos, escritores o no.

Definir qué es “lo hispanoamericano” sigue siendo para mí, todavía hoy, una verdadera obsesión, aunque la modestia y la conciencia de las limitaciones que nos aporta el tiempo y las lecturas, me ha centrado en los últimos años en tratar de saber, cuando menos, qué es “lo cubano”, definición para la que, debo confesarlo, todavía no tengo una única y convincente respuesta.

Pero mi impulso juvenil de estudiante universitario que está convencido de saber mucho más de lo que en realidad sabe (algunos profesores me calificaron de autosuficiente y socarrón), partía de

otras ingenuidades y excesos mucho más acendrados, contextuales, digamos, pues los años de mi estancia universitaria (1975-1980) coincidieron con un intenso proceso de latinoamericanización de la conciencia cubana que tuvo los beneficios de que quizás fuéramos, por ese entonces, los lectores más fanáticos e interesados de la novela, la poesía y el pensamiento latinoamericano de izquierdas. Pero, al mismo tiempo, resultamos víctimas de imposiciones culturales dictadas desde las alturas políticas, que intentaron (intentar no es conseguir) latinoamericanizar la atmósfera de la Isla hasta el punto hacernos danzar (¡a los cubanos!) al ritmo de tamboritos y quenas indígenas o usar ponchos mexicanos en el caliente verano tropical. Tales pretensiones corrían mientras se nos negaba, con más o menos vehemencia y siempre por nuestro bien ideológico, el disfrute de otros productos culturales más afines a “lo cubano”, como son la música norteamericana, incluido el jazz, con la cual nos unen infinitas afinidades (años atrás The Beatles habían sido desterrados de la programación radial) o, incluso, el conocimiento de la música salsa, acusada de engendro comercial, pero entonces en su apogeo artístico insuperado —una música y fenómeno cultural de los cuales solo vinimos a tener una conciencia de su importancia y trascendencia espiritual caribeña ya avanzados los años 1980.

Aquellos tiempos de latinoamericanización cultural a marchas forzadas (los cubanos llegamos a usar “guaraches” que llevaban como suelas pedazos de gomas de auto) eran, sin embargo, los de la clausura a nivel continental de todo un período histórico, iniciado en los años 1920, cuando las vanguardias artísticas y políticas crearon las bases de una incipiente y creciente comunicación entre nuestros países americanos, con un flujo de ideas, obras y esperanzas capaces de alentar un “mercado” intelectual que propició la cercanía y el diálogo supranacional. Desde aquellos tiempos se propició el inédito intercambio de obras culturales que se aceleró a partir de los años 1940, cuando en España se establece el franquismo y, de este lado del Atlántico, intelectuales españoles y latinoamericanos alientan algunos de los procesos y proyectos de acercamiento y comunicación cultural más productivos y memorables de nuestra historia.

Un universo especialmente privilegiado por aquellos años fue el de la edición de libros, que convirtió a ciudades como México y Buenos Aires, y también Montevideo, en centros editoriales que ponían a circular por el continente obras de pensamiento y ficción que permitieron a toda una generación compartir lecturas y preocupaciones que derivaron en las grandes generalizaciones teóricas latinoamericanistas de la década de 1940, algunas de las cuales marcarían el presente y el futuro de cierta cultura hispanoamericana, como lo fue la teoría y la literatura carpenteriana de lo real maravilloso americano y su exitoso hijo de los años 1960 y 1970, el realismo mágico.

Fueron aquellos, también, los tiempos dorados del cine mexicano y argentino, el más admirado por las grandes masas latinoamericanas, con sus divas y galanes incluidos, pero con la posibilidad, por ejemplo, de permitirle a Luis Buñuel crear, desde Latinoamérica, algunas de las obras más importantes y cáusticas de su cinematografía.

Los años del llamado *boom* de la literatura latinoamericana en las décadas de 1960 y 1970 trajeron, no obstante, una primera advertencia de futuro: aunque muchas de las obras que marcarían la apoteosis de la novela de nuestro continente habían sido publicadas originalmente en nuestras capitales, al final su proyección internacional y su gran circulación dentro del continente se produjo como rebote de sus ediciones españolas, que invadieron cada rincón del nuevo mundo. Ciertamente es que, por esos años, todavía eran potentes y significativos los proyectos culturales como las memorables ediciones del Fondo de Cultura Económica, de México, o las ediciones y premios de la Casa de las Américas, en Cuba, además de la vigorosa presencia de casas editoriales como la Losada argentina o la Era mexicana, entre muchas otras. Pero lo nuevo era que el meridiano cultural hispanoamericano, que por treinta años tuvo su centro único en Latinoamérica, ahora debía competir otra vez con los vientos que soplaban desde Madrid y Barcelona.

Difícil, casi imposible, resulta en un artículo examinar a fondo todo un proceso en el que diversos factores políticos, culturales y, sobre todo, económicos, comenzaron a gravitar y a redefinir posicio-



nes en el campo de la producción y el mercado cultural. No obstante, aun sin entrar en ciertas profundidades (que nos obligarían a hablar de dictaduras, exilios, corrupciones, etcétera, etcétera), es posible advertir que, a partir de los mismos años 1970, pero sobre todo en los de 1980 y definitivamente en los de 1990 —ya al ritmo de las lamentables políticas neoliberales y la indetenible globalización—, se hizo patente que una estrecha comunicación cultural latinoamericana comenzaba a quebrarse y que la distancia entre nuestros países ganaba en kilómetros intangibles pero reales, pues muchas de las obras más significativas de nuestra creación cultural se estampaban fuera de nuestras fronteras y con capitales foráneos, mientras los intereses del mercado imponían cada vez más sus reglas y exigencias. Al final de ese período, Madrid y Barcelona volvían a estar más cerca de nosotros que San José de Costa Rica de La Habana, por escoger dos capitales posibles, que hoy poco saben una de la otra.

Aunque determinados proyectos latinoamericanistas han seguido luchando contra la corriente y nuevas políticas de integración han tratado de instrumentarse desde diversas instancias gubernamentales, no gubernamentales e incluso privadas, lo cierto es que la balcanización de la producción cultural latinoamericana ha alcanzado hoy extremos dolorosos. El novelista chileno Antonio Skármeta se ha quejado, por ejemplo, de un fenómeno de incomunicación evidente que impide que un novelista ecuatoriano sea leído por un colega mexicano, que un poeta panameño sea conocido por uno chileno o que un escritor cubano sea disfrutado por uno argentino y, en todos los casos, viceversa. El único modo de hacer posible esa retroalimentación ocurre cuando alguno de esos autores alcanza la suficiente notoriedad cultural o comercial que le permite ser publicado por algún grupo editorial español y, entonces, sus obras son distribuidas en todos los ámbitos hispanoamericanos —lo cual no garantiza que esas obras sean compradas y leídas, por la simple razón que veinte euros de España son una fortuna en Bolivia, Cuba o Ecuador—. O por los caminos a veces poco confiables de Internet, dentro de la cual tan difícil resulta la categorización y valoración confiables.

En cualquier caso, cada vez más el ascenso de las figuras artísticas y de los futbolistas latinoamericanos sigue senderos similares que van de la demostración de la valía en el mercado o en el club local, al salto económico, profesional, promocional por parte de las grandes casas editoriales o de los clubes de la primera división europea. Aunque esos megagrupos que publican libros, periódicos y revistas, convertidos ya en verdaderas transnacionales de la producción cultural (y del llamado “entretenimiento”), han fomentado sucursales locales en varios países del continente —Alfaguara, Planeta, Ediciones B—, las impresiones locales no garantizan la difusión internacional de las obras, sino que apenas prueban las potencialidades del producto mediante su proyección local, unas posibilidades que cobrarán toda su dimensión solo cuando sea publicado y promovido por la casa matriz madrileña o barcelonesa. Pero ese salto constituye un éxito difícil de lograr para cualquier escritor latinoamericano pues, a diferencia de los futbolistas que son casi imprescindibles para el *big show* y las infinitas páginas deportivas de los diarios, los creadores de aquende el Atlántico deben competir en un mercado difícil, en el que se suele preferenciar el talento local y, peor aun, hasta la falta de talento, como se ha hecho manifiesto en la conversión en “escritores” de figuras de las llamadas mediáticas, lanzadas a veces con alguno de los grandes premios que garantizan grandes ventas (sin importar dónde pueda estar la literatura).

Algo similar ocurre con el mundo del cine que, definitivamente, no es ya el del llamado “nuevo cine latinoamericano” que se trató de conceptualizar en los decenios de 1960 y 1970. Aunque no domino las cifras, es evidente cómo un por ciento exagerado de las obras cinematográficas creadas en América Latina en tiempos recientes consiguieron realizarse gracias a capital europeo, en especial español, con todas las consecuencias artísticas que tal participación puede engendrar en cuanto a concesiones comerciales o la utilización de códigos de eficacia, determinados por los productores principales o asociados. Lo más triste, al final del camino de muchas de estas obras, es que como los libros (imposibles de comprar para la gran mayoría), estos

filmes, salvo excepciones, de manera muy ocasional logran competir con las superproducciones norteamericanas que invaden el mercado y crean (o “descrean”) el gusto de los espectadores.

Tema aparte sería el del más potente medio de penetración cultural (¿cultural?): la televisión. Salvo las contadas y honrosas excepciones que solo sirven para confirmar reglas, las compañías televisivas de mayor influencia en diversos sectores y áreas geográficas del mundo hispano han optado por la banalización cultural y la estupidización masiva de los consumidores, en una verdadera cruzada, plena de segundas y terceras intenciones, cuyo propósito último parece ser el más eficiente lavado de cerebros que jamás se haya concebido por poder alguno.

No sé hasta qué punto los políticos latinoamericanos —y españoles— de hoy, tienen conciencia de este proceso de balcanización, comercialización, incomunicación, banalización que invade el mundo espiritual al que pertenecemos desde que un inca-español del siglo XVI sintió que él era un individuo diferente. No sé hasta qué punto otras urgencias, como intentar resolver los graves problemas económicos de la región, les deje espacio mental para ocuparse de algo aparentemente secundario como la literatura, la cultura. Los proyectos integracionistas, tan activos en varios países del sur o más nominales que reales en el área del Caribe, siguen enfocando sus prioridades en problemas comerciales, arancelarios, políticos, a veces hasta sociales, pero solo en última instancia en las exigencias de una cultura cada vez más dispersa y comercializada, que clama por acercamientos más eficaces y apoyos reales.

Proyectos como Telesur, al que se han sumado ya ocho países, abre un sendero de posibilidades; los acuerdos y proyectos de cooperación cultural generados por las Cumbres Iberoamericanas tratan de concretar acercamientos; los caminos virtuales de Internet algo alivian la necesidad de comunicación e información; la labor de instituciones como la Agencia de Cooperación Iberoamericana algo hace a escalas locales. Pero no es suficiente. La cultura latinoamericana clama por una verdadera integración y acercamiento, despojado de

populismos y de proteccionismos coyunturales de los discursos políticos, para que sea otra vez posible que un lector cubano disfrute una novela chilena y un pintor mexicano conozca las búsquedas de sus colegas colombianos, y la información fluya de manera natural hacia sus destinatarios. ¿Qué hacer? ¿Un mercado común del libro, por ejemplo? ¿Un fondo verdaderamente decisivo para programas audiovisuales? Eso todavía hoy parece un sueño, pero también necesitamos sueños, hasta nos vendría bien alguna utopía, pues como escribiera mi colega y amigo Eliseo Alberto, basta ya de realidades: queremos promesas. Las realidades nunca han llegado, o llegaron mal y devoradoras; tal vez las promesas tengan mejores posibilidades. Por lo menos suelen ser más hermosas.

*2005*

## Elogio de la mezcla

Siempre me ha parecido uno de los eventos más dramáticos de la historia el hecho de que Cristóbal Colón nunca haya sabido que había descubierto un nuevo mundo, ese que luego llamarían América. Su tozuda y atrevida convicción de que navegando hacia el occidente se llegaba al extremo oriente, rico en especias y oro, le impidió concebir que entre uno y otro punto existía todo un continente a cuyas primeras islas arribó precisamente cuando el motín y la soga de sus marinos casi le tocaban el cuello.

Para su suerte de mortal y para su inmortalidad histórica, el genovés que navegaba bajo bandera española, llegó a la tierra inesperada que le salvaría la vida y durante los próximos diez años la exploraría una y otra vez, empeñado en hallar las trazas de los reinos remotos de Catay y Cipango que había prometido a sus patrones y que tanto necesitaba encontrar, para validar el sustento económico y geográfico de su empresa.

Lo significativo del hallazgo geográfico —con razón considerado por Alejo Carpentier como el acontecimiento más importante de la historia— es, sin embargo, que Colón no “descubrió” la América, sino apenas se paseó por el Caribe. Navegando por sus islas y costas, sin imaginar las extensiones de la llamada tierra firme, las inexpugnables montañas, las culturas que estaban más allá de su mirada, Colón, genovés y hombre del Mediterráneo, inició con su presencia y la de sus hombres —cristianos viejos y nuevos— una historia que, muy pronto, sería una réplica moderna de la gran aventura humana y cultural que, desde la antigüedad, cientos de hombres, etnias, lenguas y modos de vida, habían ensayado en el marco geográfico más importante de la cultura occidental: el Mediterráneo.

No pretendo decir nada nuevo al afirmar que el Caribe es el Mediterráneo americano. Pero sí valdría la pena recordar qué razones han hecho de esta zona de América la más vital y convulsa en la historia y la cultura del Nuevo Mundo, y, por tanto, el entorno propicio en donde hoy se gestan algunos de los procesos étnicos y culturales más trascendentes de la humanidad.

Motivos históricos bien conocidos sobrarían para llenar páginas y libros, pero, como antes en el Mediterráneo, una peculiar condición parece estar en el fondo y en la superficie de todo: la mezcla. Zona de confluencia de casi todas las culturas del mundo contemporáneo, en el Caribe se produjo, a lo largo de estos últimos cinco siglos, la conjunción de las más diversas nacionalidades y lenguas europeas —desde los españoles (que en realidad eran andaluces, catalanes, castellanos, aragoneses, extremeños...) a los portugueses, de los holandeses a los ingleses, de los alemanes a los franceses—, en necesaria convivencia con las ya de por sí diversas tribus originarias de la zona —caribes, arahuacos, mayas, seminolas— y, de inmediato, con numerosas culturas africanas —yorubas, bantúes, mandingas, angolas—, a las que se sumarían, en los próximos siglos, contingentes de hindúes, japoneses y chinos, capaces de armar en su convivencia un impresionante caleidoscopio de costumbres, religiones, lenguas, modos de vivir, de amar y hasta de morir nunca antes enfrentados en toda la larga historia de la humanidad, y prestos a mezclarse para dar origen a esa combinación ebullente que es la vida y el hombre del Caribe.

De más estaría decir que como hijo del Caribe, nacido en una ciudad cosmopolita y multicultural como lo es La Habana —punto de encuentro de tantas idiosincrasias e historias— soy un defensor a ultranza de la mezcla cultural y humana como génesis de una manera de vivir la vida y una humanidad mejor. No es casual, por tanto, que cuando he visitado Europa, mis predilecciones afectivas se encuentren en países como Italia y España, esencialmente mediterráneos, y, en ellos, en ciudades tan bastardas, híbridas y por tanto vitales como Barcelona, Marsella, Nápoles o Génova, siempre de cara al mar Mediterráneo del cual les ha llegado todo su carácter, sus venturas y desventuras, a través de los largos siglos de la historia del mundo occidental.

Esa convivencia con lo diverso, esa capacidad de asimilar todo lo que llega por tierra y por mar, que hizo y hace diferente al hombre del Mediterráneo de los habitantes de otras regiones más frías y “puras” de Europa, se reprodujo también en estas islas y tierras bañadas por el Mar Caribe. Por eso, gracias a la mixtura profunda y esencial a la que se han visto lanzados sus habitantes, el mundo disfruta hoy de algunos de los aportes culturales más estimados a nivel universal, y que cada vez con mayor fuerzas expanden sus influencias hasta confines inimaginados.

Sin duda el caso más conocido es el de la música llamada “afroantillana” o “afrocaribeña”, que de Nueva Orleans a San Salvador de Bahía, de Veracruz a Cartagena de Indias, pasando por Cuba, Santo Domingo, Jamaica, Puerto Rico, Haití e infinidad de islas, ha rebozado el mundo con ritmos tan trascendentes como el jazz, el son cubano, el calipso, el *reggae* y el boso-nova brasileño, además de modalidades tan extendidas como el bolero, la habanera, el danzón o el merengue —entre muchos otros— y, como culminación, ese híbrido de todo lo tocable oailable que es la mezcla musical y cultural que logró mover al mundo bajo el significativo nombre de *salsa*.

Por eso, con razón, se dice que tres músicas mueven hoy al mundo entero: la cubana, la brasileña y la norteamericana. Pero, más allá de esas pertenencias nacionales, cada uno de estos fenómenos culturales son de origen y esencia caribeña, mientras sus raíces, llenas de colores al parecer incluso antagónicos, traen la sabia de muchas músicas europeas y africanas, mezcladas por la vida y la historia de un mar que baña islas y continentes.

Más recientemente, el mundo occidental ha comenzado a descubrir, con novedad y asombro, otros aportes culturales no menos trascendentes, hijos de esa mixtura propia del Mediterráneo americano. Una —bien acogida en estos tiempos de crisis de valores morales y espirituales— ha sido el rico complejo religioso afrocaribeño, que en países como Cuba y Brasil ha alcanzado su más alta elaboración. Fruto de una compleja simbiosis de la más extendida religión occidental, el cristianismo, y de diversos cultos religiosos africanos

traídos a esta parte del mundo por los negros esclavos que durante más tres siglos laboraron en campos y minas, los cultos llamados “sincréticos” ofrecen una atractiva perspectiva al hombre de hoy: una combinación profunda de tradición e, incluso, de primitivismo, con una dosis importante de un pragmatismo desconocido por otras religiones asomadas al fundamentalismo, que convierten a la llamada “santería” en una alternativa que, además de conectarnos con el “más allá”, también nos resuelve los problemas del “más acá”, pues en ella el creyente encuentra soluciones a sus problemas amorosos, económicos, éticos, con una capacidad de hablar de lo humano y lo divino que nos relaciona directamente con aquellas viejas religiones grecolatinas que, en su día, dominaron el ámbito del Mediterráneo.

¿Es necesario recordar más ejemplos? Porque si así fuera, dos más me vienen de inmediato a la mente por su prestigio y cotización en todo el mundo: el tabaco y el ron, signos por demás de una voluptuosidad y un disfrute de los placeres de la vida que tan caribeños nos resultan.

Es quizás por esa profundísima mezcolanza, en la que nada ya es puro o incontaminado —ni el buen habano ni el buen ron son puros, sino magníficas y sabias combinaciones—, capaz de dar origen a nuevas lenguas, como el papiamento de las Antillas Holandesas o el creole de los haitianos, es por esa mezcla, digo, que el hombre del Caribe siente que su identidad no es una, sino múltiple, que su piel es el resumen de muchas pieles, que su historia es la crónica de una contaminación fabulosa y creadora.

Los que hoy defienden la pureza racial y cultural, los que se esconden tras los bastiones de la incontaminación, los que alzan las banderas del nacionalismo frente a los “emigrantes” del sur, quizás no entiendan el significado y el valor espiritual de la mezcla. Pero yo, hombre del Caribe, hombre del Mediterráneo americano, no puedo más que alabar esa capacidad de mezcla que hace de unos *spaghettis* —inventados en China— con salsa de tomate —americano—, el mismo ritual imprescindible que una taza de café —árabe— endulzado con azúcar —hindú— bebido en la mañana: es una fiesta de las papilas y los sentidos,



una celebración de la identidad como resumen de lo mejor que, por largos siglos, el hombre ha traído y llevado por el mundo: su capacidad de conocer al otro y, llegado el momento, de mezclarse con el otro, para que nazca lo nuevo, que casi siempre es mejor.

*2005*

## Rutas y metas del libro cubano

Cualquier escritura de la historia del libro cubano, de sus ediciones e impresiones (historia que de alguna manera es también la de los avatares de una literatura y de sus creadores), exige un necesario entendimiento de las relaciones políticas y culturales entre Cuba y España, pues desde su origen hasta la actualidad la literatura cubana ha tenido en impresores o editores españoles una recurrida vía de concreción.

Aunque la fecha de 1723 marca el nacimiento de la tipografía en la Isla con el establecimiento en la capital de la colonia de la primera imprenta (la de Carlos Havrés, de la que salió el famoso folleto *Tarifa general de precios de las Medicinas*), no creo posible hablar de un libro propiamente *cubano* y, por ende, de una cultura también cubana hasta un siglo más tarde, cuando la generación del poeta José María Heredia, el ensayista José Antonio Saco y el novelista Cirilo Villaverde (entre otros ilustres) marcan el nacimiento definitivo de la cubanía, siete décadas antes de que Cuba fuese un país independiente de España.

Esta precisión, más cultural que técnica, no quiere decir que la Cuba del siglo XVIII —también hay imprentas en Santiago desde finales de la centuria— no fuese un importante y competente productor de libros, como lo demuestra, mejor que ningún otro ejemplo, el tratado de Antonio Parra titulado *Descripción de diferentes piezas de historia natural*, el famoso y cotizado *Libro de los peces*, que se publicara en 1787. Esta obra, la primera de carácter científico impresa en la Isla, cuenta con casi doscientas páginas y setenta y cinco láminas y es, al decir de Ambrosio Fornet, el mayor conocedor de este proceso, “un verdadero alarde técnico y científico que no volverá a intentarse en medio siglo”. Su impresor: Blas de los Olivos, quien había abierto su tipografía habanera en 1754.

La existencia de varias tipografías en la Cuba del XVIII no excluyó lo que hasta entonces había sido la práctica más común: que muchos libros escritos o preparados en Cuba (reglamentos militares y ordenanzas civiles, por ejemplo) fueran impresos en establecimientos de la metrópoli o, también se daba el caso, de México, donde ya la imprenta tenía una larga historia.

La irrupción de la cultura cubana, entre la tercera y cuarta décadas del siglo XIX, tuvo en las imprentas habaneras un importante soporte y aunque resulta difícil contabilizarlo, es indudable que una cantidad considerable de obras de ese período se estamparon en la capital de la Isla y en las otras ciudades importantes (Santiago, Matanzas). Es curioso, sin embargo, seguir el rumbo editorial de algunas figuras imprescindibles de ese período genésico, como las arriba citadas, y constatar la diversidad de posibilidades de impresión de que disfrutaron o a las que se vieron empujados por circunstancias casi siempre políticas. José María Heredia, por ejemplo, apenas publicó un Cuba un “suelto” con un poema, en 1820, pues su obra poética sería impresa cuando ya estaba en el exilio político y es editada primero en Nueva York (1825) y luego en Toluca (1832), una edición corregida, aumentada y valorada por el hecho de que fue tipografiada por el propio poeta. El resto de su obra (panfletos, discursos, etcétera) serían publicados en México, la tierra que lo acogió y donde murió en 1839, a los treinta y cuatro años.

Similar en destino pero diferente en cantidades es la relación editorial de Cirilo Villaverde: sus primeras novelas, fundadoras de ese género en Cuba, fueron editadas en La Habana (*El espetón de oro*, en 1838; la primera versión de *Cecilia Valdés*, en 1839; y *La joven de la flecha de oro*, en 1841), pero a partir de su exilio norteamericano son las imprentas neoyorquinas las que estamparán sus obras, incluida la versión definitiva de la mayor novela cubana del XIX, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de 1882.

José Antonio Saco, por su parte, quizás por ser el más prolífico y polémico de estos autores fundadores, exhibe en su lista de editores prácticamente todas las posibilidades a su alcance: ediciones habane-

ras (sobre todo para sus primeros textos), norteamericanas, madrileñas y parisinas. Con su exilio catalán (¡cuánto exilio, cuántos destinos!), Saco incluso practica una novedosa solución: la coedición, que se concreta en su imprescindible trabajo *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo...*, cuyos tomos fueron impresos en Barcelona y La Habana en 1879 y 1893.

No obstante, los impresores madrileños y habaneros cargan con el peso de la mayor cantidad de títulos escritos en Cuba y se da el caso de que autores peninsulares radicados en la Isla dieran sus textos a tipografías cubanas antes que a las metropolitanas, lo cual apenas significaba que el libro era estampado en una ciudad de una provincia española, solo que en este caso de ultramar... y especialmente rica y próspera.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, los dos más relevantes poetas cubanos de la época, José Martí y Julián del Casal, vuelven a mostrar esa diversidad de opciones que, en muchas ocasiones por causas políticas, provocaba también la dispersión de la bibliografía cubana. Así, mientras Martí publica casi toda su obra fuera de Cuba (Madrid, Nueva York, México), Casal se mantenía apegado a los editores e impresores cubanos, marcando la tendencia más recurrida que, a partir de entonces, dominaría en la relación entre autores cubanos y editores: la publicación de sus primeras ediciones en Cuba.

En consecuencia, la gran mayoría de la bibliografía cubana de las primeras seis décadas del siglo XX se imprimió en la Isla, a pesar de que se tiene la visión de que el país era un páramo editorial. La más notable excepción de la tendencia fue, sin duda, Alejo Carpentier, quien desde su primer título (*Écue-Yamba-Ó*, Madrid, 1933) hasta la última novela (*El arpa y la sombra*, México, 1979) únicamente publicará por primera vez en Cuba el folleto con el relato *Viaje a la semilla*, edición habanera de 1944.

Aunque la opción de buscar editores fuera de la Isla dependía más del hallazgo de mejores condiciones económicas para la stampa que de preferencias culturales o políticas, también la necesidad de insertarse en un mercado más propicio subyacía en la decisión de los es-

critores a la hora de hacer su selección. En este sentido, un elemento extraliterario que no puede obviarse es que Madrid, la históricamente más recurrida alternativa editorial, entró en crisis a partir del inicio de la Guerra Civil, en 1936, y se mantendría en un estado de letargo poco favorable durante las dos décadas siguientes, las más férreas del franquismo —que aplicó un activo sistema de censores para las ediciones—. Además de La Habana fueron entonces México y Buenos Aires las alternativas más visitadas por algunos autores cubanos.

El triunfo de la revolución cubana, en 1959, provocó en el mundo del libro y de las publicaciones dos consecuencias que se mantendrían inalteradas por tres décadas: el crecimiento geométrico de las capacidades de publicación y difusión de las obras y, por otro lado, la salida de un grupo importante de escritores que, al irse al exilio, perdían toda conexión oficial con su país de origen y debían buscar su editores donde los encontrarán: muchos los hallaron en un Madrid que se recuperaba y, muy pronto, en la emergente pero competitiva plaza de Barcelona.

Salvo casos aisladísimos y contadísimos —Carpentier por vía oficial, Reinaldo Arenas por vías no aceptadas— casi toda la literatura cubana escrita en Cuba se publicó en las nuevas editoriales cubanas (primero fue la Imprenta Nacional y luego se creó el Instituto del Libro y otras editoriales como la de la Unión de Escritores y Artistas), confiriéndole a la difusión de la literatura nacional un sentido de coherencia y una relación con sus lectores naturales que antes nunca tuvo de igual modo. Mientras, los autores exiliados —desde escritores “históricos” hasta figuras activas como Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy— daban sus obras a casas editoriales españolas (ya específicamente catalanas), iniciando una corriente que se extendería hasta hoy. Lo más interesante resultó que en España se fueron creando editoriales dedicadas por entero (o separando alguna colección) a la difusión de autores cubanos, por lo general de la diáspora: entre esos sellos han estado Playor, Colibrí, Verbum, Betania, Aduana Vieja, Linkgua, Ediciones Hispanocubanas y Casiopea, varias de ellas a desaparecidas.

La lógica que dominó el proceso editorial cubano entre 1960 y 1990, se quebró en esa última fecha cuando, entre sus estertores, la URSS canceló el envío de papel a Cuba y comenzó la llamada “crisis del papel”, la primera de las muchas crisis de esa extraña década finisecular. El cierre casi total de las editoriales provocó que los autores no tuvieran la tradicional respuesta nacional que sostenían sus pretensiones de publicación. La única alternativa viable, entonces, fue buscar en la cercana Ciudad de México y en el complicado y muy competitivo mundo editorial español, las carreteras para dar salida a las obras que, resulta significativo, nadie dejó de escribir.

La crisis económica que afectó a México en 1994 fue sentida por los escritores cubanos como propia. Varias de las editoriales que (en algunos casos con intereses comerciales y en otros con fines solo artísticos y hasta solidarios), dieron cobijo a obras de autores de la Isla, enfrentaron de pronto una contracción notable y la “ruta” mexicana prácticamente se cerró.

Al mismo tiempo, se estaba produciendo por esos años una diáspora de artistas cubanos, incluso más nutrida que la de los primeros años de la revolución. Decenas de escritores salen hacia México, Ecuador, Venezuela, España, Estados Unidos, Argentina, República Dominicana, no solo por la situación de parálisis editorial del país, sino por la necesidad de buscarse la vida, tener con qué alimentarse y escapar de apagones y la amenaza de una llamada Opción Cero que, según lo planificado, nos retrotraería a todos los cubanos al estadio de los aborígenes precolombinos, dedicados a la agricultura y la pesca...

Las editoriales españolas se presentaban, diría que para todos los escritores cubanos, como la meta, y penetrar el mercado de la península de la mano de Tusquets, Planeta, Alfaguara o Anagrama como el sueño dorado...

Lo cierto es que por primera vez en tres décadas se produjo una apertura de las más importantes para la cultura cubana: la posibilidad de la libre contratación de los autores y sus obras con editoriales extranjeras. Es necesario recordar, en este punto, que hasta más allá de 1990 era imposible (prohibido) para un autor cubano tomar esa

opción. Solo la Agencia Literaria Latinoamericana, que de oficio y por decreto nos representaba a todos los escritores cubanos en nuestra relación con el mundo, tenía la potestad de contratar ediciones y —lo más duro— cobrar unos dineros que eran inmediatamente convertidos en pesos cubanos pues, como se sabe, la posesión de cualquier divisa en Cuba, por un ciudadano cubano, era un delito penado por la ley.

Por esa puerta que se abrió —más por la presión natural de una literatura que se acumulaba y necesitaba vías de escape que por voluntad burocrática—, se comenzó a producir una nueva relación entre autores radicados en la Isla con editoriales comerciales españolas. Mientras algunos de los que se sumaron a la diáspora conseguían cupos en esas casas (Jesús Díaz, Eliseo Alberto, Daína Chaviano...) y otros se acercaban a las editoriales “para cubanos”, los que permanecemos en Cuba tuvimos un camino más errático, de tanteos, entre otras razones por la distancia pero, sobre todo, por la falta de experiencia en la relación con editoriales y agencias y, en última pero más importante instancia, por no existir demasiada literatura cubana con suficiente proyección universal y gancho comercial como para atraer a los editores españoles.

Desde entonces, en virtud de esa posible relación de los autores de la Isla con casas editoriales españolas, se debió comenzar un aprendizaje de la relación del escritor con el mercado, con las editoriales comerciales, con las agencias y con la promoción que, de alguna manera, ha marcado algunos de los rumbos más visibles de la literatura cubana, ha permitido la publicación de una cantidad importante de obras y ha decidido, incluso, el prestigio internacional de algunos de sus autores.

*2009*





## II. UN HOMBRE EN UNA ISLA



## Insularidad: La maldita circunstancia del agua por todas partes

### I

Uno de mis paseos preferidos, como el de decenas, cientos de miles, quizás hasta millones de habaneros (ahora que somos dos millones) es el recorrido costero que marca el muro del Malecón. En realidad, debo confesar que hace bastante tiempo no lo practico del mejor modo en que debe hacerse, o sea, a pie, sin prisa, al final de la tarde, de este a oeste, en el sentido del tiempo histórico de su desarrollo, desde La Habana Vieja o colonial donde nació la ciudad hasta el barrio de El Vedado, hacia donde creció a lo largo del siglo XX. En los últimos años, con más frecuencia, hago la travesía a la velocidad del automóvil pero, a pesar del vértigo, la sensación que siempre me deja ese trayecto habanero es confusa y contradictoria, aunque patente. Como una advertencia llena de significados profundos que van más allá de las evidencias físicas visibles.

Me explico. Para los que no conozcan La Habana, mi ciudad, debo decirles que el Malecón constituye una y muchas cosas: es, ante todo, un muro de cemento de alrededor de un metro de altura y sesenta centímetros de ancho, que desde hace un siglo separa al mar de la ciudad. Con orgullo, los habaneros decimos que es el banco de un parque público más largo del mundo, pues una costumbre acendrada resulta la de sentarse en el muro del Malecón, unas veces de frente, otras de espaldas al mar, para tomar la brisa (cuando hay brisa) y practicar uno de los más amados deportes nacionales: *el dulce far niente*. Por lo general, quienes se sientan de cara a la ciudad, quieren ver pasar el tiempo, la gente, contemplar la vida de los otros. Los que optan por acomodarse de frente al mar, casi siempre se empeñan en mirar hacia dentro de sí mismos, mientras observan la superficie plana o rizada del océano, un eterno misterio, promisorio como todos los enigmas.

Paralela al muro transcurre una acera de tres, cuatro metros de ancho, por la cual puede ejecutarse ese paseo peatonal, y más allá, una avenida de seis carriles, en la que el recorrido puede realizarse en auto, a velocidades máximas de hasta ochenta kilómetros por hora, mejor si con todas las ventanillas bajadas para dar libre acceso a los efluvios del mar. De la otra banda de la avenida, luego de la consabida acera, están las edificaciones que, en lucha diaria con la agresividad del salitre, disfrutan y sufren de la corrosiva cercanía del océano, al que deben sus diversos aunque seguros grados de deterioros.

Pero la esencia del Malecón habanero no son ni su muro, su avenida o sus edificaciones carcomidas, sino la de ser, precisa y evidentemente, la frontera entre la tierra y el mar. Una tierra caliente y un mar que, asomado a la Corriente del Golfo de México que sube hacia el Océano Atlántico, puede ir de lo apacible a lo furibundo, a veces en un mismo día. Porque la frontera que marca el Malecón no es solo geográfica (tierra y mar), física (sólido y líquido), sino también orgánica y espiritual (dentro y fuera), pues representa la que con mayor evidencia indica a los cubanos, y en especial a los habaneros, lo que ha sido la esencia de una forma de ser, de ver y de vivir la vida: la insularidad. El Malecón constituye el fin de algo y el principio de otra cosa, en dependencia del punto de vista o el estado de ánimo con que se le quiera mirar. Principio o fin de la isla; principio o fin de lo que está “más allá”, siempre como una promesa más o menos tentadora, más o menos inalcanzable. El Malecón es la constancia material y visual de una condición geográfica, advertida a veces como una fatalidad, a la cual el poeta Virgilio Piñera, en su verso más celebrado y citado, calificó como “La maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La isla en peso*, 1943).

## II

El sentimiento y el hecho de la insularidad inapelable que revela y resume el Malecón habanero se hicieron más evidentes y traumáticos porque durante más de cincuenta años los habitantes del país no

podieron moverse con libertad fuera de los límites de la Isla. Una de las leyes revolucionarias tomadas en la década de 1960, cuando el gobierno cubano adoptó el socialismo como su sistema político, fue la de controlar de modo estricto el movimiento de sus ciudadanos hacia lo que está “más allá” del Malecón. Se instituyeron desde entonces figuras jurídicas como el “permiso de salida” que debían conceder las autoridades migratorias cubanas a los que pretendían viajar, o el de la “salida definitiva”, el cual significaba la concesión del permiso de partir con la condición de que no se contemplara para nunca jamás el regreso al país natal que se abandonaba. Para hacer más patente esta imposibilidad del retorno, a los que optaban por la “salida definitiva” se le incautaban todos los bienes (casa, auto, objetos materiales, incluida la ropa que no cupiera en dos maletas) que habían sido previamente inventariados por las autoridades. Era un acto radical, como para que el emigrante no quisiera ni tuviera adonde volver, pues de hecho se convertía en un apátrida que perdía todo derecho ciudadano.

Con aquellas fiscalizaciones y leyes drásticas se pretendió en algún momento controlar la migración masiva de profesionales que desangró al país en los primeros años revolucionarios; más tarde, coartar las ansias posibles de esos profesionales, o deportistas, o funcionarios, o simples ciudadanos, que solo podían trasladarse a probar suerte en otras tierras si les era concedido ese doloroso “permiso de salida” que los convertía en apátridas —personas sin patria—. Hasta hace poco, con esa ley onerosa, además, se castigaba o se premiaba, se permitía o se impedía: desde el poder se decidía el destino y los deseos de las personas.

Alejo Carpentier, otro de los grandes escritores cubanos del siglo XX, reflejó en una de sus novelas lo que significa el sentimiento opresivo de la insularidad y los modos de hacerla más patente con la imposibilidad de quebrarla por los barrotes legales impuestos por determinadas leyes. Al principio del libro, uno de los personajes habaneros “pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba [...] condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de la ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible

[...]. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras...” Y hacia el final de la obra, otro de sus personajes, también habanero, siente que “seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel. [...] solo el mar era puerta, y esa puerta estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de ‘permiso’, ‘salvoconducto’, ‘pasaporte’ y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización para moverse de un país a otro, de una comarca a otra —a veces de una ciudad a otra—. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcabaleros y aduaneros de otros tiempos quedaban apenas en pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes —unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución— a coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar...” Lo curioso es que estos personajes son Carlos y Esteban, dos de los protagonistas de *El siglo de las luces* (1962), y que sus experiencias se remiten a los años finales del siglo XVIII y primeros del XIX, antes y durante otra revolución: la que se inició en París con la toma de la Bastilla. Lo más significativo resulta, sin embargo, que mientras se publicaba esa gran novela, con esta palmaria denuncia a los encierros territoriales decretados por el poder, en Cuba se ponía en circulación una ley que controlaba férreamente “la libertad del hombre (...) [para] moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado la suerte evitar”. Terrible conjunción poética.

El hecho de que tanto Carpentier como Piñera, antes de que se aplicaran las leyes revolucionarias destinadas a controlar la emigración, se refirieran de forma tan dramática al sentimiento de encierro que produce la insularidad geográfica y legal (pues *El siglo de las luces* estuvo terminado dos o tres años antes de su publicación en 1962,

según atestiguó su autor, y el poema *La isla en peso* data de 1943), puede explicar mejor cómo se pudo haber manifestado esa condición en un país moderno, de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en donde los ciudadanos dependieron durante cincuenta años de estrictas autorizaciones oficiales para salir o regresar a su país. Y se entiende mejor qué podía significar en el imaginario nacional la muralla sólida del Malecón habanero y el piélago que ante él se extendía.

Hasta hace apenas un año el sistema establecido en Cuba para viajar al extranjero contemplaba, en lo esencial, cuatro variantes para atravesar las fronteras de la Isla. La más común era que el ciudadano formara parte de una delegación oficial o fuese convocado a realizar una labor en el exterior que contara con el apoyo o la venia estatal. Por esta vía viajaban funcionarios, deportistas, periodistas, artistas (los que con mayor libertad nos movíamos, justo es decirlo), y también los cooperantes internacionalistas (Nicaragua, Venezuela, etcétera), los soldados que participaron en campañas como las de Angola o Etiopía, en las décadas de 1970 y 1980 o los muchos jóvenes que se instruyeron en universidades del antiguo bloque socialista. La segunda vía era la del viaje personal al que podían acceder, sobre todo a partir de la década de 1980, los cubanos que fuesen invitados por un familiar o amigo a realizar una estancia en el extranjero (algo muy ansiado entre los cubanos mayores de edad con familia en Estados Unidos), para lo cual era indispensable obtener el permiso de salida conocido como la “carta blanca”. La tercera opción era la ya mencionada “salida definitiva”, que podía ser muy complicada si se trataba, por ejemplo, de un profesional con estudios universitarios, que dependía, para emprender el viaje sin retorno, de que se le concediera una “carta de liberación” en su centro de trabajo, un documento con reminiscente sonoridad a los tiempos de la esclavitud, indispensable para acceder a la otra epístola, la “carta blanca” que abría las puertas. Y la cuarta ruta era la de la partida al exilio sin permiso para hacerlo, opción que a su vez se concretaba de dos maneras fundamentales: la “salida ilegal”, casi siempre en embarcaciones rústicas a través del Estrecho de La Florida, a la que se lanzaban quienes no obtenían el

permiso de salida, la carta de liberación o la visa de otro país, en especial Estados Unidos, y se sentían forzados a emprender una travesía en la que ha muerto una cifra no conocida de cubanos; y la opción de “quedarse”, que podían poner en práctica los que viajaban con permiso de salida y visa (esos funcionarios, deportistas, artistas, estudiantes) y decidían no regresar al país, aun sabiendo que, como castigo, en la mayoría de los casos, las fronteras de la Isla se les cerraban por tiempo indefinido a “el quedado” (si deseaba regresar) y a sus familiares más cercanos (si deseaban emigrar). Sumadas todas esas alternativas, no deja de resultar curioso que de un país de fronteras casi cerradas por ley, insular por añadidura, salieran tantas personas empleando tan diferentes rutas. El resultado de salidas y fugas ha sido conseguir que en cinco décadas alrededor de la quinta parte de la población cubana se desperdigara por los más recónditos lugares del planeta —incluida Groenlandia.

Solo a principios del año 2013, como parte de la política de cambios emprendida por el gobierno de Raúl Castro, sucesor de su hermano Fidel, la infame figura del “permiso de salida” ha sido al fin abolida, aunque no la de la “carta de liberación” para algunas profesiones y cargos. Durante años muchas voces en Cuba, de personas que, teniendo incluso la posibilidad de viajar hemos decidido vivir en Cuba, reclamaban el restablecimiento de la libertad de movimiento de los ciudadanos del país. Y, luego de anuncios, controversias, advertencias de posibles o seguras limitaciones, la vieja ley migratoria al fin fue modificada y desde enero de 2013, prácticamente la totalidad de las personas pueden viajar a donde lo deseen solo con tener un pasaporte habilitado, y a donde puedan... siempre que les sea concedida la visa de entrada en el país de destino escogido, un trámite que en la mayoría de los casos sigue siendo difícil, más difícil ahora que los cubanos no necesitan permiso de su gobierno para salir y regresar (o no) a la patria.

Esta nueva coyuntura, que ya ha sido aprovechada por muchas personas con la intención de irse por un tiempo breve o dilatado del país —quizás el caso más comentado ha sido el de la bloguera Yoani



Sánchez, impedida de viajar por años, y que apenas aprobada la nueva ley hizo una especie de *world tour*—, ha hecho que algunas personas empiecen a mirar de un modo diferente los cientos de metros de hormigón armado del muro del Malecón... al menos alentados por un sueño, una posibilidad. Sobre todo, por un derecho.

### III

Esa fatídica insularidad “acentuada” que se vivió en Cuba durante medio siglo generó infinidad de traumas de diversa hondura, de uno y otro lado del muro del Malecón.

Cierto es que el exilio, el deseo o la necesidad de partir, forma parte esencial de la historia y la espiritualidad cubanas desde mucho antes que se construyera el muro del Malecón o se dictaran leyes revolucionarias destinadas a controlar la migración. El primer escritor verdaderamente cubano, José María Heredia (primo del parnasiano francés que, en realidad, era otro exiliado cubano) fue también el primer hombre cubano que sufrió los rigores del exilio, en los tiempos coloniales, a causa de sus ideas independentistas. Desde que se vio obligado a huir de Cuba, a fines del año 1822, Heredia no pudo regresar a su patria hasta el año 1836 cuando, enfermo de tuberculosis y desengañado de sus ideales, se atrevió a pedir un permiso al gobernador español de la Isla con la intención de ver por última vez a su madre. El capitán general Miguel Tacón le concedió entonces dos meses de estancia en el país, pero con la condición de que no participara en ninguna actividad pública. Fue en ese largo exilio, vivido en Estados Unidos y México, donde Heredia escribió varios de sus poemas más trascendentes, conformando la primera gran obra lírica de la literatura cubana, la más alta expresión del romanticismo en lengua española. Entre esos poemas siempre se destacan la conmovedora oda *Niágara* (escrita en 1824, recién cumplidos los veinte años), en la que funda la nostalgia por la patria cubana perdida, en versos más que célebres para todos los cubanos, cuando ante la grandeza de las cataratas le pregunta a la naturaleza:

*Mas, ¿qué en ti busca mi anhelante vista  
Con inútil afán? ¿Por qué no miro  
Alrededor de tu carvena inmensa  
Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,  
Que en las llanuras de mi ardiente patria  
Nacen del sol a la sonrisa, y crecen,  
Y al soplo de las brisas del Océano,  
Bajo un cielo purísimo se mecen?*

Y en el destierro Heredia también escribe el desgarrador *Himno del desterrado*, cuyos versos repitieron los combatientes de las guerras independentistas de la segunda mitad del siglo XIX, y entre los que nos quedaron estas rimas premonitorias del carácter nacional: “¡Dulce Cuba!, en tu seno se miran/ En su grado más alto y profundo,/ La belleza del físico mundo,/ Los horrores del mundo moral”.

El más grande novelista cubano del siglo XIX, Cirilo Villaverde, se vio forzado a partir al exilio norteamericano, y uno de los más lúcidos pensadores de ese tiempo, José Antonio Saco, terminaría sus días precisamente en la metrópoli española.

Muy conocido es que otro de los grandes poetas iberoamericanos del XIX, el Apóstol de la independencia de Cuba, José Martí, igualmente sufrió el exilio. Pero en la distancia Martí no solo escribió sus mejores páginas, sino que preparó la guerra que al fin conduciría a la independencia de Cuba. Tal vez por tantos años de lejanía forzada, que lo obligaron a cruzar tantas veces el océano en busca de destinos transitorios para vivir y alimentar su proyecto político, Martí escribió en uno de sus versos más conocidos que “el arroyo de la sierra/ me complace más que el mar...”

Como Martí, Heredia, Villaverde y Saco, a lo largo de dos siglos decenas de escritores cubanos, incluidos Alejo Carpentier y Virgilio Piñera, se vieron impulsados, voluntaria o involuntariamente, a partir al exilio en determinados momentos de la historia cubana, convirtiendo la distancia física en una constante de la literatura nacional. Luego, con la voltereta histórica que siempre implica una revolución, otra gran cantidad de escritores decidieron partir, antes o después, la mayoría de ellos para no regresar jamás: Severo Sarduy, Guillermo Ca-

brera Infante, Reinaldo Arenas, entre los más conocidos. En muchos casos, la parte más nutrida y significativa de sus obras se escribió en la distancia y, en muchísimos casos, con la mirada y el alma puestas en la tierra que comienza o termina con el muro del Malecón.

Ha habido, sin embargo, escritores cubanos que han hecho de la “maldita circunstancia del agua por todas partes” y de prohibiciones o dificultades para cruzar las fronteras del país, la esencia de su vida y su literatura. Quizás el caso más significativo y sostenido sea el del poeta y novelista José Lezama Lima, uno de los grandes autores del siglo XX iberoamericano, quien apenas salió una vez de Cuba: a la vecina isla de Jamaica. Toda su vida, pues, transcurrió en esa Habana cercada en su vertiente norte por el muro del Malecón, la ciudad en la que Lezama se declaró un “viajero inmóvil” mientras se trasladaba a otros mundos perdidos, exóticos, ideales, a través de sus lecturas. Su obra, no obstante su afincamiento físico a la Isla, es la menos típicamente cubana que se pueda concebir, en cuanto a densidades, lenguajes, pretensiones: junto a Carpentier, que persiguió de manera ostensible lo universal como fundamento de su estética, Lezama lo alcanzó por la distancia poética que colocó entre su chata realidad cotidiana de funcionario público y su mirada golosa de hombre sin fronteras culturales ni temporales.

## IV

La insularidad que simbólica y físicamente revela la serpiente pétreo del Malecón no ha perdido su sentido por un favorable y reciente cambio de leyes. Ciertamente es que la libertad ganada por los ciudadanos cubanos con una política migratoria que casi llega a la normalidad universal, ha bajado tensiones, ha engendrado esperanzas, incluso ha concretado sueños de viajeros que no pretendían la voluntaria inmovilidad lezamiana. No obstante, ir “más allá” de lo que encarna el más famoso y concurrido paseo habanero y cubano, sigue siendo un reto para unas personas a las que, en su inmensa mayoría, les está vedada la posibilidad económica de viajar como turistas y a las que, en mu-

chos países de posible estancia o destino, los miran en sus consulados habaneros con caras de “potenciales inmigrantes” y se les exigen los más diversos documentos para obtener un visado. El Malecón sigue ahí, firme en sus cimientos esenciales, testimonio —para algunos— de una fatalidad geográfica.

Pero el hecho de haber nacido y vivido en una isla y, por tanto, sentirse rodeado de “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, genera otros muchos efectos espirituales y materiales.

Si bien, como antes he puesto en evidencia, una parte muy notable y abundante de la literatura —y en general de la cultura— cubana se ha hecho fuera de las cuatro paredes de la Isla, para el escritor cubano de los últimos cincuenta años que, por la razón que fuere, haya decidido permanecer en su tierra, el mundo exterior le ha resultado un destino de difícil acceso literario.

La frontera física del Malecón también fue, hasta hace apenas veinte años, un muro físico para las aspiraciones de mostrarse literariamente para los autores del país. Otra ley, o disposición, o regulación (sabe Dios cómo se llamaba) obligaba a los escritores a comercializar sus obras con editoriales del mundo a través de una agencia, adjunta al Ministerio de Cultura, la única instancia autorizada para gestionar ediciones y cobrar contratos y regalías. Dominada por la ineficiencia, la ortodoxia política, las lentitudes burocráticas, la llamada Agencia Literaria Latinoamericana intentaba “vender” a autores y obras en otros países, mientras los creadores debían esperar pacientemente que la institución obtuviera una respuesta afirmativa. De conveniarse una edición foránea, entonces el escritor recibía un por ciento de las cifras acordadas y, durante años, su dinero le llegaba ya cambiado en pesos cubanos que solo le servían para sufragar gastos del lado de acá del muro del Malecón.

Otra voltereta histórica comenzó a cambiar esa situación. Por suerte para algunos, por desgracia para muchos, en los años 1990, tras la desaparición de la Unión Soviética, en Cuba se comienza a vivir una crisis económica tan profunda que a las paredes más sólidas se les hicieron grietas... y por una de ellas se deslizaron

los escritores cubanos en su búsqueda individual y desesperada de editores fuera del país.

El empeño, que al principio llenó a tantos de ilusiones, fue degradado por la realidad: lo que los cubanos creían importante, renovador, interesante, atractivo, no lo fue para la mayoría de las casas editoriales de la lengua —menos para las de otros idiomas— y la insularidad literaria cayó como un fardo sobre las pretensiones de muchos autores que no pudieron atravesar el muro del mercado, cuando más, debieron conformarse con seguir publicando en Cuba —si podían— o en sellos pequeños o marginales del ancho mundo que está más allá de los mares que rodean la Isla.

Quizás la explicación a este fracaso sea tan simple como que los encierros dilatados, la insularidad física y mental, tienen el efecto secundario e indeseable de provocar el localismo, o sea, la mirada centrada, concentrada, en lo interior. El propio Carpentier, citando a Unamuno, alguna vez lo advirtió refiriéndose a la cultura de todo el continente latinoamericano: la esencia del arte es “hallar lo universal en las entrañas de lo local”. Pero, ¿cómo asomarse a lo universal desde la convivencia continuada y autofágica con lo local? ¿Cómo ver lo que hay más allá del mar si, por generaciones, de esos sitios solo se han entrevisto flashazos, muestras autorizadas a exhibirse por una política también restrictiva de lo que puede o no consumir política y culturalmente un habitante de la Isla? Los encierros físicos, por supuesto, pueden terminar provocando encierros mentales. Incluso castraciones. No todos los inmobilizados pueden convertirse en viajeros como Lezama Lima, porque, entre otras razones, no todos somos Lezama Lima. Ni mucho menos.

## V

La insularidad genera también un efecto benéfico: el del sentido de la pertenencia. Creo que pocos habitantes del mundo han desarrollado un sentimiento de pertenencia tan fuerte como el cubano —aunque seguramente estoy equivocado, creo y quiero verlo así—. Quizás la

muestra más patente de esa cualidad esté no en los cubanos que permanecen en la Isla, sino, por cierto, en los que, a veces con muchos trabajos, sacrificios y riesgos, optaron por la distancia del exilio. Un viejo amigo, escritor cubano radicado en España desde hace dos décadas, me expresó esa realidad con estas palabras: “el problema de los cubanos es que ni huyendo de Cuba salimos de Cuba”. Algo así fue lo que le ocurrió a los independentistas Heredia y a Martí en el siglo XIX; lo mismo le ocurrió a Guillermo Cabrera Infante y a Reinaldo Arenas en sus destierros políticos recientes, cuando siguieron escribiendo sobre Cuba y “en cubano”, mientras se enquistaban en un odio permanente hacia el sistema político cubano e, incluso, contra muchos cubanos, por el solo hecho de serlo y haber decidido permanecer en la Isla. Fue lo que le ocurrió a Eliseo Alberto, más cubano en la distancia y capaz de asegurar que “nadie quiere a Cuba más que yo”.

Muchas, demasiadas veces, los periodistas de diversas partes del mundo me han preguntado por qué yo he decidido seguir viviendo en Cuba, cuando tengo editoriales que publican mis libros en veinte países, productores de cine en media Europa con los cuales he trabajado o trabajo, poseyendo la ciudadanía española (y el consabido pasaporte que abre tantas puertas) que, por acuerdo del Consejo de Ministros, me concedió el Reino de España... Y la única respuesta posible ha sido siempre una y la misma: porque soy cubano, un escritor cubano, que escribe sobre Cuba y los cubanos y que, por decisión y voluntad propia ha decidido —incluso en los momentos más duros de mi vida y de la vida del país, como esos desoladores y hambreados años 1990— permanecer viviendo y escribiendo en Cuba. Y es que el sentido de la pertenencia no solo me ata a mi país, a mi ciudad (con su Malecón y su muro), a mi barrio (vivo en el mismo donde nací), sino que me advierte de algo mucho más complicado: que nunca voy a ser otra cosa que un escritor cubano y que, de vivir en otro sitio, sería uno de esos cubanos que nunca podría “salir” de Cuba.

Tal vez el hecho de haber nacido en un barrio periférico de La Habana, una especie de pequeña villa con relativa independencia de la ciudad (en mi barrio teníamos de todo, excepto funeraria y cemen-

terio), de ser miembro de una de las familias fundadoras de la localidad, alimentó mucho ese sentimiento de pertenencia a un territorio que desde la única colina del barrio resultaba visible en su totalidad, que en cualquier sitio donde estuviera, me pertenecía en su totalidad.

Pero lo decisivo, creo, es que un escritor *es* su cultura, que incluye ante todo la lengua y el modo en que se utiliza esa lengua, pero también las infinitas referencias y circunstancias propias de una identidad —lo que he ido llamando *pertenencia*, quizás porque tiene un matiz más fatal, más inapelable, más insular...—. La música cubana, la desastrosa gastronomía nacional, la pasión por el béisbol, el clima y el paisaje, el modo de actuar, pensar y amar de las gentes y hasta la “maldita circunstancia del agua por todas partes”, forman los ladrillos de un espíritu singular que el escritor aprehende una sola vez, a menos que sea un trashumante o un hombre partido por dos culturas, como, en nuestro caso, ocurre con algunos de los llamados escritores cubanoamericanos, nacidos allá o acá, cultores de la lengua de allá o acá, permeados de reminiscencias históricas y de conciencia de allá y de acá. Pero el fuerte sentimiento de pertenencia de que gozamos o padecemos los cubanos, más las imposibilidades sostenidas durante décadas para movernos por el mundo según nuestro albedrío, han sedimentado en muchos de los escritores cubanos (y en mí específica y profundamente), una relación de dependencia con un medio sin el cual nos sería (me sería) muy difícil seguir siendo escritor, a juzgar por lo que conozco gracias a mis lecturas y también a muchas conversaciones públicas y privadas... O si no, ¿por qué Cabrera Infante y Reinaldo Arenas seguían escribiendo sobre Cuba, sobre su vida en Cuba? ¿Por qué escritores cubanoamericanos como Cristina García concibe una novela titulada *Dreaming in Cuban* y Óscar Hijuelos, el más exitoso y reconocido de esos autores, ganador de un Pulitzer, alcanzó su gran notoriedad con una novela hecha de recuerdos familiares y voluptuosidades cubanas como *The Mambo Kings*...?

Escribir sobre Cuba y sobre los cubanos que han sido y los que ahora somos es una misión fatal que me acompaña, pero que acepto con algo más que resignación. Lo acepto porque no puedo dejar de

hacerlo —como el hecho de vivir en un país con “la maldita circunstancia del agua por todas partes”— pero sobre todo, porque quiero hacerlo. Tener voz y no utilizarla puede ser un pecado, más en un país como Cuba. Vivir en la Isla constituye, en cambio, una decisión, un ejercicio del albedrío, que he aceptado de forma voluntaria, porque quiero seguir siendo alguien que viva cerca de mis nostalgias, mis recuerdos, mis frustraciones y, por supuesto, de mis alegrías y mis amores. Aun cuando no practique con demasiada frecuencia algunas de esas sensaciones y revelaciones, como esa de caminar al final de la tarde por el Malecón, sentarme en su muro de frente a la ciudad a ver la vida, o de frente al mar a verme a mí mismo y a pensar que más allá del océano hay un mundo que he tenido la suerte de conocer y disfrutar, pero que no me pertenece, y a volver a sentir que, del muro hacia dentro, hay un país que, a pesar de leyes y prohibiciones que han llegado a hacerlo hostil, me pertenece. Y al que yo le pertenezco.

*2013*



## Un hombre en una isla<sup>1</sup>

John Donne, poeta inglés de los llamados metafísicos, muerto en 1631, es el autor de un texto que daría al novelista norteamericano Ernest Hemingway, tres siglos más tarde, la clave de lo que se proponía decir en una larga narración dedicada a la guerra, la muerte y la esperanza: “Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra [...] la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas: doblan por ti”, escribió Donne, en una de las más conmovedoras síntesis que nos legara el naciente humanismo moderno.

Daniel Defoe, inglés como Donne, murió en 1731, justo cien años después de que lo hiciera el poeta. Dos siglos antes de que Hemingway escribiera *Por quién doblan las campanas*, Defoe concibió la novela más clásica sobre la soledad física y espiritual de un hombre en una isla, *Vida y extraordinarias y portentosas aventuras de Robinson Crusoe de York, navegante* (1719). En aquel relato el novelista inglés se proponía trabajar, entre otras tesis, la de que a pesar de la inteligencia y la voluntad que le permitieron sobrevivir, prosperar y hasta alcanzar un estadio muy cercano a la felicidad, el náufrago solitario nunca dejó de pensar en su regreso a la sociedad. Robinson Crusoe constató, con su dolorosa experiencia, que todo hombre está ligado a un destino colectivo y su vida es el resultado de otras muchas vidas que lo antecedieron o lo acompañan en su tiempo, que lo completan como ser social. Porque un hombre es, siempre, un continente, y así parece pensarlo este célebre personaje, sentado en la playa de una pequeña isla despoblada, con la vista fija en el mar inescrutable.

---

<sup>1</sup> Escrito como posfascio a Ajubel. *Robinson Crusoe*, Ed. Media Vaca, Valencia, 2008.

Casi tres siglos después de la publicación de *Robinson Crusoe*, un dibujante nacido frente al mar, en una isla muy cercana a la isla sin nombre donde naufragara el personaje de Defoe, ha asumido el reto de releer y sintetizar en imágenes las más de trescientas cincuenta páginas de la clásica novela. Observando cada cuadro concebido por este dibujante insular (cubano, digámoslo ya) afincado en un continente, se me ha hecho más palmario el hecho de que nadie es una isla en sí mismo, ni siquiera en medio de todos los naufragios: cada hombre es un pedazo de la cultura sobre la que nos elevamos y por eso todavía hoy el dibujante Ajubel (como Defoe hace tres siglos o Hemingway hace setenta años) se atreve a establecer un diálogo con *Robinson Crusoe* para hablarnos de las penurias de la soledad y la desesperación, del éxtasis de los sueños y la alegría de la supervivencia, en estos tiempos en que cada día se nos dice, hasta hacérselo creer, que somos habitantes numéricos y a veces hasta prescindibles de una “aldea” global: de un amasijo, más que de un continente.

Antes de lanzarme sobre los libros —el texto tricentenario de Defoe y el álbum recién creado por Ajubel— se impone que realice una importante confesión que tal vez aclare algunas cosas: la realidad es que Robinson Crusoe —así, sin cursivas, pues me refiero al personaje y no a la novela— siempre me ha caído como la clásica patada en la barriga. Nunca he podido con él, la verdad. En la galería de personajes literarios descubiertos en la adolescencia y revisitados en la adultez, Robinson Crusoe nunca estuvo ni ha estado siquiera en las cercanías afectivas en las que he conservado, por ejemplo, a Edmundo Dantés, el conde de Montecristo; a Emilio de Ventimiglia, el Corsario Negro; o al inefable Sandokán, el pirata malayo. Lo curioso es que, a pesar de la antipatía que me provoca su protagonista, sucede que *Robinson Crusoe* siempre me ha parecido un libro fascinante y retorcido, manipulador diría, con esos componentes de peripecias y una cierta mirada torva hacia la realidad que (así lo creo) debe tener la literatura. En dos palabras: sucesos y demonio.

Más que en el carácter mismo del personaje, creo que el origen de mi aversión por el náufrago inglés se encuentra en una centena-

ria equivocación de la cual yo también fui víctima: Daniel Defoe no escribió, como se ha pretendido después, una novela para niños y jóvenes, sino un calculado documento para el examen de conciencia de los adultos, concebido desde la mirada que su época y condición le exigían: la de un burgués, puritano, protestante, inglés, a caballo entre los siglos XVII y XVIII.

Enfrentar a un niño con un personaje fabricado para demostrar una tesis filosófica que va mucho más allá de las habituales delimitaciones de los territorios del bien y el mal en los que se mueve la literatura infantil, puede provocar efectos como el que a mí me produjo (Robinson, ¿es bueno o es malo? Ni una cosa ni otra: creo que sus cualidades andan por otros rumbos). La carga filosófica e histórica que Defoe vertió en su personaje es un descarnado y muy adulto ejercicio de propaganda clasista y política encaminada a magnificar las virtudes de un modelo social, económico y religioso, capaz, según el autor y la novela, de ofrecer al individuo civilizado (o sea, a los europeos cristianos, con ventajas para los protestantes) todas las posibilidades de éxito individual que se pueden alcanzar en el mundo terrenal. Defoe, resulta evidente, buscaba otros destinatarios que no eran los niños y en su tiempo los consiguió, hasta convertir a la novela en un *best seller* y en un clásico de la propaganda ideológica.

Alguna vez leí que *Robinson Crusoe* era el manual del perfecto colonizador británico. Pero también se ha dicho —y de nuevo con razón— que es uno de los más ardientes documentos de defensa y sustentación del puritanismo, entendido como tendencia religiosa dentro del anglicanismo pero, sobre todo, como filosofía para la vida en el contexto del ascenso clasista de la burguesía. El puritanismo fundamentó, religiosa y socialmente, el pragmatismo económico de la nueva clase al considerar que incluso el éxito económico se debía a una relación del hombre con el ser supremo y su Providencia, pero en el cual la acción del individuo y su voluntad creadora de riquezas resultaba decisiva para atraerse ese favor divino y el triunfo consiguiente.

Bajo esa filosofía de la vida Robinson Crusoe narra sus aventuras como navegante, terrateniente y, por último, naufrago en una isla

perdida. La lucha por el éxito económico, que en el islote deshabitado llega a reducirse a la lucha por la supervivencia, siempre tendrá una lectura ética en la novela, pues las desventuras del personaje están relacionadas con sus pecados, el más grave de los cuales, la desobediencia al padre, provoca, como era de esperar, la expulsión del paraíso, la frustración de los sueños y la necesidad de luchar cada día por la subsistencia. No es de extrañar, entonces, que Defoe dedique largos pasajes de su novela a reflexionar sobre la relación del hombre con Dios y el papel de su Providencia, y que en la segunda parte del libro (*Nuevas aventuras de Robinson Crusoe*, muy menor respecto a su antecesora) introduzca un insoportable bloque de más de cuarenta páginas dedicadas al arrepentimiento de un cristiano y a la conversión de unos paganos (los indios americanos sometidos a servidumbre en la isla ya habitada).

Ese mismo pragmatismo que salva a Robinson Crusoe en la coyuntura más difícil y extraordinaria de su vida, contribuye a que en más de una ocasión las reflexiones religiosas del personaje lleguen a sonar hipócritas y hasta cínicas, sobre todo si tenemos en cuenta la relación de poder que el protagonista establece con quienes lo rodean y a los que considera inferiores. Es el tufillo falso que siempre desprende la moral puritana —de ayer y de hoy— y en la cual radica, me parece, otra de las razones de mi permanente imposibilidad de entregarme por vía afectiva a este personaje y a su modo de entender el mundo.

¿Cómo asumió Ajubel estas premisas filosóficas y éticas a la hora de deglutir una novela como *Robinson Crusoe* para devolvérsela en imágenes sugerentes, capaces de conservar y transmitir la esencia más permanente del texto? Para entender el proceso, creo, es necesario remitirse a los orígenes.

Ajubel, como buen cubano, es un espíritu gregario. Su experiencia profesional en Cuba contribuyó a acendrar esa actitud vital y nacional: su temprano acercamiento (1973) como dibujante humorístico al semanario *Melaíto*, una de las pocas revistas de humor hechas fuera de la capital de la Isla que alcanzara una notable calidad, lo vinculó

a un proyecto grupal con el cual congenió de inmediato. Incluso, los primeros chistes que publicara en aquel suplemento eran en realidad obras de creación colectiva en las que otros ponían el asunto humorístico y Ajubel la realización gráfica.

Pero demasiado pronto la pequeña isla provincial empezó a resultar limitada para la proyección y los intereses que bullían en el joven dibujante que, lanzado a la conquista de la capital, logró sumarse a partir de 1975 al más influyente espacio del humorismo gráfico cubano de la etapa revolucionaria: el también semanario *DDT* que, por aquellos años y sobre todo a lo largo de la década de 1980 (cuando Ajubel se integró de manera oficial a su *staff*), vivió su más alto período creativo gracias a las firmas de dibujantes humoristas como Manuel (Manuel Hernández) y Carlucho (Carlos Villar), y a la estela dejada por el paso de Padroncito (Juan Padrón, devenido cineasta, el creador de los célebres personajes de los vampiros cubanos y los verdugos). *DDT* funcionaba como una tribu a la cual se asimiló Ajubel y dentro de la que vivió por varios años, un tiempo en el que encontró su línea y estilo, creció como dibujante, como humorista y como individuo, hasta que también descubrió que el juego del humor le quedaba estrecho y comenzó a violentar sus fronteras con unas propuestas cada vez más irónicas y reflexivas que simplemente simpáticas.

En 1987, cuando Ajubel se hallaba en la cresta de la ola de su popularidad, sostuvimos una larga conversación que se convirtió en una entrevista publicada en el mensual cultural *El Caimán Barbudo*. En las postrimerías del texto, Ajubel me decía de sí mismo: "... de mí... pienso que estoy dibujando mucho, pero no siempre lo que quiero dibujar. Pienso que no alcanza el tiempo para hacer todo lo que deseo. Y pienso que tengo la mente llena de proyectos, algunos irrealizables, pero que me dan la posibilidad del sueño. Uno vive también de esas ilusiones".

Junto con las inquietudes que se advierten en las insatisfacciones del Ajubel de 1987 (y que pronto le exigirían la búsqueda de un cauce liberador), he hecho un develamiento que quizás debí haber anticipado: mi relación con la obra de Ajubel se remonta a aquellos tiempos

prehistóricos de la década de 1970 y nada de lo hecho por este dibujante, desde entonces, me ha sido ajeno.

Su salida de Cuba, coincidente con el inicio de la decadencia en que entraría *DDT* en los años de 1990, lo sustrajo de un proyecto grupal y lo enfrentó a una situación vital y creativa que el dibujante cubano desconocía: el trabajo solitario, individual y doblemente responsable, pues junto a la excelencia estética debía conseguir el sustento económico. Es curioso pero, al salir de la Isla y asentarse en el continente, el Ajubel gregario vestía las pieles de Robinson Crusoe pues, con los medios más indispensables a su alcance pero sin el apoyo de un grupo, debía ahora construir obra y vida en un medio siempre competitivo, estratificado y en ocasiones hasta adverso. Como el personaje de Defoe, el dibujante echó mano a su arsenal de posibilidades (todas concentradas en su especial talento) y convirtió la isla solitaria del exilio en un terreno fértil, del que ya ha recogido algunos jugosos frutos del árbol esquivo del reconocimiento y el éxito.

Trasmutar en imágenes un texto narrativo siempre resulta un reto. Y más si el texto previo cuenta una de las historias más conocidas de la literatura universal. Los únicos procesos válidos para conseguir un tránsito afortunado de lenguaje son la síntesis, la sugerencia y la connotación: y Ajubel se afina en ellas para entregarnos su delicada versión de *Robinson Crusoe* y, belleza gráfica aparte, ofrecernos la posibilidad de hacer una lectura de las esencias del texto: el precio de los sueños, el desamparo de la soledad, el ansia del regreso, temas tan antiguos como la misma literatura.

A través de setenta y siete cuadros, el dibujante logra armar una historia que se cierra sobre sí misma, como la serpiente que se muerde la cola, pero sabiendo que en realidad ya su cola no es la misma que conocía: el giro es un ejercicio de experiencia que nos recuerda a otro poeta: “nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”. Nunca lo seremos.

La narración propuesta por Ajubel toma préstamos de las técnicas de la literatura y del cine y, menos de lo que cabría esperar, de la historieta, para conseguir sus efectos narrativos y atacar la sensibilidad del consumidor: esas imágenes cargadas de movimiento, que en

ocasiones parecen escapar del espacio del cuadro (o la propia transformación física del protagonista, sintetizada en una viñeta), buscan la sensación de un fluir temporal que no suele ser frecuente en la pintura; asimismo, la creación de un *suspense* en determinados sectores de la historia —muy visible en las tres viñetas en las que pasa y sigue de largo el barco que podría haber rescatado al náufrago— acelera e intensifica el discurso narrativo de los dibujos y trasmite al espectador esa idea de transcurrir que exige un relato, aun cuando su lenguaje sea totalmente gráfico.

Para manejar esos efectos, Ajubel crea un código desde el inicio del libro: el movimiento ocurre en un espacio que tiene un sentido de continuidad pero también una lectura en sí mismo. Cada cuadro funciona, entonces, como una propuesta significativa en la que el dibujante, con el uso del color más exultante, o de la luz y la sombra del blanco y negro, o con una combinación de ambos, trasmite estados de ánimo, situaciones dramáticas, ambientes y evocaciones. Los personajes no siempre son los protagonistas de los dibujos, sino parte de una situación o referencia, y su cercanía o lejanía del punto focal cumple una función connotativa y a la vez dramática.

Ajubel convierte en su aliado el conocimiento previo del texto madre que poseen los lectores. La historia original, con la que nos reencontramos a medida que entramos en las soluciones gráficas, es como una voz en *off* que, desde la memoria, complementa el ejercicio pictórico y su propia narración. De ahí que la síntesis, la sugerencia y la connotación a que antes me refería, alcancen una plenitud diferente y logren mejor su intención de acercarnos a las esencias de una historia y hacérsolas visibles, tangibles, sin necesidad de lo explícito.

A diferencia de los historietistas, casi siempre obligados a contar una historia, Ajubel tiene la posibilidad de recrearse en el lenguaje plástico y en las sutilezas de lo representado, con una lentitud detallista que convierte cada cuadro dibujado en una obra de altísima calidad estética, tal y como era de esperar de un artista con su oficio y talento.

Así, la soledad de Robinson Crusoe y las adversidades de su destino se estilizan en manos del dibujante que puede prescindir de la

alharaca moralista y religiosa del original. El mensaje con que juega Ajubel resulta entonces mucho más digerible y permanente, pues atañe a la misma condición humana: todo se reduce a un sueño, a un hombre y una isla, y a las ansias de encontrar otra orilla. Su propia experiencia personal de isleño en otras latitudes, arde debajo de esa propuesta, tal vez sin él proponérselo o siquiera pensarlo. Pero Ajubel sabe que nadie es una isla: su Robinson Crusoe también lo sabe, y recupera su vida por el mismo camino por el que la extravió durante veintiocho años de soledad.

*2008*



## El soplo divino: crear un personaje

En los días finales de 1989 o los primeros de 1990, cuando la historia daba una de sus más inesperadas volteretas y todavía retumbaban en el mundo los golpes que echaban abajo el Muro de Berlín, engendré al personaje de Mario Conde. Como ocurre en casi todas las concepciones (excepto las extremadamente divinas), hasta unas semanas más tarde no fui capaz de advertir sus primeras palpitaciones, convertidas en las exigencias literarias, conceptuales y biográficas que le darían peso y entidad al personaje: como a cualquier criatura que pretendiera crecer, salir a la luz y andar bajo el sol.

Fue en las postrimerías del año 1989 cuando, con mi querida máquina Olivetti —la misma que aún usa mi padre para escribir sus documentos masónicos—, comencé a asediar la idea de la que saldría la novela *Pasado perfecto* (publicada en 1991), en la que nace Mario Conde. Aquel resultó ser un año complejo, difícil y a la larga fructífero, un año demasiado histórico que, sin yo imaginarlo, cambiaría al mundo, cambiaría mi visión de ese mundo y me permitiría —gracias a esos cambios externos e internos— encontrar el camino para escribir la novela que también cambió mi relación con la literatura.

En lo personal, 1989 fue para mí, ante todo, un año de crisis de identidad y de creación. Desde hacía seis años los avatares de la intransigencia política y el poder sobre las personas y los destinos que se le confiere a la mediocridad burocrática me habían lanzado a trabajar a un vespertino diario, *Juventud Rebelde*, en el cual, se suponía, debía expiar ciertas debilidades ideológicas y donde, escribiendo todos los días, debí hacerme periodista. Curiosamente, lo que los dueños de destinos concibieron con un castigo —el paso de una problemática revista cultural al intransigente periódico diario— se había convertido en un premio gordo, pues más que en periodista, me había

convertido en un *periodista-referencia* de lo que, con imaginación y esfuerzo, se podía hacer dentro de los siempre estrechos márgenes de la prensa oficial cubana. El precio que había debido pagar para concretar ese “nuevo periodismo” o “periodismo literario” cubano que floreció en los años 1980 fue, sin duda, elevado, aunque a la larga productivo: desde que terminé mi novela de debutante (*Fiebre de caballos*, cerrada en 1984 y publicada en 1988) y los relatos del volumen *Según pasan los años* (1989, concebidos también un tiempo antes) prácticamente no había vuelto a escribir literatura, presionado por un trabajo periodístico que implicaba largas investigaciones y cuidadosas redacciones de historias perdidas bajo los oropeles de la Historia nacional. Súmese a ese esfuerzo el año agónico que entre 1985 y 1986 debí gastar en Angola como corresponsal civil, y se tendrá la suma de factores por los cuales el joven escritor de 1983 vivió seis años como periodista, sin visitar apenas la literatura, y la razón por la que, en 1989, entré en crisis y decidí dejar el periodismo diario y buscarme algún rincón propicio, mejor si hasta oscuro, para tener el tiempo y la capacidad mental para intentar un regreso a la literatura.

Pero, como se sabe, aquél fue también un año a lo largo del cual doblaron muchas campanas. El verano había sido especialmente cálido en la sociedad cubana, pues fueron los meses durante los cuales se celebraron dos históricos procesos, las Causas 1 y 2/89, en las que se juzgaron, condenaron e incluso fusilaron a varios altos mandos del ejército y el Ministerio del Interior (cayó hasta el mismísimo ministro, que moriría en su ergástula) por cargos de corrupción, narcotráfico y traición a la patria. Lo trascendente de aquellos juicios fue “descubrir” lo que no habíamos podido imaginar: las dimensiones y profundidad de la grieta que, en realidad, tenía la en apariencia monolítica estructura política, militar e ideológica cubana, muy dentro de la cual se daba el caso de que generales, ministros y figuras partidistas resultaran ser corruptos (aunque eso lo colegíamos ya) y hasta narcotraficantes.

En octubre de ese año ocurrió algo mucho más personal pero no menos revulsivo de mis concepciones de la vida... y de la literatura.

Visité México por primera vez, invitado (como una premoción) a un encuentro de escritores policiacos, cuando aún yo no había escrito ninguna novela policiaca, aunque sí abundante crítica y periodismo informativo. En aquellos días mexicanos, mientras cumplía mis treinta y cuatro años, puse todo mi empeño en conocer un lugar altamente simbólico e histórico pero que, para mi generación en Cuba, había sido solo un silencioso misterio, y más aun, peligroso, tabú: la casa de Coyoacán donde había vivido y muerto (asesinado) León Trotski, “el renegado”.

Todavía recuerdo la conmoción que me provocó visitar aquella casa-fortaleza (devenida Museo del Derecho de Asilo) y ver las paredes casi carcelarias entre las que se encerró a sí mismo uno de los líderes de la Revolución de Octubre para salvar su vida de la saña asesina de Stalin —de la cual no escapó, como tampoco escaparon otros veinte millones de soviéticos y varias decenas de miles de personas de diversas nacionalidades, algo que yo y muchos más todavía no sabíamos a ciencia cierta—. Pero la huella más visceral e impactante que me dejó aquella visita a la casa-mausoleo de Trotski fue percibir que el drama ocurrido en aquel lugar sombrío me susurraba al oído un mensaje alarmante: ¿son necesarios el crimen, el engaño, el poder absoluto de un hombre y la sustracción de la libertad individual para que alguna vez todos tengamos acceso a la más hermosa pero utópica de las libertades colectivas?; ¿hasta dónde pueden llevar a un hombre la fe y la obediencia en una ideología?

Apenas unos días después de aquella aleccionadora y revulsiva visita a México, ya de regreso a Cuba, supimos cómo ocurría lo impensable, lo que un mes antes, viendo la casa de Trotski donde se concretó uno de los triunfos de Stalin, jamás imaginé que podría ocurrir: de manera pacífica, como una fiesta de libertad, los alemanes derribaban física y políticamente el Muro de Berlín y anunciaban lo que —solo entonces pudimos preverlo con nitidez— sería el fin del socialismo en Europa.

Sin la conjunción de estos acontecimientos que llenaban de incertidumbres, más que de certezas, mi vida material, espiritual e

ideológica, creo que no hubiera enfrentado como un desafío a mis capacidades literarias y al medio que me rodeaba en Cuba la escritura de mi primera novela policial, cuyos párrafos iniciales redacté en las semanas finales de aquel año tremendo.

Por suerte para mí, apenas comenzado 1990 —no menos histórico y revelador que su antecesor— pude dejar definitivamente el trabajo en el periódico y comenzar a fungir con jefe de redacción de una revista cultural mensual —*La Gaceta de Cuba*—, posición que me permitía disfrutar de tres y hasta cuatro días libres a la semana que, por supuesto, dediqué a escribir mi novela policial.

Escribir una novela policial puede ser un ejercicio estético mucho más responsable y complejo de lo que se suele pensar, tratándose de una narrativa muchas veces calificada —con razón— de literatura de evasión y entretenimiento. En el acto de la escritura de una novela de este género un autor puede tener en cuenta diversas variables o rutas artísticas, de las cuales tiene la posibilidad de escoger o transitar las que prefiera y, sobre todo, las que, según sus capacidades, pueda, y según sus propósitos, quiera. Es factible, por ejemplo, escribir una novela policial solo para contar cómo se descubre la misteriosa identidad del autor de un crimen. Pero también es viable escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen. Cabe entre las probabilidades querer redactar esa novela con un lenguaje, una estructura y unos personajes apenas funcionales y comunicativos, aunque también existe la opción de tratar de escribirla con una voluntad de estilo, cuidando que la estructura sea algo más que un expediente investigativo con la solución de un enigma y proponiéndose la creación de personajes con entidad psicológica y peso específico como referentes de realidades sociales e históricas. En fin, que es tan admisible escribir una novela policial para divertir, complacer, jugar a los enigmas, como (si uno puede y quiere), para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y de la literatura... olvidándose incluso de los enigmas.

Habida cuenta el desastroso momento que vivía la novela policial cubana —devenida, en la casi totalidad de los casos, una nove-

lística de complacencia política, esencialmente oficialista, cultivada más por amateurs que por profesionales y, por tanto, con raros asomos de voluntad literaria— mi referente artístico y conceptual no podían ser mis colegas cubanos: por el contrario, si acaso me servirían para no caer en los abismos en que ellos yacían y se agotaban. Pero existía esa otra posible novela policial, de carácter social y calidad literaria, la había escrita en lengua española y por personas que vivían en mi tiempo, aunque no en mi tierra (con la excepción, por entonces, de algunos experimentos de Daniel Chavarría). Y ese tipo de narrativa policial fue mi referente y mi primera meta.

Apenas concebidas algunas pautas de la anécdota que desarrollaría en la novela —la desaparición de un alto funcionario cubano, un tipo al parecer impoluto que en realidad era un corrupto, un cínico y un oportunista— me topé con una necesidad creativa de cuya solución dependía todo el proyecto lleno de ambiciones literarias en que pensaba enfrascarme: el personaje que cargaría el peso de la historia y que la entregaría a los lectores.

Antes de comenzar a trabajar una novela hay muchos escritores que “sienten” la voz narrativa que utilizarán —son varias las posibilidades y diversos los resultados— y autores que incluso han encontrado “el tono” en que se montará la narración. Para mí fue una decisión complicada llegar a la opción de voz narrativa que finalmente escogí: una tercera persona cuya omnisciencia funcionara solo para el personaje protagónico, el cual, por tanto, debía ser protagonista activo y también testigo y juez de las actitudes del resto del elenco. Además, la cercanía con el personaje protagónico que me permitía esa fórmula —casi una primera persona enmascarada— me daba la ocasión de convertir a esa figura en un puente entre (de un lado) mis conceptos, gustos, fobias respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual y (del otro lado) la propia sociedad, tiempo y circunstancia en que el personaje actuaba. De alguna manera mi protagonista podía ser mi intérprete de la realidad presentada —por supuesto, la realidad cubana de *mi* momento, *mi* realidad. Su omnisciencia limitada me salvaba de cometer el error de otros novelistas policiacos (error que hace

ya muchos años advirtió y criticó Raymond Chandler), cuyos narradores en primera persona conocen todos los pormenores de la historia... pero nos ocultan (o se ven obligados a ocultarnos, en función del *suspense*) el que suele ser el más interesante, es decir, la identidad del asesino, al que casi siempre conocemos y hemos oído hablar varias veces en la novela y al que ese personaje (policía, detective, etcétera) descubre muchas páginas antes que nosotros.

Aquel personaje con el cual me proponía trabajar y que ya venía cargado de tan alta responsabilidad conceptual y estilística, necesitaba entonces mucha carne y mucha alma para ser algo más que el conductor de la historia y, con ella, el intérprete adecuado de las realidades propias de un contexto tan singular como el cubano. Para crear su necesaria humanidad, una decisión de las más fáciles y lógicas que tomé entonces fue hacer de mi protagonista un hombre de mi generación, nacido en un barrio como el mío, que había estudiado en las mismas escuelas que yo y, por tanto, con experiencias vitales muy semejantes a las mías, en una época en la que en Cuba éramos mucho más iguales (aunque siempre existieron los “menos” iguales).

Aquel “hombre”, sin embargo, debía tener una característica que, en lo personal, me es por completo ajena, diría incluso que repelente: *tenía que ser* policía. La verosimilitud, que según Chandler es la esencia de la novela policial y de cualquier relato realista, implicaba aquella pertenencia laboral de mi personaje, pues en Cuba resultaba de todo punto de vista imposible —e increíble— colocar a un investigador por cuenta propia en la pesquisa de un asesinato. De tal modo, la cercanía que me permitían el recurso de la voz narrativa y el componente biográfico de la comunidad generacional se veían distanciados con una manera de actuar, de pensar, de proyectarse que personalmente desconozco y rechazo.

Creo que fue justo en el intento de resolver esa disyuntiva esencial en mi relación con el personaje cuando Mario Conde dio su primera respiración como criatura viva: lo construiría como una especie de antipolicía, de policía literario, verosímil solo dentro de los márgenes de la ficción narrativa, impensable en la realidad policial “real”

cubana. Ese era un juego que me permitía mi condición de novelista y decidí explotarlo.

Cuando escribí los primeros párrafos de *Pasado perfecto*, ese instante genésico en que Conde recibe la llamada de su jefe y despierta de una brutal borrachera que se propone reventarle la cabeza, las claves de aquella fabricación literaria abrieron los cerrojos. Comencé entonces su real construcción pues, además de aficionado al alcohol, sería un hombre amante de la literatura (escritor pospuesto, más que frustrado), con gustos estéticos bastante precisos; aunque con rasgos de ermitaño, formaría parte de una tribu de amigos en la que su figura hallaría complemento humano y le permitiría expresar una de sus religiones: el culto a la amistad y a la fidelidad; sería además nostálgico, inteligente, irónico, tierno, enamorado, sin asideros ni ambiciones materiales. Incluso, había sido cornudo. Y, en última instancia, era un policía de investigación, no de represión y, por encima de todo, un hombre honrado, una persona “decente”, como suele decirse en Cuba, con una ética flexible pero inamovible en los conceptos esenciales.

Este antipolicía apareció en *Pasado perfecto* sin imaginar —tampoco yo— que se convertiría en el protagonista de una serie que ya anda por las seis novelas. Pero desde el primer suspiro siempre tuvo en sus genes aquella contradicción que yo traté de limar por vías de la licencia artística: porque en realidad, Mario Conde nunca fue un policía de alma: lo fue de oficio, y a duras penas.

Cuando la novela se publicó en México, en 1991, y pude rescatar un par de docenas de ejemplares que repartí entre mis amigos cubanos, tuve la sorpresa de comprobar no solo que a la mayoría de ellos el libro les gustaba, sino que les gustaba, fundamentalmente, por el carácter de su protagonista. Aquella revelación desde el exterior y una necesidad interior que me reclamaba darle más soga a aquella criatura fueron las que me llevaron a la festinada idea de proponerme escribir otras tres novelas con Mario Conde, cuando aún no tenía idea de si podría escribir al menos una más.

A la distancia de los años, de la experiencia literaria y ya con seis novelas en las manos, se hace evidente que la evolución de Mario

Conde mucho tiene que ver con mi propia evolución como individuo. Si en *Pasado perfecto* todavía siento que Conde tiene un cierto carácter funcional, demasiado apegado para mi gusto a la trama policial, cuando comencé *Vientos de cuaresma* (publicada en 1994), ya decidido que fuese el protagonista de al menos cuatro novelas, su composición psicológica y espiritual se hizo más completa, y también más evidente la imposibilidad de sostenerlo mucho tiempo como policía, incluso como antipolicía o como el policía literario que era. Su manera de relacionarse con la realidad, con los amigos, con el amor y las mujeres, su inteligencia y vocación literaria, su incapacidad para vivir entre los férreos escalones de un cuerpo de estructura militar y las muchísimas debilidades de su carácter ponían a prueba en cada página su capacidad para ser y actuar como policía, aun como policía de investigación.

A partir de *Vientos de cuaresma* comenzó un lento proceso de evolución del personaje, en dos sentidos esenciales que yo no había previsto al iniciar la saga: primero su propio desarrollo como carácter, que se fue redondeando, haciéndose más humano y vivo; segundo, su acercamiento hacia mí y mi acercamiento hacia él, hasta el punto de haberse convertido, sino en un *alter ego*, sí en mi voz, mis ojos, en portador de mis obsesiones y preocupaciones a lo largo de veinte años de convivencia humana y literaria.

No es casual, entonces, que a la altura de la que iba a ser su última aparición —*Paisaje de otoño*, de 1998, la pieza que cierra la tetralogía que he llamado Las Cuatro Estaciones, temporalmente ubicada, por cierto, en aquel crítico año de 1989—, al fin Mario Conde deje la policía, pero lo hace justo el día en que celebra su cumpleaños, un 9 de octubre, por supuesto, el día en que yo celebro el mío. Y también el día en que un huracán entra en La Habana y —según los deseos expresos del Conde— barre con todo para que renazca algo nuevo de entre las ruinas de la ciudad condenada.

A partir de ese momento, realizada en muchas formas la comunión entre Mario Conde y el escritor, descubrí que existían formas de mantener activo al personaje, haciendo incluso investigaciones crimi-



nales, sin que fuese ya miembro activo de la policía. Por eso, cuando decidí rescatarlo, le busqué con mucho cuidado un oficio que le resultase propicio y lo convertí en comprador y vendedor de libros viejos, una práctica que se hizo común en la Cuba de la crisis de la década de los noventa, y que le permitía al personaje dos condiciones importantes: estar, al mismo tiempo, muy cerca de la calle y muy cerca de la literatura. Por otra parte, en las novelas *Adiós, Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2005), se concretaba un salto cronológico que colocaba a las historias en mi contemporaneidad (algo importante en una sociedad como la cubana, tan inmóvil y a la vez tan cambiante) y al personaje en mi edad vital e ideológica, con la cual han ido apareciendo más dolores físicos y desengaños espirituales de los que podría haberse esperado cuando comencé a escribir *Pasado perfecto* y le di mi soplo divino a Mario Conde.

Quizás la mayor prueba de la humanidad de Mario Conde y (no tengo otra opción que decirlo así) de lo acertada de mi elaboración de su figura, ha sido la identificación de los lectores con un *hombre* como él, policía en una época, un desastre personal siempre. El grado más alto de esta humanidad del ente de ficción ha sido, sin embargo, su transmutación de personaje en persona, pues la identificación de muchos lectores con esa figura les hace verlo como una realidad (y no como una emanación de la realidad) con una vida real, amigos reales, amores reales y futuro posible. Especialmente en Cuba, donde tengo no solo mis primeros, sino también mis más fieles y obsesivos lectores, esa traslación de Mario Conde hacia el plano de lo real-concreto ha significado no ya un reconocimiento para mi trabajo, sino una revelación de hasta qué punto la mirada del personaje sobre la realidad, sus expectativas, sus dudas y desencantos respecto a una sociedad y un tiempo histórico expresan un sentimiento extendido en el país, o al menos, en muchas gentes de las que hemos vivido estos años en el país. La literatura, en este caso, ha suplido otros discursos (inexistentes o escasos) sobre la realidad cubana, y al ser Mario Conde el intérprete, testigo y hasta víctima de esa realidad, sobre su figura ha caído la identificación de los lectores necesitados de esas visiones-otras (no

oficiales ni triunfalistas) de la sociedad en que viven, e incluso de la que escapan hacia los más disímiles exilios.

Esa capacidad del personaje de vivir y reflexionar junto a mí resulta, pienso, la que lo mantiene y lo mantendrá literariamente activo (o vivo, si lo vemos como una persona). Si en las primeras novelas en que lo utilicé, Mario Conde me servía no solo para investigar un crimen sino sobre todo para revelar una realidad, a lo largo de todos estos años su función se ha perfilado y cada vez más tendrá la responsabilidad de revelar la evolución, las oscuridades de esa realidad en la que tanto él como yo nos ubicamos: la realidad de los años que pesan sobre el cuerpo y la mente y los que pasan sobre la Isla. Así, con mayor o menor carga de novela policial, pero siempre con más intenciones de novela social y reflexiva, las historias de Mario Conde me están sirviendo —es el caso de *La neblina del ayer*— y me servirán en el futuro para tratar de esbozar una crónica de la vida cubana contemporánea, en su evolución e involuciones, siempre desde mi punto de vista —que no es el único ni el más certero, pero que expresa una visión propia de una realidad que vivo cada día—. Pero, como siempre, las responsabilidades de este personaje serán más complejas: al madurar y envejecer junto conmigo Mario Conde también tiene la misión de expresar las incertidumbres y temores que acompañan a mi generación y las individualidades de mi generación: desde la sensación de fracaso personal, el desencanto social, la incapacidad para insertarse en un mundo con exigencias morales y económicas distintas, hasta la traumática expresión del creciente temor a lo inevitable: la vejez y la muerte.

2009

## Los misterios de Hemingway

Los que han tenido en sus manos el famoso *file* del FBI dedicado a Ernest Hemingway aseguran que su contenido está integrado por ciento veinticuatro páginas, de las cuales, todavía hoy, quince permanecen reservadas “*in the interest of the national defense*”. Pero de las ciento once restantes hay cuarenta manchadas con tinta negra, excepto los saludos y firmas, y varias más prácticamente ilegibles pues la escritura mecanográfica se ha descolorido. Entre lo legible y lo manchado se puede establecer, sin embargo, que el *file* recoge información sobre el autor de *Por quién doblan las campanas* que va desde el 8 de octubre de 1942, en plena Guerra Mundial, hasta el 25 de enero de 1974, casi quince años después de su muerte.

La sola mención de quince páginas censuradas en interés de la defensa nacional norteamericana, la existencia de cuarenta manchadas a propósito y con esmero, la permanencia de otras muchas en las que apenas se repite la misma información insulsa sobre los días en que Hemingway, al frente de la operación Crook Factory, persiguió a bordo de su yate, *El Pilar*, los submarinos alemanes que merodeaban la costa norte de Cuba y, finalmente, el hecho de que el difunto escritor (muerto, como se sabe, el 2 de julio de 1961) haya sido objeto de interés investigativo por el FBI durante catorce años más, cuando menos hacen pensar que, tras la problemática y tensa relación entre Hemingway y el Buró Federal de Investigaciones existen misterios que todavía son demasiado gruesos para los oídos contemporáneos —a pesar de lo que hemos oído en todos estos años—. ¿Qué se puede decir en las quince páginas censuradas? ¿Qué se oculta detrás de las manchas distribuidas con tal prodigalidad sobre la tercera parte del *file*?

Los documentos desclasificados todavía legibles advierten que Hemingway, quien en los años de la Guerra Civil Española había cri-

ticado con acidez a la agencia policial federal, decidió por voluntad propia colaborar oficialmente, a partir de septiembre de 1942 (ya radicado en Cuba), con la que él mismo llamaría la “Gestapo Americana”, persiguiendo dos objetivos fundamentales: informar sobre las actividades de los miembros de la Falange Española y simpatizantes nazis radicados en la Isla y, casi de inmediato, montar una operación de búsqueda de los submarinos alemanes que recorrían el Mar Caribe y las costas cubanas con el propósito fundamental de descubrir dónde y, sobre todo, quién le suministraba el necesario combustible para que aquellas máquinas de la muerte siguieran surcando las aguas de la corriente del Golfo.

La relación entre Hemingway y el FBI se establece a través de la embajada norteamericana en La Habana, al frente de la cual se hallaba entonces Spruille Braden, aunque el encargado de recibir y transmitir la información era el “agregado legal” de la legación, R.G. Leddy, sin duda un hombre del FBI con muy pocas simpatías por Hemingway, como lo hace saber en comentarios que va dejando caer entre sus informes —vengan o no al caso tales comentarios, y más cuando todos ellos se refieren a sucesos y opiniones de público conocimiento—, como en los que recuerda que el escritor “estuvo vinculado activamente con la República española durante la Guerra Civil en España”, o en otro en que anota el hecho de que en 1940 Hemingway se había unido a “una campaña general de desprestigio del FBI después del arresto de ciertos individuos en Detroit por su presunta infracción de las Leyes de Neutralidad debido a sus actividades en la Guerra Civil Española”. Incluso Leddy afirma que “Se ha acusado a Hemingway de tener simpatías comunistas”, aunque “Se nos dice que él ha negado esto, y niega enérgicamente cualquier afiliación o simpatía con los comunistas”.

Aunque bajo el amparo del FBI, Hemingway, con su afán de liderazgo y su manía de protagonismo, montó y dirigió una red de informantes “aficionados” (contertulios del bar Floridita, compañeros de pesca, rivales en el jai-alai), como era de esperar, aquella colaboración no podía durar mucho: terminó a los siete meses, cuando el 1º de

abril de 1943 “el embajador [Braden] ha puesto fin a los servicios de Hemingway”, alegando que la información entregada por el escritor resultó “en casi todos los casos, carente de todo valor”, aunque en realidad la razón de la cesantía de Hemingway como espía parece haber sido que sus actividades habían tomando un cariz demasiado peligroso para la embajada norteamericana, pues de forma explícita incluían el espionaje del general de brigada Manuel Benítez, personaje de absoluta confianza del entonces presidente constitucional Fulgencio Batista, y que por entonces encabezaba la Policía Nacional cubana.

Hemingway, además, se negaba a seguir la ortodoxia de la agencia, que había fracasado al tratar de someterlo a su estricto control. Al respecto, el propio Hoover, su director, escribió en 1942: “*Any information which you have relating to the unreliability of Ernest Hemingway as an informant may be discreetly brought to the attention of Ambassador Braden. In this respect it will be recalled that recently Hemingway gave information concerning the refuelling of submarines in Caribbean waters which has proved unreliable*” (“Cualquier información que usted tenga con relación a la falta de confianza como informante de Ernest Hemingway debe ser expuesta con discreción al embajador Braden. A este respecto debe recordarse que recientemente Hemingway proveyó información concerniente al reabastecimiento de combustible por parte de submarinos en aguas del Caribe lo que resultó ser una información no confiable”). Hoover, además, deslizó entre sus comentarios no solo juicios políticos sobre el escritor, sino de carácter personal, sobre todo referidos a su afición al alcohol, en una típica operación de minado de la credibilidad de Hemingway. ¿Por qué un hombre con las responsabilidades de Hoover se molestaba en prestar especial atención a un “espía aficionado”, a un informante, precisamente en los días más nefastos de la Segunda Guerra Mundial en la que se decidía el destino de los mismos Estados Unidos?

Aunque la respuesta más socorrida sobre esta turbia relación es la animadversión visceral que Hoover —un obseso del control y de la pureza ideológica “americana”— sentía, sintió y sentiría por Hemingway, sus actitudes liberales o contestatarias y hasta su literatura, tam-

bién habría que aventurar una hipótesis cada vez más fundamentada, siempre tremebunda y tétrica: que la operación de caza de submarinos alemanes que el escritor llamó *Crook Factory* lo hubiera colocado en la pista que podría conducir a revelar la participación del mismísimo jefe del gobierno cubano, el presidente Batista, en el suministro de combustible a los submarinos alemanes en las costas cubanas.

Aunque no existen, hasta donde sé, documentos que prueben esta conexión —quizás nunca los hubo, tratándose de Batista y sus acólitos—, la insistente sospecha de investigadores cubanos de que el general Manuel Benítez, desde su puesto como jefe de la policía, fuese el encargado de poner en práctica este tráfico, resulta cada vez más plausible. Porque si hay un hecho indiscutible es que los nazis reabastecían sus submarinos en varios puertos cubanos y que una operación de este tipo no podía hacerse de espaldas al ejército (Batista) y a la policía (Benítez).

Para que se tenga una idea de quién era Manuel Benítez Valdés, habría que recordar que este personaje (a quien apodaban *El Bonito* y que, años antes, había participado en algunas producciones de Hollywood), era un hombre de absoluta confianza de Batista desde la época en que este encabezó la llamada “revolución de los sargentos” que lo convirtió en “el hombre fuerte de Cuba”, en 1933. Como recompensa por su fidelidad, Batista le había dado el jugoso cargo de jefe de la policía cuando subió al poder, en las elecciones de 1940. Fueron tales los desmanes de Benítez al frente de la policía que, al terminar el mandato de su amigo, debió refugiarse en Miami, pues entre otras cosas —según el periodista *Ciro Bianchi Ross*— se le acusó de haber malversado medio millón de pesos en la Policía Nacional y de haberse apropiado de otros cien mil destinados a la construcción de una carretera en la provincia de Pinar del Río. “Se le formularon además cargos por tráfico de droga y asesinato. La exportación ilegal de máquinas traganíqueles [que regentaba Benítez] en sus tiempos de jerarca policial, le reportaba no menos de siete mil pesos a la semana, y el control del juego ilícito, desde los garitos hasta las vidrieras de apuestas, unos tres mil pesos diarios. Aun así, su afán desorbitado de dinero lo llevó a vender en su provecho quinientas

camas de la Policía, a veinte pesos cada una. De eso también se le acusó. Sin embargo [en 1946], el presidente Grau lo autorizó a regresar a Cuba, con las garantías de que no sería molestado, para que visitara a su padre enfermo...” Este padre enfermo, por cierto, era el exsenador Manuel Benítez González, el hombre que en 1939, al frente del Departamento de Inmigración durante el gobierno de Laredo Bru, vendió visas falsas a los judíos alemanes y polacos que viajaron a Cuba a bordo del famoso trasatlántico *San Luis*, el mismo barco al cual el presidente Bru le prohibió atracar en Cuba y desembarcar a los más de novecientos refugiados judíos que debieron volver a Europa, para morir, la mayor parte de ellos, en campos de exterminio nazi.

Con todas esas cartas sobre la mesa, el juego de Benítez Valdés y de Batista con los submarinos nazis parece una realidad difícil de desmentir.

El 30 de mayo de 1960, Ernest Hemingway ingresó en la Clínica de los Hermanos Mayo, en Rochester, Minnesota, por recomendación de un psiquiatra neoyorquino. Hemingway había sido compulsado por sus amigos a ver a un psiquiatra, principalmente porque se había quejado con varios de ellos de que los *feds* estaban siguiéndolo y vigilándolo. Al parecer, la “manía persecutoria” alcanzó los más altos niveles durante su visita a España en 1959 (había vuelto en 1953, luego en 1956 y, por última vez, en 1960, ocasiones en que se alojó en el Hotel Suecia, a una cuadra de la calle de Alcalá y el inicio de la Gran Vía), cuando por los excesos del vino y el *whisky* se dijo que sufría un *delirium tremens* en medio del cual se sentía acosado por la policía federal norteamericana. Pero luego, en 1960, cuando llegó a Nueva York, volvió a sentir tras sí la mirada de los federales, aunque su esposa Mary y algunos amigos consideraron que no había razón para tal sentimiento, y lo consideraron como una actitud paranoica del escritor. Lo que no sabían Mary Welsh, y ni siquiera el propio Hemingway, era que en Nueva York existía una oficina del FBI con cuatrocientos agentes en servicio, de los cuales solo cuatro se dedicaban a controlar las actividades del crimen organizado, y el resto a los sospechosos de militancias o afinidades comunistas: gente como Hemingway, en realidad vigilado por ese entonces, según los archivos de la misma agencia.

En la clínica donde fue ingresado luego de su último viaje a España, el tratamiento seguido con el famoso paciente fue someterlo a una serie de entre quince y veinticinco *electroshocks* —las fuentes se mueven entre esas dos cifras— que afectaron mucho o quizás hasta destruyeron su capacidad para escribir. Este tratamiento, según algunos especialistas, es conocido como electro-convulso terapia, y suele estar reservado para los pacientes psiquiátricos sin esperanzas de curación. ¿Era ese tratamiento el que requería Hemingway? Pocos después de ser dado de alta, Hemingway, en un profundo estado de depresión, se suicidó, el 2 de julio de 1961, en su casa-cabaña de Ketchum, Idaho. Aunque solo tenía sesenta y dos años, aquel hombre siempre fuerte y vigoroso estaba tan devastado que parecía un anciano.

Cuando menos resulta inquietante el hecho de que su viuda, Mary Welsh, la única persona que estaba con él en la casa de Idaho en el momento de su muerte, haya negado por años que su marido se hubiese suicidado. Del mismo modo, la extendida versión machista y hemingwayana de que se había matado para anticiparse a la fase dolorosa de un cáncer, ha ido cediendo espacio ante la más nerviosa y salingeriana certeza de que el escritor no padecía de un cáncer avanzado y que fue hacia la muerte guiado por la depresión y la incapacidad para escribir que sufría desde hacía unos años, precipitadas con las dos docenas de *electroshocks* que le suministraron en la famosa clínica de los Hermanos Mayo. Una de las evidencias de su estado mental es reflejada por la anécdota de que, ya estando en la casa de Idaho, Hemingway trató de escribirle un mensaje de felicitación al presidente Kennedy, pero, tras varias horas de esfuerzo, fue incapaz de redactar una sola oración de una simple nota de congratulación.

Documentos obtenidos por Freedom en 1984, en respuesta a una indagación de FOIA develaron que, en el momento de su muerte, el escritor estaba siendo seguido y vigilado, *realmente*, por agentes federales que actuaban por órdenes personales de J. Edgar Hoover, el director del Buró Federal de Investigaciones, que unos años antes llegó a considerar a Hemingway como Public Enemy #1. ¿A qué se debió esa preeminencia que le diera el FBI al escritor en pleno apogeo de la guerra fría y el tráfico clandestino de información nuclear?



En los años 1950, el FBI supo que Hemingway planeaba escribir un libro sobre sus experiencias y encontronazos con la agencia federal. Documentos del Buró revelan la animosidad y el temor, en particular por parte de Hoover, de que el renombrado autor pudiera dañar la imagen de su agencia y, sobre todo, que pudiera expresar juicios sobre el mismo Hoover. La vigilancia de Hemingway se produjo fundamentalmente en Cuba, pero se mantuvo cuando viajó fuera de la Isla, en especial a España, a donde regresó por primera vez en 1953, tras su salida del país en 1939, cuando se produjo la victoria de las fuerzas franquistas.

La animosidad entre Hemingway y Hoover se incrementa en esa década álgida de 1950, época en la que mientras el jefe del FBI hace propagar la imagen de un Hemingway inútil, borracho y patético, proclive a las ideas comunistas, el escritor alcanza el Premio Nobel, llega al techo de su celebridad, y desde su altura afirma para la revista *Look*, en la edición de mayo de 1954, que no encuentra nada “malo con el senador Joseph McCarthy, de Wisconsin, que una .577 compacta no pueda curar”.

¿Hemingway comenzó a escribir ese libro sobre el FBI y sus métodos de presión, vigilancia, ocultamiento de datos y chantaje? Quizás nunca lo sabremos. Lo que sí sabemos es que por haber hecho de Finca Vigía su residencia permanente y sitio de trabajo durante los últimos veinte años de su vida, en la casa habanera existía una enorme papelería del escritor que, recientemente (aprovechando la reparación capital que se hizo a la vivienda-museo), comenzó a ser estudiada a fondo por especialistas norteamericanos y cubanos. Pero estoy convencido de que si los papeles ahora en análisis quizás nos dirán muchas cosas sobre la vida y las costumbres de Hemingway, nunca será algo que resulte revelador. Si me atrevo a hablar del carácter de unos documentos que por supuesto desconozco es por lo que me induce a pensar el hecho de que, unos meses después del suicidio del escritor, su viuda viajó por penúltima vez a La Habana y cargó con las más valiosas obras de arte que colgaron en las paredes de la casa —Picasso, Miró, Juan Gris— y toda la documentación que con-

sideró valiosa, mientras entregaba a una voraz hoguera, que algunos testigos afirmaron que ardió todo un día, una notable cantidad de material recopilado por su marido, quien parece haber sido un obsesivo recolector de papeles.

¿Qué incineró Mary Welsh? Solo ella lo supo. Lo que sabemos nosotros es que los métodos de agencias como la KGB, la Stasi, la CIA y el FBI no eran juego de niños y lo mejor para una persona potencialmente interesante para ellos, siempre fue no darles motivos de preocupación. Y Mary Welsh, heredera de la obra y la papelería de Hemingway, era interesante para el FBI de Hoover por muchas razones, algunas de las cuales pudieron haberse convertido en humo entre los árboles cubanos de la Finca Vigía.

*2011*

## Mi pasado perfecto

Debía tener yo unos once o doce años cuando mi tío Min me regaló el segundo uniforme de pelotero que tendría en mi vida. El primero que vestí me lo habían comprado mis padres cuando cumplí un año de edad y por algún rincón de la casa andan todavía un par de fotos en las que puedo ver cómo, a la vez que doy mis primeros pasos, visto aquel traje de franela, con la A azul del histórico club Almendares en el pecho, y encarno en mi breve estatura el sueño gigantesco de mi padre (el mismo que han compartido tantos padres cubanos): que su primogénito llegara a ser un pelotero famoso.

El traje que me regalaría diez años después el tío Min en lugar de letras y números en azul los llevaba en rojo (aunque no recuerdo a qué club de poca monta representaban) y era un uniforme de adulto, obviamente grande para mi estatura de entonces, por lo que mi madre se vio obligada a hacer un trabajo de reconstrucción total para que yo pudiera usarlo en los incontables juegos de pelota en que solía invertir cada día de mi vida.

Entre el primer uniforme que me compraron mis padres y este traje desproporcionado que me entregó mi tío Min, ocurrieron muchas más cosas que un simple crecimiento físico o la adquisición enfermiza de la pasión por el béisbol que me transmitieron mi padre, mi tío y el aire que se respira en Cuba. Entre esos dos uniformes está toda mi niñez y, además, está el signo tremendo de un cambio de tiempo y de historia que alteró para siempre la vida de mi familia paterna, los Padura, y de la localidad habanera donde nacieron y crecieron, el barrio de Mantilla: el sitio donde todavía vivo, como un náufrago afeerrado a los restos de un buque tragado por las corrientes de la historia y el tiempo.

Unos ciento veinte, quizás ciento treinta años antes —es un cálculo aproximado—, cuando nació mi bisabuelo Filomeno Padura, Mantilla no era siquiera una muesca en el mapa del Camino Real que unía a la costa norte con la sur de la Isla, partiendo desde el puerto de La Habana y llegando a la ensenada de Batabanó. Cinco o seis casas de madera y techo de guano, a la vera del sendero polvoriento o enlodado según los caprichos de la lluvia, difícilmente pudieron hacer pensar a mis tatarabuelos, cuyos nombres se perdieron de la memoria familiar, que alguna vez —más o menos cuando empezáramos a nacer y crecer sus tataranietos— Mantilla sería un barrio próspero y fraternal, en el que, a pesar de vivir ya varios miles de personas, todos sus vecinos se conocerían por su nombre y sus dos apellidos. Pero aquellos pioneros de la familia, que escogieron para hacer sus vidas aquel punto de la geografía habanera todavía innominado, con seguridad debieron de soñar que sus descendientes, los Padura, llevarían con indudable orgullo el singular apellido llegado sabe Dios por qué vías desde unas montañas de Vizcaya. Y lo harían no solo por haber sido una de las familias fundadoras del barrio que nombrarían Mantilla, sino y sobre todo, porque llegaría a ser el clan más próspero y numeroso de la localidad. Y estoy seguro de que tienen que haberlo imaginado, por la simple razón de que, al fin y al cabo, ellos también eran Padura y el orgullo a veces desmedido y hasta poco justificado por ese patronímico parece transmitirse por vía genética.

El tío Tomás —que en realidad era el mayor de los tíos de mi padre, pero que tenía el honor y la responsabilidad de ser el Tío de toda la familia— era, en los años sesenta del siglo pasado y gracias a sus casi nueve décadas de residencia en la tierra, el nexo vivo entre aquella Mantilla recién nacida que fue y la Mantilla juvenil y vigorosa en que yo nací en 1955. A lo largo de aquellos muchos años que el tío Tomás podía recordar con su mente prodigiosa para los detalles, Mantilla no había dejado de crecer, y la familia de los Padura, de pobres y empecinados recolectores de frutas que luego eran vendidas en los mercados de La Habana, se habían transformado en pequeños comerciantes, afortunados y pujantes, gracias a su trabajo

tras el mostrador de un puesto de frutas y verduras o de una bodega, o en choferes de la ruta de ómnibus que, desde los inicios del siglo, había facilitado el tránsito entre Mantilla y el centro de la ciudad. Pero lo que mejor transmitía el tío Tomás a las camadas de sobrinos y sobrinos-nietos que escuchábamos sus historias, era el orgullo de pertenecer a una familia, casi un clan, para el que el trabajo había sido la fuente de todas las venturas y, gracias a lo cual, jamás, un miembro de la familia Padura había andado sin zapatos ni se había ido a la cama con la barriga vacía.

Ser un Padura, en la Mantilla de mi niñez, significaba recibir por vía sanguínea aquel orgullo ancestral de haber estado en el principio de algo y de haber conseguido el respeto y el cariño de los coterráneos gracias al éxito limpio del trabajo y al esfuerzo.

Por aquellos días, si uno quería saber qué significa ser un Padura en Mantilla, lo mejor que podía hacer era sentarse en el portal de la casona familiar de mis abuelos Juan y Juana, ubicada en el mismo corazón del barrio, es decir, frente al aglutinador paradero de ómnibus de la eficiente ruta 4. En el portal de la casa, que en los años de 1950 ya era de mampostería y placa, solían sentarse en las tardes mis tíos y tías, mi abuelo y mi abuela, mientras mis primos y yo gastábamos el tiempo en diversos juegos, y la reunión familiar solía convertirse en una especie de tertulia local por la que pasaban, a veces por unos minutos, a veces para quedarse toda la noche, los vecinos del barrio (blancos y negros, locos y cuerdos, pobres o afortunados) para conversar de cualquier tema o recordar tiempos pasados, mientras desde el paradero, al otro lado de la transitada Calzada en que se había convertido el antiguo Camino Real, salían (a un ritmo que pronto disminuiría, hasta la extinción final) ómnibus tras ómnibus, muchos de ellos conducidos por algún tío, primo, sobrino, hermano, o cuñado de alguno de los sentados en “el portal de los Padura”.

La Mantilla de esa época parecía una ciudad en miniatura. A pesar de que aquellos ómnibus de la ruta 4 llegaban en treinta y cinco minutos al centro mismo de la ciudad, para nosotros, los mantilleros, la zona más vieja y comercial de La Habana se solía sentir como un

sitio distante y distinto, y tal vez por eso cuando nos desplazábamos hacia ella solíamos decir que “íbamos a La Habana”. Pienso, también, que la razón verdadera de sentir aquella distancia entre Mantilla y “La Habana” se debía además a que uno no necesitaba salir del barrio si no era por un motivo muy especial, pues allí, en unas diez cuadras de la Calzada, se podían encontrar escuelas, tiendas de ropas y víveres, un cine, peleterías, peluquerías y barberías, panaderías, dulcerías, bares, salones para jugar billar, una sociedad pública que organizaba bailes y otra privada para los empleados del paradero, varios puestos de comida ligera y un par de fondas para comidas más contundentes, una tintorería, una casa de socorros y un dispensario médico, una imprenta, ferretería y almacén para materiales de la construcción, varias bodegas que vendían lo imaginable y lo inimaginable, una iglesia para confesar ciertos pecados y una cárcel de tránsito para confesar otros, gasolineras, talleres de diverso tipo, una logia masónica, farmacias, tiendas de fotografía, mueblerías y, para rematar el panorama, un enigmático castillo inglés en la colina en que terminaba el barrio. Quizás lo único necesario para cualquier ser humano que Mantilla no ofrecía era un cementerio, pero para eso teníamos al vecino pueblito de El Calvario, un poco más allá del castillo inglés de tejado rojo.

Pero de todo lo que tenía la Mantilla de aquellos años lo que más me atraía era la gallería ubicada justo frente a mi casa —y a dos cuadras de la casona de mis abuelos. La gallería no era propiamente una valla de gallos donde se efectuaran combates, aunque podían celebrarse algunos. La gallería era, en su estructura, una destartalada casona de madera y zinc, con una pequeña valla circular al fondo, donde se entrenaban los animales. En el interior y el exterior de la casona estaban las jaulas donde se criaban los gallos que luego lidiarían en otras vallas de la ciudad. Como mi tío Tomás era visitante asiduo de la gallería y mi abuelo Juan un fanático de las peleas de gallos, muchas de las mañanas de mi niñez, incluso muchas mañanas que están más allá de mi memoria, las pasé en aquel local, entre jaulas de gallos y sacos de maíz, escuchando las conversaciones del tío Tomás y mi abuelo Juan, con Garrido y Guayabo, los encargados de cuidar y

entrenar los gallos, y los otros dueños de animales que allí se preparaban para el combate y la muerte.

Como un recuerdo indeleble de aquellas mañanas idílicas, en las que no existía la prisa ni la necesidad, llevo todavía conmigo un sabor y un olor que, espero, nunca me abandonarán: el olor peculiar e indescriptible de los gallos cuando sus plumajes eran lavados con una esponja empapada en agua mezclada con vinagre, y el sabor ácido profundo de los tamarindos, los frutos diminutos de aquellos árboles gigantescos y centenarios cuyos follajes cubrían todo el ámbito de la galería.

Sentado en un taburete, recostado contra una pared, el tío Tomás solía contar, allí en la galería, las historias de la Mantilla primitiva de su niñez. De todos sus relatos el que más me impresionaba solía ser el de la única ocasión en su vida en que había pasado hambre (por causas no achacables al empeño familiar): había ocurrido durante los meses más álgidos de la Guerra de Independencia de 1895, cuando el capitán general español Valeriano Weyler puso en práctica una “reconcentración” de la ciudadanía para impedir que esta apoyara el Ejército Libertador. Con aquella práctica, Weyler había ejecutado el primer ensayo de los futuros campos de concentración y *gulags*, y había provocado la muerte por hambre de miles de personas y a punto estuvo de acabar con la de mis bisabuelos y mi tío Tomás, pero no consiguió lo que ya era imposible: la victoria militar del ejército cubano.

Mi abuelo Juan, por su parte, mucho más pragmático y egocéntrico, solía hablar de sus viejas aventuras amorosas, de sus proezas como jugador de pelota y, con énfasis especial, sobre la filosofía de las peleas de gallos, todo un sistema de pensamiento que él podía resumir en una frase: “nunca juegues si no estás seguro de que vas a ganar”, y solía explicarme entonces los infinitos trucos posibles para lograr ventajas en una riña de gallos.

Mientras yo escuchaba embelesado las historias del tío y de mi abuelo Juan, una mutación profunda se estaba gestando en la vida de mi familia y de todo el barrio de Mantilla. En realidad, de todo el país. El 1º de enero de 1959 (es decir, cuando yo acababa de cum-

plir mis cuatro años) había triunfado el movimiento revolucionario comandado por Fidel Castro y, con el cambio de gobierno, pronto empezó a instrumentarse un cambio de sistema político, social y económico que, en 1961, sería proclamado como socialista. Toda una serie de acontecimientos históricos (de los que aparecen en los libros de Historia) se sucedieron en aquellos tiempos de transformaciones radicales, esperanzas colectivas, sueños realizados, y el país empezó a ser diferente. Y, aunque al principio no lo notamos apenas (yo no recuerdo apenas haber notado nada), también Mantilla empezó a ser diferente, porque la revulsión profunda que engendra una revolución real recorrió todos los rincones de la Isla y entró en cada casa del país.

Como recién entonces yo comenzaba a tener mis primeras nociones de la vida, la revolución que se instauraba y expandía fue mi medio natural y en él crecí sin tener otra imagen del mundo que la de aquel presente cambiante y la del pasado que relataba el tío Tomás. Las transformaciones, sin embargo, al principio apenas parecieron penetrar en el mundo de la familia de los Padura, que sostuvieron algunos de sus negocios, sus puestos tras el timón de los ómnibus de la ruta 4, las tertulias en el portal de la casa de mis abuelos, la afición por las peleas de gallos y el orgullo de pertenecer al clan más viejo y exitoso de un pequeño barrio de La Habana llamado Mantilla. Incluso, entre tantos acontecimientos que escapaban a mi capacidad de entendimiento, la salida hacia Estados Unidos de mi tía Delia, con su esposo y sus dos hijos, no resultó para mí una alarmante advertencia de futuras fracturas en el cuerpo familiar y en la vida de varios Padura.

Para mí todo respiraba la nueva normalidad revolucionaria cuando pude empezar a poner en práctica la que es, todavía hoy, una de las grandes pasiones de mi vida: jugar béisbol. Como en la Mantilla de mi niñez había varios placeres yermos y calles no asfaltadas, ideales para jugar a la pelota, disfruté desde siempre de una libertad sin límites para recorrer el barrio, con un guante en la mano y una gorra en la cabeza, participando de partidos de béisbol con los que serían mis primeros y más entrañables amigos, adquiriendo las habilidades y la filosofía de ese extraño deporte que los cubanos llevamos en la sangre



y metiéndome en las entrañas del barrio que era mi casa y la casa de todos los Padura.

Creo que si pudiera hacer la contabilidad, dediqué más horas de mi niñez a jugar pelota que a cualquier otra actividad, incluso que a asistir a la escuela o a dormir. Bien despierto, en una calle o en un placer, soñaba ya con llegar a ser un jugador de béisbol reconocido (es la fama con la que más cubanos han soñado) y, quizás influido por el pensamiento de mi abuelo, me empeñé en competir para ganar y desde entonces me convertí en un competidor a tiempo completo. Y entre los sueños más persistentes que entonces cargaba estaba el de poseer un traje completo para jugar pelota, algo que ya se hacía imposible de conseguir por las vías normales, pues la escasez de productos y opciones empezaba a ser parte de la vida cotidiana del país en revolución.

Precisamente quien más me alentaba en mi afición beisbolera fue mi tío Manolo, el hermano mayor de mi padre. Manolo, llamado Min en la familia, era un personaje peculiar, pues nunca había sido ni regular como pelotero, pero vivía ese deporte con una pasión desmedida, mayor incluso a la de mi padre que, cosa curiosa, por esos años había decidido dejar de seguir los campeonatos cubanos cuando por ley revolucionaria se suprimió el profesionalismo y desapareció el equipo de su preferencia, los azules del Almendares (razón evidente por la cual mi primer uniforme había sido una réplica de los que usaba aquel equipo). Pero el tío Min, que había sido fanático del club Habana—los irreconciliables rivales del Almendares, esfumados también—sí mantuvo intacta su pasión por la pelota y se dedicaba por aquellos tiempos a dirigir un equipo de adultos que jugaba en los torneos de categorías inferiores.

La pasión explícita de mi tío y el fanatismo reprimido de mi padre mucho tuvieron que ver con mi vocación beisbolera y creo que alguno de ellos llegó a pensar, al ver mis habilidades, que tal vez yo podría llegar a ser el primer pelotero Padura que jugara a un cierto nivel, lo cual habría sido la coronación del orgullo familiar.

Hay momentos y acontecimientos, interiores y exteriores, que marcan la existencia de una persona. En la mía ha habido varios que

me gustaría rescatar: el día que matriculé la carrera de Letras en la Universidad de La Habana y, sin saberlo todavía, empecé a desandar mi destino de escritor; haber conocido en el momento justo a la mujer justa, Lucía, mi compañera desde hace casi treinta años; el día en que comencé a escribir una novela titulada *Pasado perfecto* y decidí crear un personaje llamado Mario Conde. Antes que todos esos, creo que hubo dos demasiado importantes: como ya es fácil de colegir, uno es haber nacido en Mantilla y ser un miembro de la familia de los Padura; el otro fue recibir la noticia de que mi tío Min se iba de Cuba, para siempre, hacia los Estados Unidos.

Cuando uno tiene diez, once años, y ha vivido en un barrio fundado por un tatarabuelo y que más de cien años después sigue siendo como una burbuja en medio del mundo, y si además uno no ha sufrido la muerte de ningún ser cercano, ni se ha acostado nunca con el estómago vacío, ha tenido a su disposición una escuela y ha vivido siempre con la cabeza llena de sueños de grandeza, cualquier desgajamiento de esa perfección es un terremoto. Y como un terremoto llegaría a sentir la partida definitiva y sin retorno de mi tío Min.

Tal vez fue con la decisión de mi tío que tuve plena conciencia de que me tocaba abrir otra etapa de mi vida y de que ya nada volvería a ser como había sido. Tuve la noción, por ejemplo, de hasta qué punto mi entorno se transformaba cuando comenzaron a desaparecer muchas de las cosas materiales que simbolizaban mi niñez. Casi todos los sitios memorables de Mantilla habían empezado a esfumarse o a cambiar su destino (las sociedades, las tiendas, el cine, el paradero de ómnibus que era nuestro mayor orgullo, la bodega de mi padre y la quincalla de mis tías, y entre un largo etcétera, la gallería donde aprendí algunas cosas importantes de la vida). Pero la revelación de que vivíamos tiempos ya diferentes se produjo para mí cuando empezaron a desaparecer o a transformarse las cosas intangibles pero no menos importantes entre las que había crecido, entre ellas la unidad física y geográfica de la familia Padura, pues tras la partida del tío Min se sucedieron las de otros tíos y tías, primos y primas, la muerte del tío Tomás y, años después, la de mis abuelos Juan y Juana y todos

los tíos que permanecieron en Cuba. Con esos desgajamientos tormentosos se perdió parte de nuestra historia familiar y local, aunque no el persistente orgullo de pertenecer a una familia, pues todavía hoy, tantos años después, mis tíos sobrevivientes y mis primos mayores y menores arrastran por Nueva York, Miami y Los Ángeles la recóndita satisfacción, manchada de nostalgia, por llevar nuestro apellido, la satisfacción que nos inculcaron el tío Tomás y el abuelo Juan, sin duda porque a ellos se la habían inculcado su padre Filomeno y aquellos remotos fundadores Padura de cuyos nombres nadie en la familia consigue acordarse.

Una de las sensaciones más extrañas que suelo vivir en los últimos tiempos es la de caminar por las calles del barrio de los Padura. A la ausencia física de lugares y personas entrañables se suma una sensación de “ajenitud” que siempre me agrade con la certeza de que, aun siendo el mismo, mi barrio ya no es el mismo. Lo de menos, en realidad, son los lugares cuyo destino cambió o se perdió de forma definitiva. Lo más desgarrador es la ausencia de tantas gentes, de tanta memoria, que se ha dispersado por la ciudad, por la Isla y por el mundo, provocándome un sentimiento de extrañeza y añoranza, que a veces suelo achacar a los años que voy acumulando en las espaldas.

Han pasado cuarenta años desde aquella tarde en que el tío Min me entregó el que sería el segundo traje de pelotero que usaría en mi vida. Todavía puedo recordar cómo sentí un arrebato de felicidad al recibir el obsequio. Sin conciencia real de lo que significaba para mi tío aquel desprendimiento, disfruté la posibilidad de ser uno de los pocos afortunados que podría jugar pelota de completo uniforme, como los peloteros “de verdad” que yo tanto admiraba, aun cuando, a pesar de los esfuerzos de mi madre, nunca me quedó del todo bien aquel bendito uniforme. También puedo recordar la tarde en que se produjo la despedida definitiva de mi tío. Los abrazos, besos y llantos finales se produjeron en el portal de la casa de mis abuelos y, sin tener la verdadera dimensión de lo que aquel momento significaba en la vida de mi familia, pude respirar la tristeza del ambiente y la sensación de ruptura irreparable que estábamos viviendo.

Al día siguiente, al regresar de la escuela, salí a jugar pelota, como hacía cada día. La diferencia sustancial es que esa tarde yo iba con el segundo traje de pelotero que usé en mi vida y fui la envidia de todos mis amigos. No puedo recordar si jugué mejor o peor que en otras ocasiones, pero quiero creer que lo hice con más orgullo que nunca, pues el uniforme que llevaba tenía en la espalda un número veintidós y seis letras formando un arco sobre él: Padura. De lo que no tenía idea, en realidad, es que ese día estaba ocurriendo algo más irreversible, mientras jugaba un simple y cotidiano partido de pelota: ese día yo dejaba atrás mi niñez en las calles en un barrio fundado por una familia que ya nunca, ni el barrio ni la familia, volverían a ser los mismos.

NOTA BENE: En noviembre de 1992 visité por primera vez la ciudad de Nueva York. Mi propósito era, además de conocer la ciudad más famosa del mundo, encontrar a un viejo músico cubano que vivía allí desde 1929 y era como el gurú de la historia musical cubana en la Gran Manzana. Mi intención oculta, sin embargo, era visitar a mi tío Min, establecido desde su partida en la zona de Queens. Luego de hacer una cita telefónica, una mañana me presenté en su casa. Mi tío era un anciano, y me pareció un hombre cansado de la vida, que se sostenía en pie solo por un motivo tan válido como cualquier otro: ver jugar pelota al equipo de los Mets de Nueva York, que se había convertido en su club favorito. Aquella mañana, mientras comíamos unas hamburguesas y bebíamos unas malteadas en un Wendy's cercano a su casa, le recordé al tío Min la historia del uniforme de pelotero que me había regalado veinticinco años antes, cuando preparaba su salida definitiva de Cuba. Mi tío Min no se acordaba de aquel traje.

Pocos años después, sin haber vuelto jamás a Cuba, Juan Manuel Padura murió en Nueva York. De aquel traje de pelotero con el número 22 y el apellido Padura en la espalda que me dejó en herencia, solo queda el recuerdo de un niño que se sintió como un príncipe al poder jugar, vestido de completo uniforme, en una calle polvorienta de Mantilla.

# La pelota en Cuba: cultura e identidad en trance<sup>1</sup>

*Ellos se tomaban su béisbol muy seriamente. Muy, muy seriamente.*

TOMMY LASORDA<sup>2</sup>

## 1

El mayor de los diversos misterios en torno a la práctica del béisbol en Cuba no está relacionado con la vía por la cual el novedoso y complicado juego “yanquee” llegó a la Isla, pues ya resulta un hecho histórico indiscutible que hizo su entrada en territorio cubano hacia finales de la década de 1850 o primeros años de la siguiente, de la mano de estudiantes cubanos que regresaban al país luego de haber residido unos años en Nueva York y algunas otras ciudades del norte de los Estados Unidos, donde habían aprendido el recién creado deporte. Tampoco quedan enigmas esenciales en torno a la época en que se efectuaron los primeros partidos públicos de aquel juego singular pues, como resulta fácil colegir, *necesariamente* debió ocurrir años antes de 1874, fecha para la cual ya existían equipos organizados en La Habana y Matanzas, con terrenos más o menos apropiados, y resultó posible pactar el primer partido registrado, en el mítico Palmar de Junco matancero.<sup>3</sup>

La incógnita más productiva en torno a la relación genésica de la pelota y los cubanos, si tomamos en cuenta lo que entraña para la definición de su época (último tercio del siglo XIX) y lo que irradia hacia un futuro, que es nuestro presente, estaría entonces en la develación de las circunstancias sociales, económicas, políticas y hasta étnicas

---

<sup>1</sup> Conferencia leída el 23 de octubre de 2012, como clausura del ciclo “Se complica el *inning*: deporte y cultura en Cuba”, organizado por la Fundación Alejo Carpentier.

<sup>2</sup> Tommy Lasorda y David Fisher. *The Artful Dodger*, Nueva York, 1985, p. 74. Citado en Louis A. Pérez. *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

<sup>3</sup> Ver los trabajos de Félix Julio Alfonso al respecto.

gracias a las cuales se concreta su vertiginosa y masiva adopción por parte de los cubanos, lo cual permite que, menos de treinta años después de haberse conocido la pelota en la Isla, el primer historiador de los avatares de este deporte entre nosotros, el expelotero Wenceslao Gálvez, se atreviera a afirmar que: “El ground [o sea, el terreno] del Base Ball en Cuba desaparecerá después de las vallas de gallos y el redondel de la plaza de toros, *porque se ha arraigado en esta tierra de una manera firme, como lo comprueban los cientos de clubs que se organizan constantemente en casi toda la isla*”.<sup>4</sup>

Si aceptamos como cierto lo que asegura esa rotunda y a la larga profética certeza de un testigo excepcional, y nos apoyamos en el hecho mismo de que se escribiera y publicara una “historia” de la pelota en Cuba en el año de 1889, es posible admitir que muy poco tiempo después de la adopción del béisbol por parte de los jóvenes ricos e ilustrados de la capital de la colonia, la práctica del peculiar deporte había dado el salto mortal gracias al cual, como veremos, había logrado convertirse en un elemento de trascendente influencia en el proceso de conformación de la nacionalidad y la cultura cubanas, un tránsito histórico por entonces en pleno y dramático apogeo.

Curiosamente, tan fulminante integración de la pelota a la espiritualidad cubana se produce en un primer momento más por oposición que por adición y llega acompañada de una obstinada intencionalidad en cuyos trasfondos mucho influye la política. Porque en el período histórico de la Guerra Grande y los primeros años de la tregua posterior al Zanjón (décadas de 1870 y 1880), la pelota y su práctica tuvieron la capacidad de encarnar dos propósitos fundamentales: el de ser un ejercicio público capaz de expresar las maneras, modos de pensar y gustos de la modernidad y, a la vez, el de constituir una manifestación social que, por no tener relación alguna con España, con toda evidencia fue asumida justamente como antimetropolitana, en un momento en el cual España representaba la negación de la moder-

---

<sup>4</sup> Wenceslao Gálvez. *El base ball en Cuba...*, La Habana, 1889. Citado por Félix Julio Alfonso. *La letra en el diamante*, Ed. Santa Clara, Santa Clara, 2005. El subrayado es mío, LPF.

nidad que, por supuesto, enarbolaban países como Francia, Inglaterra y los Estados Unidos (en los cuales, por cierto, se inventan o se popularizan todos los deportes modernos de equipo, la mayoría de ellos juegos con pelotas).

Pero, a partir de esos propósitos de notable influencia, el elemento decisivo de la arrebatada relación de amor entre los cubanos y el béisbol radicó en la muy fecunda peculiaridad del momento histórico de la evolución nacional en el que la pelota pica en territorio cubano. El hecho de que este deporte comience a practicarse en la Isla justo cuando se inicia la gesta independentista de 1868, resultaría providencial en el proceso de su apropiación y casi inmediata cualidad de manifestación indispensable en la expresión identitaria.

Antes de ese momento histórico, Cuba había logrado concretar las primeras señales de su identidad propia, sin que se hubiese manifestado aún la existencia de una nación, con todas las condiciones objetivas y subjetivas que permiten considerarla como tal.<sup>5</sup> Las dos generaciones de cubanos anteriores a la de Carlos Manuel de Céspedes y los otros líderes de 1868 habían trabajado para crear en el imaginario colectivo el sentido de una pertenencia diferenciadora a través de la existencia de un ente llamado la patria, creación muy propia del espíritu nacionalista y romántico del siglo y, a la vez, de la evolución social del país. Desde la década de 1820, época de las pri-

---

<sup>5</sup> Sholmo Sand cita al respecto a Ernest Gellner, quien en *Nations and Nationalisms* asegura que:

1. Dos hombres son de la misma nación si y solamente si comparten la misma cultura, donde a su vez la cultura significa un sistema de ideas, signos, asociaciones, de maneras de comportarse y comunicarse.

2. Dos hombres son de la misma nación si y solamente si ellos reconocen al otro como perteneciente a la misma nación. En otras palabras, las naciones hacen al hombre; las naciones son los artefactos de las convicciones, lealtades y solidaridades de los hombres.

Y agrega Sand: “Por ello, ese aspecto subjetivo debe complementar al objetivo. Juntos describen un fenómeno histórico desconocido que no había existido antes del surgimiento del nuevo mundo burocrático e industrializado”. En Sholmo Sand. *La invención del pueblo judío*, Ed. Akal, Madrid, 2011 [reimpresión], p. 48.

meras conspiraciones independentistas, la poesía de José María Heredia y las prédicas morales y políticas del padre Félix Varela, a las que siguieron las creaciones narrativas de los novelistas de las décadas de 1830 y 1840 (con Cirilo Villaverde como figura más trascendente), se va conformando un sentimiento de nacionalidad y una relación de identificación con el territorio de nacimiento y vida del cual participa, sobre todo, un sector importante de la población insular por su peso social y económico.

Comenzando por el origen geográfico e histórico de los individuos y recorriendo un amplio territorio de referencias (la naturaleza, la historia, etcétera), de pertenencias concretas y hasta de creaciones mitológicas, en Cuba se busca “lo cubano” tanto por la diferencia o la distinción como por la fijación de las peculiaridades propias. Para conseguir esa creación identitaria un elemento indispensable es la conformación de un ideario colectivo, de un imaginario social propio cada vez más complejo (aunque todavía lejos de ser todo lo inclusivo que exigía la realidad), un sentimiento nacional que se persiguió antes de 1868 de muy diversas maneras, que llegan a resultar especialmente visibles e intencionadas en el caso de la literatura, por su capacidad para fijar ideas y conceptos: mientras los poetas siboneyistas fueron a los míticos orígenes precolombinos de la población cubana, los narradores crearon la imagen de la ciudad (específicamente La Habana) como privilegiado espacio de confluencia (social, económica, racial) de lo nacional y reescribieron la historia para fijar el carácter y el tiempo de unos orígenes no solo hispánicos. Muy importante resulta advertir que esta acelerada búsqueda de apropiación imaginaria y artística del presente y el pasado, en función de la construcción de la patria, en buena medida fue conformada y exigida por la voz susurrante de Domingo del Monte, ideólogo del proceso, en cumplimiento de su función de representante de los intereses del clan azucarero Mádama-Aldama, quienes eran, a su vez, típicos representantes de toda una clase social con poder suficiente para decidir incluso el destino político de la Isla, el carácter de la literatura del momento y, posible es afirmarlo, hasta el de su historia literaria con la cada vez más evidente



(al menos para mí) superchería montada alrededor del hallazgo de *Espejo de paciencia*.<sup>6</sup>

Al referirse a los procedimientos de concreción del nacionalismo, típicos del siglo XIX en el mundo occidental, el historiador Sholmo Sand advierte que, de manera general, los intelectuales ilustrados:

Produjeron los primeros diccionarios y escribieron las novelas y los poemas que describían la imaginada nación y bosquejaban la frontera de su tierra natal. Pintaron melancólicos pasajes que simbolizaban el suelo de la nación e inventaron emotivas leyendas populares, gigantescos héroes históricos y tejieron el antiguo folclor en un conjunto homogéneo. Hicieron una amalgama de acontecimientos, relacionados con entidades políticas diversas y no conectadas, para formar una narrativa consecutiva y coherente que unificó el tiempo y el espacio, produciendo así una larga historia nacional que se remontaba a tiempos primigenios. Naturalmente, los elementos específicos de los diversos materiales históricos desempeñaron una parte (pasiva) en dar forma a la cultura moderna, pero fueron principalmente los escultores intelectuales quienes formularon la imagen de la nación de acuerdo con su visión, cuyo carácter fue forjado principalmente por las intrincadas demandas del presente.<sup>7</sup>

Como se desprende de este juicio, la creación de la imagen de “lo cubano” no fue un proceso singular ni único, sino bastante típico. En cualquier caso, su concreción definitiva aún no se había producido hacia 1860, pues dos años después, Enrique Piñeyro se quejaba en la *Revista Habanera* de que “los pueblos que no han creado su lenguaje, que han tenido que tomarlo prestado, nunca pueden llegar a tener una literatura verdaderamente original”,<sup>8</sup> afirmación que encerraba una condición que se podía extender a los más diversos componentes del entramado subjetivo y hasta objetivo de la Isla. Ante tal coyuntura, el

---

<sup>6</sup> Al tema de la posible manipulación montada alrededor de *Espejo de paciencia* me refiero con detenimiento en *José María Heredia, la patria y la vida*, Ed. Unión, La Habana, 2003.

<sup>7</sup> Sholmo Sand. Ob. cit., pp. 75-76.

<sup>8</sup> Citado por Jorge Ibarra. *Nación y cultural nacional*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981.

historiador Jorge Ibarra considera que antes de 1868, lo que él llamó una “*supuesta* comunidad de cultura” tomaba cuerpo casi únicamente en una minoría ilustrada, pero no en un conjunto de clases y estratos muy bien diferenciados de la colonia, grupos humanos y sociales que en algunos casos estaban tan distantes que ni siquiera hablaban el mismo idioma,<sup>9</sup> mientras prevalecía una arraigada pertenencia regional sobre una globalizadora conciencia nacional, elementos que nos advierten de una todavía deficiente integración en el proceso de formación nacional.

Pero, siguiendo con Ibarra, fue justamente la praxis revolucionaria de 1868, al abolir la esclavitud e incorporar al negro a la lucha independentista, la que sienta las bases de esa comunidad de carácter nacional en el territorio libre de Cuba, una concreción social que luego se extendería al resto del país. La revolución democrático-burguesa de Yara, “al suprimir la esclavitud, foco nodal de todas las contradicciones que impedían la integración de los diversos grupos alógenos en una comunidad histórico-nacional, creaba las premisas iniciales para la cristalización de la unidad cultural, sicológica y lingüística del pueblo-nación que comenzaba a formarse en la manigua”. “El proceso de formación del pueblo nación había echado a andar”.<sup>10</sup>

La retumbante y trascendente decisión democrática y de alto contenido político (más que filantrópico) de Céspedes y los líderes de Yara de dar la libertad a los esclavos y luego admitirlos como soldados del ejército libertador  *cubano*, fue el más importante impulso que recibiera el proceso de cristalización de una nacionalidad que solo se podría fundar sobre la inclusión y la integración de todos sus componentes humanos y las más diversas tradiciones culturales. Sholmo Sand, entre otros aspectos definidores, considera que “La nación da origen a una percepción de igualdad civil entre todos los que son vistos y se ven a sí mismos como sus miembros. Este cuerpo civil se considera a sí mismo como soberano, o exige la independencia políti-

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 10.

ca en los casos en que todavía no ha alcanzado esa independencia”,<sup>11</sup> de ahí la trascendencia de la incorporación legal y total del negro al cuerpo de la nación, al menos en el territorio libre de Cuba.

Pero, mirando hacia la peculiaridad de la historia judía y su relación con los nacionalismos europeos, Sholmo Sand también advierte que:

El nacimiento de la nación es sin duda un acontecimiento histórico real, *pero no es un acontecimiento completamente espontáneo*. Para reforzar una abstracta lealtad de grupo, la nación, igual que las comunidades religiosas precedentes, necesitaba rituales, festivales, ceremonias y mitos. Para forjarse a sí misma en una sólida entidad única, tenía que realizar continuas actividades culturales públicas e inventar una memoria colectiva unificadora. Este novedoso sistema de normas y prácticas accesibles también necesitaba una conciencia general, una conciencia ideológica de fusión: necesitaba el nacionalismo.<sup>12</sup>

Y una de las expresiones de las que más y mejor se nutriría el nacionalismo cubano fue, precisamente, el juego de pelota, cuyo primer club oficial, el Habana Beisbol Club, es fundado, ni más ni menos, en el propio año de 1868.

El hecho de que la práctica de la pelota en Cuba muy pronto se asuma como una manifestación socio-cultural novedosa y moderna, y de alguna (o de muchas formas) política y contestaria, influirá de manera decisiva en que su arraigo sea mucho más rápido, casi vertiginoso. En esa apropiación intervienen, entre otros, dos factores notables, de origen social y cultural:

a) Socialmente, como nos permiten asegurar las evidencias históricas, la práctica del béisbol en el crítica década de 1870 comienza a desplazarse con velocidad de los pequeños grupos de jóvenes criollos burgueses y pudientes, a una esfera social popular, proletaria, en la que, a pesar de un acendrado racismo, se producirán en breve cercanías étnicas que no se manifestarían hasta mucho después en otros sectores de la sociedad. Y era elemental que así ocurriera: la

---

<sup>11</sup> Sholmo Sand. Ob. cit., p. 51.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 52.

práctica del béisbol en esa época exigía de muy pocos implementos pero a la vez requería de un grupo nutrido de personas para poder formar equipos. Su expansión, obligatoriamente, debió tener un carácter geométrico más que aritmético, gracias a lo cual pronto se expandió el conocimiento y práctica del nuevo deporte, sobre todo en las zonas urbanas, de donde pasaría en poco tiempo a las áreas rurales. Si bien en el béisbol organizado existía una marcada frontera racial, en su práctica popular resultaba inevitable la presencia del negro criollo.

b) Culturalmente el béisbol se acercó a varios procesos y manifestaciones que lo acompañaron, lo enriquecieron, ayudaron a su enraizamiento y lo convirtieron en parte de una práctica cultural en la que incluso intervenían las creatividades artísticas. El hecho de que el auge primero del béisbol esté relacionado con la modernidad capitalista lo conducirá a una relación con el modernismo estético por muchos caminos: desde los uniformes, estrafalarios, considerados provocativos para el gusto de la época, hasta las variadas publicaciones en donde se acogían las peripecias del deporte, en las que el diseño modernista (*art nouveau* en casos) y el lenguaje plagado de términos en inglés o anglicismos que chocaban contra el idioma español, hacía parecer “chic” a quienes los usaban; desde la cercanía de intelectuales —poetas, periodistas, dibujantes— al universo del béisbol hasta la complicidad que establece con la música cubana (sobre todo el danzón, territorio donde imperaban los negros)<sup>13</sup> como forma de realización de una jornada (ceremonia, festival, lo llamaría Sand) en la que deporte y música, diversión y ejercitación, hombres y mujeres, blancos y negros, música con instrumentos franceses y deporte con origen norteamericano, jóvenes burgueses y lumpens apostadores, conseguían la democratización de un espacio específico y público que con mucha dificultad se podría encontrar en otros niveles o manifestaciones de la sociedad y la cultura cubanas de las décadas finales del siglo XIX, incluidas las ya arraigadas peleas de gallos.

Sobre esos elementos de carácter social y cultural, armonizados alrededor de la práctica del béisbol de una forma en apariencia tan natural pero a la vez tan intencionada, nucleados de manera espontánea y al

---

<sup>13</sup> Roberto González Echevarría estudia a fondo esta relación pelota-danzón en *La gloria de Cuba*.

mismo tiempo necesaria (en razón de su causalidad histórica), se fue creando un sentimiento de cercanía con el juego que pronto pasaría a ser de pertenencia y, por el mismo camino, lo llevaría a formar parte de una identidad en pleno proceso de concreción definitiva en sus espacios más diversos, incluida la política, que había alcanzado su más alta expresión con las guerras independentistas de la época.

Pero en un proceso de formación de una espiritualidad y cultura nacionales, tan propio del mundo occidental en el momento histórico en que entran en auge los nacionalismos modernos, resulta evidente que el elemento político llegó a tener un peso determinante en la adopción inmediata, progresiva y finalmente masiva del béisbol en Cuba, fenómeno que se concreta en un período de apenas veinte años.

La llegada del béisbol, justo cuando en la Isla estaba por comenzar la primera contienda independentista armada, creó la mejor de las coyunturas para su adopción entre los cubanos, que de inmediato lo asociaron con una posible expresión de un creciente sentimiento antimetropolitano que era capaz de manifestarse no solo en la vida política, pero sobre todo en ella. El hecho de que las propias autoridades españolas considerasen la práctica de este deporte punto menos que subversiva, no hizo más que avivar el arraigo de la pelota. Las razones políticas aparecerían entonces íntimamente imbricadas a la adopción inicial del béisbol por un grupo social y nacional con una conciencia ya elaborada de su pertenencia, élite de la cual pasa al resto de la población local en las décadas de 1870 y 1880.

Un aspecto interesante en los modos de apropiación del béisbol es la promovida identificación del joven practicante con un nuevo tipo de cubano, un individuo del que se exalta la imagen de hombre fuerte, viril, moderno y civilizado gracias no solo al propio ejercicio físico, sino a toda la compleja estrategia que acompaña la práctica del deporte escogido y hasta la parafernalia de uniformes, terrenos, partidos, reglas de juego, público, aficiones, que llegaron a conformar un espectáculo, casi un rito, en el cual se manifestaba y representaba un modo de ser en vías de convertirse en pertenencia. El elemento más distintivo, sin embargo, cayó en la insistencia de lo importante que re-

sultaba esta práctica deportiva para la salud física y, no por casualidad en el contexto de una pugna cubano-española, para la higiene corporal. Entre las razones de tal insistencia, que tan bien se imbrican con el espíritu decimonónico en el cual se inserta la práctica del béisbol en Cuba, Roberto González Echevarría (quien llama “decadentismo” a este período histórico, y lo considera la *belle époque* de la pelota cubana) incluye “una fuerte preocupación por el físico”,<sup>14</sup> que en manos cubanas, especialmente de su aristocracia, adquiere nuevas y críticas intenciones con respecto a “lo español”, cuyo esquema más difundido era el del peninsular comerciante de los bufos habaneros y hasta de novelas como *Mi tío el empleado*, de Ramón Meza.

En un sentido diferente pero a la vez confluyente, se encuentran las significativas y ya mencionadas relaciones que el béisbol comienza a establecer desde esos mismos finales del siglo XIX con las manifestaciones artísticas, sobre todo con la música y la literatura. Cuando se organizan los primeros campeonatos oficiales por la llamada Liga General de Base Ball de la Isla de Cuba, fundada no por casualidad en el año de 1878, el auge inmediato de la popularidad de este deporte tiene un apoyo inestimable en la presencia casi indispensable de orquestas danzoneras durante la celebración de los partidos, y en la repercusión que estas actividades deportivas y culturales consiguen en la prensa. El hecho de que antes de la guerra del 95 ya existieran o hubieran existido publicaciones íntegra o mayoritariamente dedicadas a la pelota, es un indicador valioso de esa proyección. En La Habana se editaron las revistas *El Base Ball*, *El Sport*, *El Sportman Habanero*, *El Habanista*, *El Score*, *El Pitcher* y *El Figaro*, y entre sus colaboradores estuvo incluso el poeta Julián del Casal; en Matanzas, mientras tanto, aparecieron *El Bat* y *El Álbum de Matanzas*, en cuyas direcciones trabajaron el poeta Bonifacio Byrne y el novelista Nicolás Heredia. Mientras, en el teatro, el más fecundo y exitoso autor costumbrista de la época, Ignacio Sarachaga, se apropiaría de la pelota para elaborar algunas de sus piezas, entre ellas la significativamente titulada *Habana y Almendares, o los efectos del béisbol*, escrita y representada en 1887, y en la que se aprovechaba de la rivalidad depor-

---

<sup>14</sup> Roberto González Echevarría. Ob.cit.

tiva existente entre los dos clubes para hacer una especie de registro de los intereses clasistas y políticos de la sociedad del momento.<sup>15</sup>

Esta relación entre béisbol y cultura puede advertirnos que si bien la política está gravitando y decidiendo en la reacción primaria gracias a la cual se adopta el béisbol en Cuba, la relación con el arte y la espiritualidad cubanas es, junto al mismo juego de pelota, la que más contribuye a imbricarlo íntimamente con el imaginario colectivo, a fomentar su afición por encima de clases, regiones y pertenencias étnicas, al convertirse en un fenómeno de carácter nacional o, más aun, como hemos sabido después, en un elemento integrante y de alto significado social en la definición de ese carácter: lo que podríamos llamar la identidad.

Los pasos finales hacia el afianzamiento del béisbol en el espíritu de la nueva nación se producen cuando este deporte deja de ser una actividad relacionada solo con el área urbana de los potentes centros económicos del occidente de la Isla —La Habana y Matanzas— y da inicio a una rápida expansión geográfica, a pesar de las rémoras del regionalismo y los problemas de comunicación que se vivieron en el período de finales del XIX con las guerras y las políticas españolas (que llegarían al experimento de las reconcentraciones de personas en áreas limitadas). Otro paso trascendente es el que mueve la práctica del béisbol desde las zonas urbanas a las rurales, sobre todo gracias a la extensión potente de la industria azucarera con la creación de varias decenas de nuevos ingenios (o ya centrales, si los clasificamos así por su porte industrial más moderno y mecanizado), que a la vez generaron el crecimiento de núcleos poblaciones proletarios (los bateyes) y agilizaron la comunicación gracias a los caminos y hasta vías férreas que se construyeron para la producción y traslado hacia almacenes y puertos del azúcar fabricada. Muchas de estas inversiones, además, estaban ligadas a capitales norteamericanos (o pertenecían a ellos), por lo que la práctica del béisbol se ve potenciada por la afición a su juego tanto por parte de los cubanos como de los

---

<sup>15</sup> José María de Quintana es coautor de esta pieza. Sobre este tema ver: Félix Julio Alfonso. “Béisbol, sexo y poder en el teatro bufo del siglo XIX”, en *La letra en el diamante*, ed. cit.

norteamericanos asentados en la Isla. Un tercer movimiento hacia la identificación del béisbol con el ser cubano se concretaría de manera legal y más visible con la abolición de la esclavitud en la colonia, decretada en 1886, medida a la cual el béisbol responde poniendo a la luz pública la afición por este deporte por parte de la población negra, que en 1888 crea sus primeras ligas y tan pronto como en el año 1900 acepta a los jugadores de ese color en el circuito profesional cubano —cuarentaisiete años antes de que se lograra esta asimilación en las Grandes Ligas norteamericanas.

La extensión del béisbol se vio ayudada, además, por el proceso de solidificación del espacio nacional con la superación de los férreos regionalismos existentes todavía en el año 1868 y siguientes. Lo que mejor ilustra esta superación es el hecho de que, como afirma Ibarra, “ninguna de las contradicciones que convergieron hacia el fin de la guerra del 68, tomó fuerza en la última de nuestras guerras independentistas”,<sup>16</sup> pues existía ya un conjunto de tradiciones democráticas e igualitarias, forjadas a lo largo del proceso liberador nacional, y se habían consolidado lazos de solidaridad: y la pelota también se alimentaba de ellos, pues, como dijera Gramsci: “en tiempo de cierre del horizonte político las contradicciones tienden a emerger en las diferentes manifestaciones de la cultura nacional”. Fruto especialmente representativo de esas contradicciones resultó la dinámica apropiación del béisbol por parte de los cubanos, el arraigo firme del que hablaba en 1889 Wenceslao Gálvez y el hecho de que, apenas treinta años después de haber sido importado, ya existieran “los cientos de clubs que se organizan constantemente en casi toda la isla”.

## 2

Extendido por todo el territorio insular, presente en las aficiones de los diversos estratos sociales, mayormente practicado de conjunto por hombres de diferentes etnias, el béisbol llega a ser parte de la vida co-

---

<sup>16</sup> Jorge Ibarra. Ob. cit., p. 15.



tidiana de los cubanos en los años finales del siglo XIX y ya en los albores del siglo XX se afianza de forma definitiva como una pertenencia nacional. El imaginario criollo, que se ha enriquecido con la práctica de este deporte, había comenzado a expresar a través del béisbol no solo los intrincados intereses o pretensiones políticas, culturales, de imagen propia y el genésico rechazo de los vínculos de representación con lo metropolitano de los tiempos originarios, porque tres décadas después de su llegada a Cuba, ya se había abierto a las expectativas y modos de expresar la realidad de todo un conglomerado humano con definidas características nacionales. El béisbol, al instaurarse la república en 1902, es parte de la cultura cubana, en el sentido más amplio del concepto, o sea, constituye un elemento más en la definición de la cubanía, entendida como la conjunción armónica y dialéctica de pensamientos, prácticas, experiencias, manifestaciones materiales y espirituales y modos de vida de los habitantes de la Isla de Cuba.

Como parte del imaginario cubano, el béisbol comenzó a crear, desde finales del siglo XIX, sus leyendas, personajes, anécdotas y, a la vez, sus más remotas estadísticas, lo que equivale a decir, su mitología y su memoria, las fuentes de una tradición. Desde la década de 1880 se había afianzado, por ejemplo, la imprescindible rivalidad entre los clubes de La Habana y Almendares, que se extendería hasta 1961; se hicieron memorables las actuaciones del pitcher Carlos Macía, autor de la primera lechada propinada en el país (2 de febrero de 1886); la gente se reconocía en el mito de Esteban Bellán, estrella cubana en el primitivo circuito profesional norteamericano, o en el patriotismo de Emilio Sabourín, uno de los fundadores del espíritu beisbolero, muerto en la cárcel de Ceuta a la cual fue enviado por sus actividades independentistas. Apenas terminada la guerra contra España, en 1898, el júbilo nacional tomó forma también en los nombres de equipos bautizados como Libertad, Patria, Demajagua, Patriota, Independencia.<sup>17</sup> La pasión por el béisbol era tal que, en 1901, en el país ocupado por el ejército norteamericano y devastado aún por los años de guerra, una observadora foránea, la misionera norteamericana Una Roberts Lawrence,

---

<sup>17</sup> Louis A. Pérez: *Ser cubano...*, ed. cit., p. 355.

constaba que “El béisbol ha comenzado con una ola de popularidad que promete colocarlo al frente de todos los entretenimientos en la Isla. En las tardes usted puede manejar en cualquier dirección en La Habana y, en los espacios abiertos, cerca de los pueblos y villas, encontrará que se está celebrando un juego de pelota”.<sup>18</sup>

Y sobre ese suelo fértil, en el que se mezclaban el abono político, social, deportivo, fue donde comenzó a asentarse e integrarse la *filosofía* del béisbol...

He pensado mucho antes de acudir a una palabra tan circunspecta como *filosofía*. ¿Cuál es la *filosofía* del béisbol? ¿Todos los deportes la tienen? Pienso que es posible asegurar que otras prácticas físicas y competitivas puedan ser capaces de generar un pensamiento organizado, pero no un pensamiento *filosófico* que, en el más estricto y semántico sentido del término (el fijado por la Real Academia de la Lengua) es, ni más ni menos, un “conjunto de saberes que busca establecer, de *manera racional*, los principios más generales *que organizan y orientan el conocimiento de la realidad*, así como el sentido del obrar humano”. Imposible sería, digamos, para el fútbol o para el baloncesto, los dos deportes colectivos más practicados en el mundo, pretender la posesión de un pensamiento filosófico. Hay en ellos, por supuesto, un conocimiento práctico, un planteamiento conceptual, una suma y síntesis de experiencias previas que intentan regir los comportamientos y actitudes y (si fuera posible) cada una de las decisiones de quienes dirigen un partido. Como deportes de campo en los que se pasa constantemente de la ofensiva a la defensiva, su estructura y su pensamiento táctico y estratégico son de origen militar, por lo tanto, limitados filosóficamente a las artes de ataque, contrataque y defensa. Además, en muchos sentidos, estos juegos son adecuaciones modernas y mejor reglamentadas de prácticas deportivas ancestrales.

El béisbol, en cambio, tiene una concepción totalmente diferente y novedosa que responde de manera estricta y vertical al pensamiento racionalista decimonónico y por ello está organizado de una manera muy propia, donde se incluyen las numerosas reglamentaciones rec-

---

<sup>18</sup> Citado por Louis A. Pérez. Ob. cit., p. 355.

toras de su práctica, todo un cuerpo de leyes que al ser recopiladas requieren de un volumen impreso para acogerlas, algo impensable en cualquier otro deporte. De esas condiciones definidoras y diferenciadoras resulta que el béisbol solo se puede practicar desde el conocimiento de una elaborada y muy racional filosofía, nutrida no ya con el conocimiento de la realidad, sino con el de las realidades potenciales, gracias al saber y la existencia de diversas, en realidad infinitas, contingencias que en cada instante ofrece una simple jugada en un partido de pelota. No puedo detenerme, por supuesto, a mostrar las variantes que en cada jugada de un partido obligan a una síntesis racional de pensamientos y decisiones que pueden (o pudieran) parecer las más atinadas en cada momento específico. Baste enumerar, al vuelo, que dependiendo del marcador, del *inning*, del contrario, del *pitcher* y el bateador enfrentados, de los *outs* en el *inning*, de las estadísticas históricas y de ese día de *pitcher* y bateador, de si se juega de día o de noche, si es visitador o *home club*, de la mano a la que lance el *pitcher* y se coloque el bateador, del conteo, de la zona de *strike* del árbitro, del viento, del estado del campeonato, de la cantidad y calidad de los corredores en bases y de la inteligencia del *manager* o de un jugador, se debe tomar la simple decisión de esperar o no, digamos, un segundo *strike* antes de dejar libre al bateador. ¿Existe algún otro deporte con tantas condiciones previas a contemplar y sintetizar a la hora de aplicar una de las múltiples variables posibles en cada uno de los instantes del juego? Por supuesto que no. Esa carga de información, resumida en toda una filosofía práctica y conceptual que debe tener en cuenta, además, las reglamentaciones que conforman un libro y el hecho de que cuando en apariencia no está ocurriendo nada puede estar sucediendo mucho para el destino de un desafío, es la esencia misma del béisbol —y representa hoy su principal enemigo, ya veremos por qué—, al tiempo que constituye el punto de confluencias sin cuya consideración resulta imposible entender este deporte y convertir su práctica en expresión de una espiritualidad nacional, al menos de la forma profunda y definitoria que ha ocurrido en Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Venezuela y la República Dominicana.

Las décadas de la república fueron el escenario en el que la filosofía del béisbol terminó de hacerse sangre de los cubanos. El desarrollo de torneos profesionales, semiprofesionales, amateurs (en los que, por cierto, se mantuvo hasta el triunfo de la revolución la barrera racial), dieron lugar a una red de competiciones organizadas a través de “la Liga Profesional, la Liga Semiprofesional, la Liga Social, la Liga Interprovincial, la Liga Juvenil, la Liga del Comercio, la Liga de la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC), la Liga Popular, la Liga Nacional Amateur y la Liga de los Mineros”,<sup>19</sup> a las que Louis A. Pérez agrega ligas municipales y provinciales y la importante Liga Azucarera, “que provocó algunas de las más fieras rivalidades en el béisbol cubano”, torneos que en su conjunto concretaron una expansión y explosión de la afición por el béisbol. Al calor de esas competiciones, la lista de figuras mitológicas se nutrió con nuevos nombres, actuaciones y estadísticas. Los jugadores cubanos se convirtieron no solo en ídolos nacionales, sino también internacionales, gracias a su participación en torneos en Norteamérica, México, Venezuela, todo el Caribe. La presencia de jugadores cubanos en las Grandes Ligas norteamericanas y en las ligas negras de ese país dio relumbre cosmopolita a jugadores como Adolfo Luque, *Papá Montero*; a Miguel Ángel González, *Mike*; a Martín Dihigo, *El Inmortal*; a José de la Caridad Méndez, *El Diamante Negro*, entre muchos otros, de diversos orígenes de clase y étnicos.

Si bien el arte del período no tuvo con el béisbol la misma cercanía cómplice de la *belle époque* —según González Echevarría porque se había superado totalmente el período de exotismo y se transitaba ya el de la cotidianidad asumida—, no hubo en lo absoluto un divorcio entre esas dos prácticas culturales, aunque fue mucho menos abundante que la existente en los Estados Unidos, país en el que la mitología del béisbol nutrió de manera constante las realizaciones literarias y cinematográficas.

Pero la cultura nacional-popular, que según Jorge Ibarra vive su período de formación entre los años 1902 y 1930,<sup>20</sup> resumió y expresó

---

<sup>19</sup> Louis A. Pérez. Ob. cit., p. 356.

<sup>20</sup> Ver: Jorge Ibarra. Ob. cit.

a través del béisbol muchas de las expectativas, frustraciones, sueños y realizaciones de un país en el cual, nunca, la política ha estado lejos de las vidas cotidianas.

Para reforzar los originales sentimientos de pertenencia en medio de una circunstancia diferente —ahora la de un país independiente, aunque con una relación traumática con el vecino norteamericano—, el béisbol no tuvo los mismos impulsos y sustentos que antes le dieron la política de un país en guerra, la aguda confrontación social clasista y la cultura artística. Pero su arraigo ya se había hecho tan profundo, su mitología tan acendrada en el ser y la cultura nacionales, que la pelota se bastó a sí misma para crecer en su proyección identitaria, a pesar de ocasionales acusaciones, muy contrastantes con las exaltaciones de años anteriores, de que su práctica alentaba la vagancia y generaba desórdenes.<sup>21</sup>

La manifestación de expresiones nacionalistas a través del béisbol fue notable en las primeras décadas del siglo xx, cuando más agresivas resultaron las pretensiones de penetración cultural norteamericana, muy visible en la ofensiva de sus misioneros protestantes en toda la Isla. El hecho de que deportes como el *rugby* o el fútbol americano no consiguieran alcanzar demasiada simpatía en el país, bien puede ser acompañado de las demostraciones de reafirmación nacional que se manifestaban en los frecuentes enfrentamientos de equipos cubanos y norteamericanos, respecto a lo cual comenta Louis A. Pérez: “La llegada de los clubes de Grandes Ligas siempre proporcionó excitación y creaba expectación [...]. Los aficionados locales sentían deleite en ver a sus equipos jugar contra —y especialmente derrotar— los equipos de las ligas mayores”,<sup>22</sup> como sucedió en 1908 cuando los criollos del Habana y el Almendares vencieron en siete de once partidos a los Rojos de Cincinnati, o en cuatro de ocho juegos a los campeones mundiales de 1909, los Atléticos de Filadelfia, entre otros muchos conjuntos que por años nos visitaron.

Pero hubo varios momentos y procesos, deportivos y no, que acentuaron y sedimentaron esa relación de pertenencia. A nivel com-

---

<sup>21</sup> Ver: Louis A. Pérez. Ob. cit., pp. 354-355.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 359.

petitivo, el más prolongado fue el sostenimiento y profundización de la vieja rivalidad entre los clubes del Habana y el Almendares, que llegaron a parcializar el país con antagonismos irreconciliables, fundados en el sentimiento de pertenencia a uno u otro emblema. Otro aporte significativo fue el espectáculo de las Series Mundiales Amateurs de la década de 1940, celebradas casi todas en el parque habanero de la Tropical, con los todavía memorables duelos entre el Guajiro Conrado Marrero y el venezolano Daniel —el Chino— Canónico. Pero, en otros niveles de competencia, las calidades de los jugadores, las rivalidades de los fanáticos, la pasión por el deporte nacional, consiguieron establecer una relación de cotidiana expresión del espíritu nacional, provincial, local, grupal a través del béisbol. Fueron importantes los campeonatos de la liga amateur, los de las ligas azucareras, los de las ligas regionales (como la muy competitiva de Pedro Betancourt, en Matanzas), las ligas universitarias y escolares, los enfrentamientos entre empresas, centros de trabajo y barrios, que fomentaron y a la vez manifestaron, a mi juicio, el punto más alto en la relación de pertenencia del imaginario de la cultura nacional-popular con la práctica del béisbol. Casi todos estos niveles competitivos, además, podían llegar a ocupar espacios en la prensa, a gozar de un cierto grado de difusión entre los aficionados, generando, en conjunto, un monopolio de la pelota respecto al gusto deportivo nacional que solo podía serle disputado por algunos campeonatos o peleas de boxeo profesional o amateur.

Como parte de las expectativas individuales y económicas del cubano ocurrió un proceso de movilidad social relacionado con el béisbol que antecede y hasta influye a lo que, en este terreno, ocurriría en los Estados Unidos. En el mundo del béisbol, “Dentro de la ambigüedad de las relaciones raciales en Cuba, desaparecían las borrosas líneas en cuanto a las razas; jugadores norteamericanos, negros y blancos, tenían libertad para mezclarse, jugar juntos [con cubanos blancos y negros] [...] algo que hubiera sido inconcebible en Estados Unidos”, por lo que, añade Louis A. Pérez, “Cuba sirvió para la inte-

gración racial en el béisbol de las Grandes Ligas”<sup>23</sup>,<sup>23</sup> mientras hacia el interior de la sociedad cubana se convertía en uno de los territorios en donde los negros podían alcanzar fama, notoriedad y hasta mejores condiciones económicas, lo cual sin duda contribuiría a sedimentar más aun la relación de pertenencia de un amplio sector de la población con la práctica de este deporte.

Fuera de lo estrictamente competitivo, la imagen del pelotero (blancos y negros) y el sentimiento de cercanía a los clubes se convirtió, gracias a las artes gráficas, en presencia cotidiana en la vida práctica del cubano, en parte protagónica de su imagen visual de la realidad, en una forma privilegiada de sentirse identificados. Una explosión comercial y propagandística se valió del béisbol para sus propósitos económicos y ayudó a este deporte a estar casi en cada acto consciente o inconsciente de los habitantes del país y enraizarse aun más en el imaginario colectivo. Industrias como las cerveceras y tabacaleras utilizaron en su promoción los iconos beisboleros. También lo hicieron parte de los fabricantes de cosméticos (jabones, por ejemplo), confecciones, objetos utilitarios (vasos, copas, tazas, peines, abanicos, y un asombroso etcétera). Las postales con los rostros, estadísticas y uniformes de los jugadores circulaban por todo el país. Los pósters de los equipos pendían de cualquier pared pública o privada. Los uniformes y emblemas se vendían en infinidad de comercios... El ambiente visual del país se saturó con los colores rojo, azul, verde y naranja de los cuatro equipos más estables del campeonato de invierno, y el rostro de los jugadores estelares llegó a ser más familiar que el de los políticos. Si a esa exultante contaminación iconográfica (en ocasiones con cierto grado de elaboración artística), se suma la presencia de un ambiente sonoro en el que las transmisiones radiales se hacían eco de los partidos, se escuchaba el danzón dedicado a Adolfo Luque o el chachachá de Miñoso, es posible asegurar que el país vivía en una atmósfera saturada de béisbol, con una intensidad y participación colectiva nunca vuelta a alcanzar.

La mejor evidencia de la significación del béisbol para los cubanos de entonces quizás nos la pueda ofrecer un sondeo de opinión

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 371-372.

realizado en 1953, gracias al cual se conoció que más del setenta por ciento de los habitantes del país se consideraban aficionados a la pelota (ochenta y dos por ciento de hombres, casi el sesenta de mujeres), mientras más del setenta y cinco por ciento de los ricos, el sesenta y siete de la clase media y el setenta y cinco de los trabajadores, profesaban esa pasión. A tenor de esos datos reveladores (mucho más reveladores y preocupantes si los pudiéramos comparar con los que deben existir en este momento), un estudioso de los procesos de la nacionalidad se permite asegurar que “Su popularidad superaba las barreras de clases y edades, y trascendía las fronteras raciales y de género; resultaba atractivo a los residentes urbanos y a los habitantes rurales, así como unía a los cubanos de todas las convicciones políticas e ideológicas”.<sup>24</sup>

Resulta evidente que hacia las décadas de 1940 y 1950, la relación identitaria conseguida a través del béisbol y con la práctica de este deporte habían llegado a un apogeo tal que resultaba imposible cualquier establecimiento de las pautas y componentes de la cultura y la espiritualidad cubanas que no tuvieran en cuenta esta expresión deportiva que, curiosamente, podía ser tan compleja y polisémica como para engendrar y nutrir una filosofía que comunicaba y permeaba casi todas las manifestaciones espirituales del ser cubano. Cuba y la pelota eran un matrimonio feliz, con contradicciones, por supuesto, como cualquier relación de estas características. Pero esencialmente feliz. La pelota en Cuba, aseguraba en los años 1950 un columnista de *Bohemia*, era una “institución sagrada”.

### 3

La mejor evidencia de hasta qué punto la pelota se había convertido en un elemento esencial de la cultura cubana, más aun, de la identidad nacional, fue el proceso que alrededor de su práctica se vivió a partir del año 1959, el cual conduciría dos años después a la desaparición

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 372.



del profesionalismo y el sistema hasta entonces establecido del amateurismo cubano, para dar origen a la estructura inicial de lo que son, desde entonces y hasta hoy, las llamadas Series Nacionales, fundadas a principios de 1962.

En las décadas de 1940 y 1950, la práctica del béisbol en Cuba había alcanzado una plenitud capaz de convertir a la Isla en uno de los referentes universales del ejercicio de este deporte. La liga profesional cubana, con más de setenta años de existencia, era la máxima expresión de la pasión beisbolera, pues había conseguido crear una representatividad profundamente enraizada en la mentalidad nacional y popular. Mientras tanto, la participación de cubanos en los campeonatos de máximo nivel mundial, las Grandes Ligas norteamericanas, no solo contaba ya con una nutrida lista de jugadores criollos blancos (o casi), sino que habían recibido hacia los albores de la década de los años 1950 a peloteros negros,<sup>25</sup> y varios cubanos fulguraban como estrellas en aquel firmamento, para orgullo de sus compatriotas, que luego tenían la ocasión de verlos jugar en la Isla como integrantes del Almendares, Habana, Marianao y Cienfuegos.

Como todas las revoluciones, la cubana volteó muchas de las bases económicas, sociales y culturales del país. Pero sin duda uno de los quiebres culturales más dramáticos fue el que vivió la práctica del béisbol cuando se alteró de forma esencial la estructura y la tradición sobre la cual se había desarrollado y alcanzado el ya mencionado esplendor de los años 1940 y 1950. La prohibición del profesionalismo deportivo y la pretensión de conseguir campeonatos amateurs de verdadero alcance nacional (en el sentido de la participación visible de todas las regiones del país), obligó a una total reestructuración del sistema de afiliación y competencia que, para conseguir el objetivo de su transformación, se impuso además, de manera consciente, provocar un quiebre con la memoria y los paradigmas establecidos

---

<sup>25</sup> Orestes Miñoso fue el primer negro no norteamericano en firmar contrato de Grandes Ligas. Lo hizo en 1949 con los Indios de Cleveland y luego militó en otros conjuntos, con sus mejores resultados en los años 1950 junto a los Chicago White Sox.

con anterioridad, una ruptura que se expandió, incluso, a la labor de figuras del pasado y hasta a la existencia de estadísticas de lo que ha sido llamado el béisbol prerrevolucionario, a favor de concitar todo el interés y convertir en única referencia el béisbol revolucionario.

Esta política de negación del pasado, fruto de decisiones también políticas, alimentó durante décadas un desconocimiento, rechazo y hasta estigmatización oficial del legado acumulado, lo cual pudo haber sido indispensable en términos políticos, pero en perspectivas de la historia y la cultura (a la cual pertenece ese deporte en específico), fue una pérdida que hoy resulta prácticamente irrecuperable, pues el hiato ha implicado la memoria (o la desmemoria) de dos o tres generaciones de cubanos.

La cualidad de pertenencia del béisbol a la identidad cubana y su capacidad de resistencia cultural lograron, sin embargo, superar esa coyuntura extrema. El béisbol de la Isla, gracias a jugadores, aficionados, al fervor político del momento y, sobre todo, a su arraigo en la espiritualidad nacional, consiguió saltar ese terrible y dramático abismo que lo obligaba a continuar caminando sin mirar apenas hacia el pasado (al punto de que, por las reglas del amateurismo, nadie que alguna vez hubiera firmado como profesional, aun sin haber jugado, podía volver a pisar un terreno de juego en la Isla durante un partido oficial), olvidándose de sus ídolos referenciales (Miñoso, Camilo Pascual, Willy Miranda, activos en Grandes Ligas), y reordenarse para, con una rapidez y contundencia que solo se consiguen al calor de las vorágines revolucionarias que lo van cambiando todo, reinsertarse, otra vez con inconcebible rapidez, en el imaginario colectivo. Comenzó entonces a transitarse una nueva tradición, a crearse los primeros mitos del nuevo momento, a establecerse estadísticas que partían de cero y que, por lo tanto, carecían de cualquier valor referencial con respecto al pasado, la memoria y la cultura del béisbol y de una nación, cuyo origen estaba tan íntimamente ligada a la práctica de ese deporte.

El milagro de haber conseguido vencer esa pirueta mortal solo obedece a una razón de origen cultural: el grado de imbricación su-

perlativa de la pelota a la espiritualidad cubana, el modo profundo en que se había integrado a la cultura nacional; la condición de ingrediente notable de una identidad propia fueron (o fue, pues todo se combinó y movió en una misma dirección) las calzadas que permitieron concretar con éxito ese desgarrador desplazamiento. Y la política fue el viento de popa que se encargó de darle el impulso final.

A estas alturas del juego (algo así como el séptimo *inning*) todos estaremos de acuerdo en afirmar que el béisbol forma parte de la identidad cubana. Creo que también habría consenso en admitir que una identidad es un complejo proceso social que está en permanente evolución y movimiento.

Las identidades nacionales, como ya hemos visto, son el fruto de la conjunción, en un territorio y en un tiempo históricos determinados, de múltiples elementos de carácter material e inmaterial, objetivos y subjetivos, que abarcan desde la geografía y el clima hasta la economía, la política y la cultura, en todas sus manifestaciones, pues abarcan tanto las artísticas como las cotidianas (gastronomía, formas de vestir, norma lingüística social y familiar, etcétera). Una identidad propia tiene la capacidad de asimilar influencias y herencias de otras identidades, acercarlas y terminar por apropiarse de ellas, nacionalizándolas. También tiene la posibilidad de relegar, y hasta de renegar en un momento, ciertas pertenencias que la conformaron en una época. La política, la economía y los propios movimientos internos y evolutivos del organismo social pueden contribuir a acelerar cualquiera de esos dos procesos: tanto el de asimilación como el de relegación o negación.

Es curioso, sin embargo, cómo en ocasiones ni siquiera la política, la economía o la compulsión social consiguen que se produzca uno u otro de estos movimientos. En Cuba, a lo largo de tres décadas, uno de los casos más significativos fue la intención de generar una cercanía por la cultura y la sociedad soviéticas. Por treinta años la política del país, en todos los renglones posibles, pretendió conseguir ese acercamiento y transferirlo al territorio de la cultura y el espíritu. Pero un simple cambio de relación política entre los Estados difuminó

algo que solo se concretó en coyunturas muy específicas pero volátiles (como lo fueron casi todas las familias cubano-soviéticas) y en los discursos políticos, no menos combustibles y circunstanciales. Del mismo modo, la política y la economía pueden afectar las esencias de determinadas pertenencias identitarias hasta desvirtuarlas o hacerlas desaparecer. Otra vez entre nosotros, un caso lamentable ha sido el de las festividades carnavalescas, cuyo origen estuvo condicionado por el espíritu de resistencia cultural de los negros traídos de África, quienes a través de sus cabildos consiguieron conservar importantes elementos de su pertenencia cultural original, transculturándolas o enmascarándolas. Esos carnavales, agredidos durante las últimas décadas una y otra vez por decisiones políticas y carencias económicas, han terminado por convertirse en una manifestación desarraigada de lo que fue su espíritu ancestral y hoy son una actividad deformada hasta lo grotesco, sin atisbos de representatividad popular, que no importa demasiado si existen o no. En cambio, en ocasiones la fuerza de una identidad o de determinados elementos de una identidad se sobrepone a todas las presiones políticas y consiguen su permanencia. Como estamos hablando en la casa que inspiró a Carpentier para crear la morada habanera de los tres jóvenes protagonistas de *El siglo de las luces*, me parece apropiado citar un fragmento altamente simbólico y pertinente de la novela: es el instante en que a la Cayena de Víctor Hugues regresan los representantes de la iglesia católica, por años estigmatizados por la revolución. El retorno de curas y monjas ocurre gracias a que se ha firmado un Concordato entre París y Roma, del cual comenta el personaje de Sieger: “¡Y pensar que más de un millón de hombres ha muerto por destruir lo que hoy se nos restituye!”<sup>26</sup> ¿Cuántos cubanos no debieron, por tres décadas, ocultar su fe religiosa? ¿Cuántos no vieron limitadas sus posibilidades de ascenso social o político y hasta fueron marginados por creer en algún dios? Todo eso en un país que ahora recibe y reverencia a los pontífices romanos y les ofrece espacios públicos privilegiados para desarrollar sus pré-

---

<sup>26</sup> Alejo Carpentier. *El siglo de las luces*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, p. 198.

dicas. Pero, rectificemos el rumbo: ¿cuántos cubanos, a pesar de las décadas de ateísmo institucionalizado, participaron, con fe palpable, en la peregrinación que por todo el país realizó en el 2011 la Virgen de la Caridad, santa patrona de Cuba? Ninguna de estas preguntas necesita respuesta, pues todos las conocemos: por lo tanto, solo importan las preguntas en sí.

La capacidad de resistencia de determinados componentes identitarios, así como la fragilidad de otros en diversos momentos de su desarrollo, es parte de la dinámica propia del proceso de evolución de una cultura y una espiritualidad nacionales. Por lo tanto, ninguna cultura puede pretender que conseguirá abolir por decreto político o por compulsión social la existencia de una práctica, costumbre o creencia arraigada. Pero, tampoco, ninguna cultura puede pensar que las acciones y decisiones que afecten a una práctica no pueden terminar por deteriorarla, desvirtuarla o aniquilarla.

El béisbol, a nivel universal, vive hoy su más profunda crisis de existencia. Ni siquiera el hecho de que su expansión haya sido exitosa en determinados territorios (al punto de que Holanda llegara a ser campeón mundial, algo que jamás ese país ha logrado en el fútbol) alivia ese estado crítico. A mi juicio, dos enemigos tiene hoy el béisbol para su supervivencia: el más entrañable es su propia complejidad filosófica (en la que, paradójicamente, radica su riqueza y singularidad), una consecuencia muy propia de su origen racionalista y decimonónico; y, como segundo antagonista, tiene a la organización de las Grandes Ligas y todo el sistema comercial que la sustenta. Del primer enemigo poco habría que hablar: solo que, incluso a los moradores del siglo XXI todavía amantes del béisbol, nos pueden resultar insufribles cuatro horas de juego si no hay mucho “en juego”; del segundo, apenas decir que los intereses comerciales de sus máximos gerentes no han sabido aplicar con inteligencia estrategias como las del fútbol, que mueve millones de dólares no solo en las ligas profesionales, sino también en los campeonatos internacionales, a cuyos similares en la pelota, luego de quebrada la frontera entre amateurs y profesionales, nunca han asistido (o han mal asistido) las figuras

más notables del momento. La consecuencia más visible de esas dos enemistades peligrosas ha sido la exclusión del béisbol del calendario olímpico (pertenencia por la cual tanto se luchó) y la difuminación de las tradicionales Series o Campeonatos del Mundo.

A la presión universal y epocal que pesa sobre el béisbol en todos los países en los que se practica masivamente, Cuba debe sumar sus propias culpas deportivas, políticas, económicas y culturales. Necesario resulta decir que, sobre todo, esas culpas caen en el territorio de la política y la economía, debido a cuyas decisiones y razones se están generando situaciones que afectan el papel del béisbol dentro de la realidad deportiva y la percepción espiritual cubanas. Sin profundizar en este aspecto, que daría para muchas conferencias, recordemos, entre otros factores: 1. El éxodo de jugadores cubanos hacia los circuitos profesionales, cada día más lastrante; 2. Los problemas internos de organización, estructura, competitividad y promoción que ha sufrido y sufre toda la pirámide del béisbol en Cuba; 3. El encarecimiento y dificultad que entraña la práctica masiva del béisbol, en un momento en el que los implementos resultan inalcanzables para los salarios reales cubanos y en el cual los espacios para el ejercicio de la actividad se han reducido o desaparecido (como ha ocurrido en todos y cada uno de los terrenos en los que por años jugué pelota en mi territorio), como se han reducido o desaparecido muchos niveles competitivos populares, laborales, estudiantiles que proliferaron en otras épocas; 4. La falta de estímulos a los jugadores y el descenso del nivel cualitativo de las competencias domésticas; y, para no hacer infinita la enumeración, 5. La desafortunada política de programación deportiva en los medios, una típica reacción de avestruz que preferencia con absoluto desparpajo la posibilidad de disfrutar de fútbol profesional del máximo nivel en contra de la programación televisiva de un único juego, y no siempre atractivo, del calendario diario de la Serie Nacional, lo cual, como se sabe, ha conseguido ya sus primeros efectos preocupantes en la preferencia cubana por el béisbol sin que, a nivel deportivo, haya reportado todavía un asomo de consuelo, pues el fútbol cubano ni siquiera se puede considerar que ha logrado llegar a ser competitivo.

La varias veces mencionada y comprobada capacidad de resistencia del béisbol en el entramado cultural e identitario cubano, ¿será capaz de salvar esta práctica deportiva en medio de tan funestas coyunturas locales, globales y epocales?

Con independencia de las soluciones que con cierta urgencia se le debería dar desde la política o la economía a estos ingentes factores capaces de afectar la permanencia del béisbol en su lugar hegemónico dentro de la espiritualidad y la identidad de los cubanos, también se impone mover desde la cultura los resortes más sutiles pero a la vez eficaces que contribuyan a paliar la crisis de preferencia y permanencia a la que hemos llegado.

Resulta indispensable, en tal empeño, no solo el análisis verdaderamente crítico de la relación actual entre lo que es la práctica del béisbol y lo que representa este deporte en términos culturales e identitarios, sino, además, restablecer la conexión con un pasado, una tradición, una historia sin cuya existencia y gloria no hubiera sido posible que, todavía hoy, los cubanos tengamos una ligazón cultural genética con la pelota. Un ejemplo evidente de por dónde se podría empezar estaría en la restauración de un Salón de la Fama en la que todos los peloteros cubanos, todos, repito, con un historial deportivo que así lo amerite, deben estar presentes, como las joyas de la memoria cubana que son o, cuando menos, que deberían ser o haber sido. Como mismo las valoraciones políticas no pueden invalidar la pertenencia de un artista a una tradición y a una cultura (a pesar de que así se haya pretendido), tampoco resulta admisible, en términos de la identidad —fenómeno en el cual, como hemos visto a lo largo de este recorrido, la política puede ser determinante, aunque su presencia y decisiones no pueden o deberían ser las únicas determinantes—, decretar la marginación, el olvido, la exclusión de integrantes de ese *corpus* cultural e identitario que es la pelota solo porque pertenezcan a un pasado o hayan realizado su carrera total o parcialmente fuera del territorio geográfico del país, pues un pelotero cubano, juegue donde juegue, es un pelotero cubano y su labor enriquece el cuerpo de la tradición y el sistema de la identidad.

En un sentido paralelo —aunque confluyente, pues ya sabemos que en cierto punto las líneas paralelas llegan a unirse— estaría el empuje económico que permitiría restaurar la práctica verdaderamente masiva, competitiva, y hasta higiénica —como habrían dicho nuestros cronistas del siglo XIX— del béisbol como actividad integrante de la cultura nacional-popular. Crear terrenos, competencias, alentar pertenencias, democratizar la posibilidad de acceder a implementos, constituye una urgencia no para la posibilidad de obtener copas y medallas internacionales, sino para evitar la fractura de la identidad que se asoma como un tsunami en el horizonte de la cultura cubana.

También con la economía y la política en el punto de mira, la pelota cubana —y otros deportes que lo permitan—, en los tiempos y condiciones actuales, solo podrá elevar su techo competitivo y de calidades individuales si los jugadores participan del sistema universal competitivo y se accede a confrontaciones de más nivel que las locales. El fútbol y el voleibol brasileño se juega en Brasil y fuera de Brasil, igual que el baloncesto argentino y español, y el voleibol norteamericano tiene jugadoras dispersas por distintas ligas del mundo, por citar unos pocos ejemplos. Pero esos jugadores, que se enfrentan a los mejores de su momento, llegado el día de la convocatoria visten las franelas nacionales y obtienen para su país las medallas olímpicas y las copas mundiales.

Agreguemos a la lista fenómenos como la necesaria programación de béisbol internacional de alto nivel, la mejor difusión de la pelota local, la necesaria reestructuración de sus sistemas de competencia en todos los niveles, la relación armónica entre esfuerzo y nivel de vida de los jugadores, la apertura hacia el mercado deportivo, los cuales serían, entre otros, elementos a tener en cuenta para evitar el desastre que nos acecha.

La pérdida de arraigo del béisbol en Cuba ya tiene expresiones concretas y dolorosas. Por primera vez desde que existen campeonatos internacionales, en los últimos años hemos llegado a la coyuntura de no ser campeones en ninguno de ellos. Mientras los jóvenes cubanos sean más fanáticos del Real Madrid o el Barcelona que de los



Yankees de Nueva York o los Chicago White Sox —donde, por cierto, en estos momentos juegan como regulares algunos cubanos—, mientras se identifiquen más con los goles de Messi o Cristiano Ronaldo que con los jonrones de Alfredo Despaigne y José Dariel Abreu, acá, y de Kendry Morales y Yoenis Céspedes, allá, los síntomas de la enfermedad irán avanzando hacia un estado crónico del que, en cuestiones tan sensibles como el espíritu, la identidad y la cultura de una nación, las pérdidas suelen ser demasiado costosas, pues entrañan lo que caracteriza y define una nacionalidad, una nación.

*2011*

## La escritura como competencia

Desde hace unos años me pregunto qué habría sido de mi vida —o cómo habría sido mi vida, en realidad— si la tarde del 1° de septiembre de 1975 no me hubiera sorprendido bajo las amables arboledas del cruce habanero de Zapata y G, a las puertas del edificio de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana.

Al borde de los veinte años que pronto cumpliría, yo era en aquel momento la estampa viva de la inocencia, una hoja que el viento, imprevisible, podía mover hacia un destino mucho más imprevisible. Apenas unos meses atrás, el día que en un salón del preuniversitario donde estudiaba me vi en el trance de optar por una carrera universitaria, mis vocaciones eran tan incongruentes y dispares que luego de pensarlo varias veces y ante la noticia de que ese año no abriría la Escuela de Periodismo (me gustaba un poco aquello de ser cronista deportivo, pero, repito, un poco), deseché en un minuto la idea de estudiar Arquitectura o cualquier especialidad directamente ligada con las matemáticas (la asignatura que había sido siempre mi fuerte) y me decanté por la carrera de Historia del Arte, en primera opción, y por ¡Geología!, en la segunda.

Por qué un matemático con aficiones geológicas pretendía estudiar Historia del Arte es todavía un misterio para mí. Creo que todo se debió al hecho de que entre las disparatadas y desactualizadas listas de carreras universitarias a escoger, había visto que existía una especialidad de Cine, Teatro y Televisión, como parte de Historia del Arte, y me gustó la tentadora posibilidad de pasar mi vida entre cines, teatros y televisores, más que entre ecuaciones y logaritmos.

Sin embargo, una semana antes del 1° de septiembre tuve un primer encontronazo con la realidad: la muy selectiva carrera de Historia

del Arte que yo había escogido y merecido (era el aspirante con más alta puntuación de todos los preuniversitarios de la capital) no abriría su matrícula ese año, por lo que debía optar por alguna de las especialidades de Letras, las únicas a nuestra disposición.

Pienso que debo haber sido uno de los estudiantes de Letras más iletrados que alguna vez matricularon en la Escuela de Zapata y G. Mis lecturas hasta entonces eran tan raquílicas como la de cualquier muchacho de veinte años que ha dedicado lo mejor de su vida en jugar a la pelota, conversar con los amigos y perseguir a alguna muchacha con primeras intenciones. Muchos de mis compañeros de curso, mientras tanto, ya habían leído a García Márquez y a Carpentier, incluso a Cortázar y a Borges, y podían hablar de la poesía y la prosa de Benedetti y, en voz baja, de alguna de aquellas fabulosas novelas del primer Mario Vargas Llosa, ya para entonces enemistado a muerte con el sistema cubano.

¿Cómo aquel “buen salvaje” del barrio habanero de Mantilla que era yo el 1° de septiembre de 1975 pudo empezar a desbrozar los caminos de su monumental incultura y, dos años después, convertirse en colaborador habitual de revistas como *El Caimán Barbudo*, *Alma Máter* y *Universidad de La Habana*, y ser diez años después autor de un primer libro publicado, y luego, definitivamente, convertirme en escritor? Creo que la única respuesta posible es esta: gracias a la pelota.

Haber jugado pelota cada día de mi existencia hasta el momento en que me convertí en estudiante de la Escuela de Letras, haber pensado siempre en la pelota, y ser, aún hoy, un pelotero frustrado, fue la clave que, unida a la circunstancia de haber estado el 1° de septiembre de 1975 frente al edificio de Zapata y G y no en otro sitio, decidieron mi vida. La pelota me había arraigado un “espíritu deportivo”, o para ser más exacto, una necesidad de competencia tan acendrada que, al verme en el último lugar de la tabla de posiciones entre los estudiantes de la Escuela de Letras, decidí que mi única posibilidad era demostrar en el terreno que yo también podía competir.

Creo que el ambiente intelectual, el aire vagamente creativo que entonces se respiraba en el recinto de Zapata y G fue un impulso im-

portante para mi decisión. Allí había muchos y buenos lectores, incluso algunos incipientes escritores, y contra ellos establecí mi competencia.

Nunca en mi vida he vuelto a leer tanto ni a disfrutar del mismo modo la lectura como en aquellos años de ignorancia y descubrimientos. Además de las lecturas obligatorias, bajo mi necesidad de elevarme pasaron entonces decenas de libros que ya mis compañeros habían leído y que para mí fueron felices encuentros. Varios de mis compañeros de aula, mucho más “leídos”, fueron mis primeros mentores y adversarios —el poeta Alex Fleites, los ensayistas Jorge Luis Arcos y José Luis Ferrer (poeta uno, narrador el otro), el políglota y discutidor Arsenio Cicero— mientras otros nuevos amigos de aquella época, como el entrañable matancero Lincoln Capote, o mi colega de “inserción” en la oficina de la escuela, Abilio Estévez (considerado hoy uno de los grandes dramaturgos y novelistas cubanos), me indujeron a lecturas reveladoras de clásicos norteamericanos y de autores cubanos.

Leí en tales proporciones que antes de terminar el primer año de carrera me sentí tan en forma, tan listo para la competencia, que hasta escribí lo que parece haber sido mi primer cuento: un relato semifantástico que le di a leer a Abilio (por aquel tiempo ya en tercer año de la carrera), quien, con su mesura habitual, apenas se atrevió a decirme que no debía abusar tanto de las admiraciones en los diálogos, pues mis personajes hablaban de asombro en asombro, de alarido en alarido.

Vistos a la distancia de dos décadas, los cinco años que pasé en la Escuela de Letras —en algún momento bautizada Facultad de Filología— de la Universidad de La Habana, fueron un período más feliz que desdichado, a pesar de que por entonces —plena década de 1970, por Dios, ortodoxa y represiva—, recibí las primeras acusaciones de ser un desviado ideológico y —cito textual— un “socarrón autosuficiente”, con todo el riesgo que aquellas valoraciones entrañaron. Pero la atmósfera intelectual que se vivía entre los estudiantes, las posibilidades que nos descubrían algunos profesores —el gordo Guillermo Rodríguez Rivera, Daniel Chavarría con sus novelas, Maggie Mateo

y el bueno de Salvador Redonet— elevaron cada día el listón de mis aspiraciones y me empujaron hacia el camino de la literatura —de la lectura, del análisis y de la escritura—, en el cual, por participar de una competencia, todavía ando hoy, con el bate en un hombro y la pelota en la mano.

*Enero, 2006*

## Los horrores del mundo moral

### Los profesionales del odio

Ya se sabe que las épocas turbulentas generan pasiones que suelen ser turbulentas. En medio de esas alteraciones, disputas y luchas por la preeminencia individual o la subsistencia de un estatus, la posible focalización del interés público en una determinada coyuntura social o política tiende a propiciar que afloren, con mayor intensidad de lo habitual, las miserias humanas.

Una de las más comunes manifestaciones de esas actitudes es la búsqueda de protagonismo y hasta de soñadas dosis de poder y, con ellas, que los individuos traten de colocarse lo más cerca posible de ese reflector alimentado por la energía de la turbulencia, pretendiendo adquirir una corporeidad con la cual jamás habrían podido soñar en épocas y sociedades normales. O, cuando menos, que tales personajes se aprovechan de las circunstancias que, en la atmósfera turbia del temporal, les permiten detentar una cercanía a la luz que en otras condiciones jamás tendrían, una posición desde la cual se erigen fiscales, aunque solo sea para crear sombras sobre quienes tienen mayor posibilidad de brillar.

Una de las estrategias más lamentables y socialmente más miserables que suelen practicar esos personajes es la de azuzar el odio desde una supuesta o pretendida pureza propia, la de reclamarle a los otros lo que el reclamante, en igual posición o disyuntiva, jamás se habría atrevido a poner en práctica. Por lo demás, no importa que la denigración sea falsa, injusta, traída por los pelos: lo importante es que la acusación salga al ruedo y circule, generando cuando menos sospecha sobre el denigrado y, de paso —algo muy ansiado— resalte la supuesta integridad del denigrante.

Los cubanos sabemos mucho de estas artes mezquinas. Una de nuestras historias de odio y envidia más ejemplares ocurrió cuando

apenas comenzábamos a ser cubanos. Su clímax se produjo entre los meses finales de 1836 y los primeros días de 1837 (lo cual, para una nación tan joven, constituye muestra de una larga práctica histórica), cuando el poeta romántico José María Heredia, desterrado en México por sus ideas independentistas, pidió un permiso a las autoridades coloniales para realizar la que sería su última visita a Cuba, deseoso de ver a su madre antes de morir. Fue entonces cuando el gran mecenas pero mediocre poeta Domingo del Monte, con quien Heredia había compartido una cercana amistad en los días de la juventud, luego de un fugaz encuentro, se negó a entrevistarse con el bardo llegado del exilio. En una carta enviada a otro de los poetas menores de aquel tiempo, Del Monte exponía las razones de su distanciamiento respecto a Heredia, y con toda intención las revestía de consideraciones de carácter político: nunca, expresaba el muy acaudalado y siempre resbaloso Domingo del Monte, Heredia debió haberse rebajado a pedir una autorización al gobierno colonial para visitar Cuba. “[...] Vino a La Habana [decía en aquella misiva] solicitando antes permiso [...] por medio de una carta [...] que no me gustó ni ha gustado a ninguna persona de delicadeza [Con tal acto de sumisión, Heredia] perdió un prestigio inmenso poético-patriótico, tanto que la juventud esquivaba el verle y tratarle. Él, sin embargo, dice y cree que no ha cometido ninguna acción villana que lo rebaje, y extraña que se lo juzgue con tanta severidad”.

Como muchas veces suele ocurrir, el en apariencia vertical Domingo del Monte sería el mismo que unos pocos años después de haber escrito estas cartas, temeroso ante el rumbo tomado por los acontecimientos en Cuba, se vería envuelto en la denuncia de la existencia de un complot inglés para promover la independencia. Según algunos historiadores, su delación (que parece no haber sido la primera que realizara) dio lugar a la llamada Represión de la Escalera, que costó la vida a cientos de negros cubanos, presuntos confabulados, reprimidos con la mayor crueldad. Mientras la Isla se removía con ejecuciones y encarcelamientos, Del Monte huyó a Europa, a pesar de que nunca fue formalmente acusado como conspirador y de que, en varias oca-

siones, se manifestó en público contrario a cualquier intento independentista. En Europa vivió como un príncipe, hasta el fin de sus días.

En realidad, detrás de aquellas palabras y actitudes de Del Monte se escondían dos poderosas y muy mezquinas razones: la primera, la más peligrosa, era que precisamente Heredia conocía de los pasados devaneos y oportunismos políticos del ahora gran mecenas de la literatura cubana, una historia que provenía de los días lejanos en que Heredia se había enrolado en una conspiración independentista y Del Monte —descubierto aquel complot, ese sí real— se había esfumado del mundo civilizado para ir a esperar el paso de la tormenta en un pueblo todavía hoy remoto, en el casi despoblado confín occidental de la Isla. La razón de su actitud de 1836, resulta obvio, implicaba una estrategia de ocultamiento de pecados propios a través de la exhibición lacerante de posibles deslices ajenos, criticados con acritud en misivas y charlas que, él bien lo sabía, trascenderían al espacio público.

La segunda razón es que José María Heredia era considerado por entonces la más importante voz lírica de Cuba, una de las más notables de América y del ámbito de la lengua española, mientras Del Monte solo había llegado a ser un pergeñador de versos mediocres. Esta otra motivación, en aquella época y todavía hoy, se llama envidia y se manifiesta a través del odio y sus múltiples explosiones encaminadas a escamotear la grandeza a la que resulta imposible aspirar por méritos propios: un sentimiento que germina silvestre en los mundillos culturales. Y con especial fertilidad en los cubanos, donde resulta más fácil hallar vituperios que elogios. Dentro y fuera de la Isla.

Si me detengo en una historia lejana en el tiempo, propia de unas circunstancias ya inexistentes en sus detalles, es porque su contenido humano tiene no solo un carácter ejemplar, sino, sobre todo, permanente. Más aun: espantosamente actual.

La estrategia de atacar “al otro” para, con esa cortina de humo, ocultar biografías bochornosas, miedos vividos, valentías nunca mostradas, participaciones que luego resultan molestas para la nueva biografía recreada, ha sido una práctica a la que han acudido persona-



jillos de las más diversas filiaciones políticas y cataduras morales. El recurso de esgrimir purezas ideológicas, supurar odios viscerales como si se tratase de urgentes actos de justicia, y vomitar toneladas de envidia por el éxito del otro, por la actitud más limpia, por la consecuencia y el valor del riesgo y el sostenimiento de la verdad (siempre del otro), forman parte de una realidad con demasiados representantes dentro y fuera de la Isla, profesionales del odio y el ataque artero, al estilo delmontino. Personajes hoy muy abundantes, especializados en el ataque, la difamación y la creación de rumores.

La “democratización” que ha propiciado Internet, con los sitios *webs* y los *blogs*, han propiciado el florecimiento de una plaga de estos individuos. Ciertamente es que estos medios, en efecto más democráticos por su accesibilidad (acceso más que complicado y nada democrático dentro de la Isla), han propiciado una vía de expresión a personas honestas y valientes que en ocasiones han puesto muchas cosas en riesgo por expresar sus opiniones. Pero también es innegable la abundancia de oportunistas de toda laya que, gozando de disímiles protecciones (incluso de grupos de poder), o escondiendo la propia identidad tras seudónimos, se dedican a la denigración de quienes, con su trabajo y obra se les oponen, molestan o ponen en evidencia. O simplemente a aquellos a los que envidian y, peor aun, odian, por razones similares a las que movieron, en su momento, a Domingo del Monte. Esos Del Monte de hoy saben ellos mismos quiénes son y por qué actúan como actúan.

Por eso, creo que no debe resultar extraño que en su célebre *Himno del desterrado*, poema que por sí solo bastaría para inmortalizar a su autor, José María Heredia haya debido exclamar, pensando en el destino de su patria y, seguramente, en las actitudes de algunos de sus compatriotas —de ayer y hasta de hoy, lejanos y cercanos:

*¡Dulce Cuba! ¡en tu seno se miran  
En su grado más alto y profundo,  
La belleza del físico mundo,  
Los horrores del mundo moral!*

*Febrero, 2012*

## Los escritores ausentes

Hace unos años, como parte de la autocomplacencia con que la propaganda suele adornar la vida cubana, resultaba frecuente escuchar en los medios y en las arengas que los cubanos éramos (y debemos serlo todavía) un país tocado por la sabiduría: gozábamos la condición de ser el pueblo más culto del mundo, se dijo muchas veces, y se exaltó con esa frase el sistema educativo de la Isla y su posibilidad y capacidad de consumir cultura, a pesar de las difíciles circunstancias económicas que por largo tiempo nos han acompañado. Pero aquel entusiasmo triunfalista (que no se limitaba a este terreno) desconocía o tapiaba muchas de las coyunturas difíciles que, afortunadamente, en los últimos tiempos se debaten e incluso tratan de superarse con cambios de diversa profundidad y alcance.

No hay duda alguna de que la democratización de la educación y la intensificación del consumo y disfrute de cultura por un gran por ciento de la población han sido dos de las más notables ganancias del país en el último medio siglo. Tampoco se puede poner en duda que las extremas condiciones económicas de las dos últimas décadas afectaron de modo notable esos territorios en donde las subvenciones estatales y la capacidad de gastos e inversiones oficiales resultan decisivas.

Las recientes modificaciones del sistema educacional del país, en busca de una recuperación de su calidad, han advertido a las claras que la realidad no siempre se correspondía con las intenciones ni con el discurso. Al mismo tiempo, la crítica generalizada a la pérdida de valores éticos y de comportamiento puso una flecha que indicaba, entre otros problemas sociales y económicos, las deficiencias educativas y culturales que habían crecido con los vientos propicios de la crisis y de las medidas de emergencia.

Un elemento del complejo panorama espiritual cubano que no deja de preocuparme, y al cual debería dársele la mayor importancia y emprender la búsqueda de posibles soluciones (muy complicadas soluciones, es obvio, pues apuntan directamente al plano económico) es el relacionado con el decisivo aspecto, de carácter educativo y cultural, de la literatura a la cual hoy tienen acceso los habitantes de la Isla. En este sentido nadie puede negar que, en la actualidad, el lector cubano ha visto constreñidas sus posibilidades a la lectura de obras de autores nacionales publicadas por editoriales nacionales (y no siempre en la cantidad de ejemplares reclamados) y a las contadas ediciones de autores extranjeros, títulos y posibilidades a los que se suman unos pocos ejemplos llegados en ocasiones especiales, como las ferias del libro.

De más está decir que hoy resulta imposible, desde todo punto de mira, las dos opciones capaces de aliviar esta sequía: la producción nacional y/o la importación de obras, pues, en lo fundamental, ambas dependerían de la creación de un mercado del libro que, en las condiciones económicas del país y de sus ciudadanos, es simplemente una utopía. Mientras en otras manifestaciones como el cine (visto por la televisión o distribuido por redes alternativas) o la música (incluido el reguetón) el acceso a las nuevas producciones es mucho más fluido, en la literatura la acumulación de deudas crece sin detenerse y a un ritmo geométrico.

Tal vez algunos colegas o lectores piensen que exagero e insisto demasiado en asuntos como el papel del mercado del libro y la urgencia del acceso de los cubanos a textos más diversos, actuales y motivadores. Pero considero que el enfrentamiento con la literatura que hoy se publica, lee y difunde en el mundo constituye una necesidad apremiante para el desarrollo cultural del país e, incluso, para los rumbos de la creación artística de sus profesionales y aficionados, así como para la formación de gustos y preferencias estéticas de las mayorías, pues ambos grupos solo acceden a ciertos textos por vías rocambolescas... o nunca acceden a ellos.

Iniciativas como Cruzada Semanal “para el fomento de la lectura inteligente” emprendida por la Casa del Escritor de Manicaragua,

en la provincia de Villa Clara, siempre resultan bienvenidas. Allí, a nivel municipal, un grupo de entusiastas, advertidos por esta escasez de posibilidades de que vengo hablando, se han propuesto la lectura y debate de obras y autores prácticamente desconocidos en el país. Pero esta muy loable y necesaria “cruzada” es, parece evidente, una vendita que apenas logra cubrir una enorme herida en las urgencias intelectuales de toda una nación con las altas y peculiares exigencias literarias que hoy tiene Cuba.

Hace un tiempo esta Casa del Escritor villaclareña propuso la lectura y debate de un texto del escritor norteamericano Paul Auster titulado “Experimentos con verdad”, en el cual este importante novelista reflexiona sobre la relación entre literatura y ficción. Pero el mismo hecho de que se escoja la lectura de este ejemplar de Auster (editado por Anagrama, en España) alerta sobre lo más dramático del caso: ¿cuántos cubanos han leído o siquiera tienen noticias de la literatura inquietante de Paul Auster, uno de los nombres claves de la actual narrativa universal?

No pretendo hacer una lista de ausentes en el panorama de lecturas de los cubanos, pues sería un empeño irrealizable. Pero entre los muchos autores que se le “deben” a los consumidores de literatura en la Isla, existe uno cuya ausencia me parece grave, alarmante y dolorosa: el del chileno Roberto Bolaño, quizás el más grande narrador en lengua española de las últimas generaciones.

Nacido en 1953 y muerto en el 2003, a causa de una afección renal, Bolaño dejó una obra compuesta por varias novelas y libros de relatos, pero sobre todo dos piezas que, a mi juicio, compiten —y en muchos casos superan— las míticas obras de los años del *boom* de la novela latinoamericana.

La primera de estas obras, *Los detectives salvajes*, de 1998, ya fue capaz de convertirlo en una referencia indispensable no solo entre los novelistas de su generación, sino en el ámbito de la literatura de la lengua y más allá. Pero la edición en 2004 —un año después de su muerte— de la monumental novela *2666*, una obra capaz de provocar a nivel universal una “bolañomanía” (que en su peso literario nada

tiene que ver con modas como las de Harry Potter o popularidades como las de un Paulo Coelho), hacen de este autor chileno de nacimiento, mexicano de juventud y español de madurez uno de los indispensables de la literatura universal... casi totalmente desconocido en Cuba.

Como ya dije, las soluciones para esta coyuntura son de muy compleja puesta en práctica, en especial por las pesadas razones económicas que nos acompañan. Pero la realidad, preocupante, es que *el lector cubano* (una ganancia cultural valiosísima) vive desde hace demasiado tiempo de espaldas a mucha de la mejor literatura universal, y esa situación lo limita y lo marca. Quizás de manera indeleble.

2011

## Cerca de unos, lejos de otros Exilio, literatura y política

Uno de los traumas que ha caracterizado el desarrollo del proceso literario cubano, desde sus mismos orígenes, ha sido la circunstancia de los exilios. Muchas veces —diría que las más— por razones políticas, otras por necesidades económicas, la alteración que este fenómeno ha provocado entre una parte considerable de la producción artística nacional y su recepción por su público o consumidor natural, ha generado una relación compleja y difícil, en la cual han asomado sus orejas desde los fundamentalismos políticos hasta las más miserables actitudes humanas.

Ya desde el siglo XIX esta condición comenzó a manifestarse de manera alarmante. Sin duda, bastaría para ejemplificar su trascendencia el hecho de que tres de las grandes figuras del período, José María Heredia, Cirilo Villaverde y José Martí, editaron parte o toda su obra fuera de la Isla, pues los tres habían debido, en sus momentos, partir al exilio. O que Heredia, por sus opiniones y decisiones, pero sobre todo por su maestría artística, fuera objeto de las más duras marginaciones y recriminaciones por parte de algunos de sus contemporáneos, con el mediocre Domingo del Monte a la cabeza.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, la condición de los escritores exiliados varió, pero el fenómeno se mantuvo. Quizás valga para demostrarlo el ejemplo de Alejo Carpentier, radicado en el exterior por dilatados períodos y publicado en primera instancia —en el caso de sus novelas— por editoriales foráneas y, por tanto, tardía y parcialmente conocido en la Isla.

Luego del triunfo revolucionario, el proceso de dispersión o diáspora se hizo más notable. Varios importantes autores abandonaron el país en los años de la década de 1960, por razones en lo fundamental de carácter político. Luego, con el éxodo del Mariel y los años terri-

bles de la crisis comenzada en los años 1990, muchos otros escritores salieron de Cuba y continuaron su labor en diversos destinos. En toda esta etapa, como resultado de las confrontaciones políticas sostenidas, el proceso de recepción de las obras de esos autores exiliados por sus lectores naturales se hizo más dramático, pues se determinó por parte de las autoridades políticas la ruptura de cualquier comunicación con esos artistas y la prohibición de la publicación de sus textos.

Difícil ha resultado, a lo largo de este medio siglo, mantener una visión coherente del proceso cultural cubano, tanto para los que viven en la Isla y no han tenido pleno acceso a las obras de sus compatriotas exiliados, como para los radicados en el exterior, habida cuenta la difícil circulación, más allá de las fronteras nacionales, de las obras de los autores que han permanecido en el país.

Aunque en el segundo de los casos obviamente las causas del fenómeno han sido en lo esencial de origen económico y de calidad artística, en el primero el mayor peso lo han tenido las decisiones políticas que optaron por la marginación, el desconocimiento y la negación de su condición intrínseca e inalienable a esos autores cubanos. Se decretó, por supuesto, no solo que sus obras no fuesen impresas por las editoriales del país —de propiedad estatal, como bien se sabe— sino que sus nombres y libros no apareciesen en estudios ni compendios de carácter científico.

Por largos años, algunos escritores cubanos residentes en el país han luchado, incluso a contracorriente, por romper esa barrera de incompreensión e incomunicación, más aun, han trabajado por quebrar lo que oficialmente se había decretado. El esfuerzo ha estado encaminado a recolocar los nombres y obras de autores radicados fuera del país, pero que, con independencia de sus opiniones políticas, pertenecen con todo derecho al contexto de la literatura nacional, por su propia condición de cubanos y por el carácter esencial de sus obras. Con independencia de sus ubicaciones geográficas, de sus filiaciones ideológicas.

Este largo empeño ha dado sus frutos. No todos los necesarios, ni siquiera los más deseables, pero frutos al fin y al cabo. Editoriales

y revistas cubanas, por más de dos décadas, han conseguido publicar textos, estudios, comentarios, de una cantidad creciente de autores y obras creadas en el exilio, en un intento por completar el panorama de una literatura, por acercar a escritores y lectores cubanos, por hacer un acto de justicia y revalorización al colocar la creación de la diáspora en el sitio que merece: el ámbito de la literatura cubana, que es un estadio cultural, nacional, suprapolítico. Y si no se ha logrado más ha sido por enraizados fundamentalismos políticos, a veces sostenidos incluso desde las dos orillas del problema.

Quienes se han esforzado por desarrollar este propósito, que enriquece la relación entre escritores del exilio y lectores cubanos y se propone comenzar a llenar un vacío largo tiempo alimentado por los enfrentamientos políticos, han sido por lo general escritores que, desde sus particulares y hasta diversas posiciones ante el fenómeno, consideran que leer, conocer a esos colegas separados por la geografía, es un derecho cultural de la nación. Y aunque, como ya dije, los frutos no son todos los posibles, ni siquiera los deseables, algo se ha adelantado en la erosión de la vieja y alta muralla de la intolerancia. Un puente todavía estrecho, pero ya abierto.

Resulta cuando menos curioso que algunos de los escritores conectados con ese intento de hacer una justicia mucho más que poética, reciban de parte de ciertos escritores asentados fuera del país (por fortuna una minoría) las más acerbas críticas por empeñarse en ese esfuerzo. Una reciente mesa de debate sobre el tema de la literatura cubana que se escribe fuera de la Isla y su posibilidad de ser publicada en el país, generó cáusticos comentarios de algunos de esos escritores exiliados. En sus reseñas del debate los comentaristas acuden a calificativos, lanzados en bloque, como los de llamar “comisarios políticos” a los ponentes, aunque también han caído flores verbales y conceptuales como la de pertenecer a ese “género de intelectual cubano que paga su cuota de silencio y ambigüedad con tal de permanecer en el *establishment*”, la de practicar una “pícaro neutralidad panglosiana”, funcionar como “voceros de la política cultural”, o, entre otras muchas lindezas, la de ser unos desfachatados.



Cuesta creer que por afirmar, en Cuba, públicamente, que “Es inadmisibile, desde cualquier punto de vista, considerar que la política o la filiación política de un escritor como un invalidante para su pertenencia nacional” o que “Todos los cubanos que escriban, dondequiera que escriban, con la tendencia política que escriban, son escritores cubanos”, como se cita en uno de esos comentarios, la reacción provocada sea de agresión contra quien sostiene algo así. Aun cuando la lógica diría que la reacción hostil debía venir de quienes han sostenido y sostienen lo contrario. Hoy como ayer ambas afirmaciones pueden sonar a verdades de Perogrullo, pero verdades ambas que reclaman una justicia y la necesidad de tender puentes por encima de las arbitrariedades.

No voy a intentar descifrar qué motivaciones pueden tener esos escritores del exilio para considerar sus enemigos y unos desfachatados comisarios políticos a los que, desde Cuba, tratan de cambiar un lamentable estado de cosas y, en algunos casos, hasta lo consiguen (en una época con los riesgos que tales actitudes podían entrañar). La experiencia histórica de los cubanos podría darnos algunas respuestas que se hallarían en el terreno de las lamentables cualidades y sentimientos personales de esos furibundos acusadores. El resto de las respuestas, más que en el interés cultural, e incluso, más que en la posición política de los exigentes, tal vez estaría en la zona del cuerpo cercana a los bolsillos. Y cuando las cosas caen en ese terreno, las discusiones sobran.

*Febrero, 2012*

## La Habana, un drama cotidiano

El turista de una caricatura ha viajado por una semana a La Habana y, al regresar a Europa, satisfecho de su experiencia, le comenta a un amigo: “Bebí un mojito, me bañé en la playa, me puse una camiseta con la imagen del Che, me fumé un tabaco, bailé salsa, caminé por la Habana Vieja, le hice el amor a una mulata, tiré fotos en la Plaza de la Revolución y compré algo de artesanía... Ahhhh, estuve en Cuba”. Si el visitante es además fotógrafo profesional, seguramente regresará con la idea de proponerle a una editorial la publicación de un libro con imágenes de La Habana, pues no solo habrá captado la arquitectura agreste de la Plaza de la Revolución, sino que llevará consigo decenas de fotos de una ciudad plagada de ruinas, de gentes sudorosas en ómnibus atestados, de mulatas exhibicionistas de dientes blanquísimos y de hombres empeñados en poner en marcha un viejo auto norteamericano de los años 1940 o 1950.

Como pocas ciudades del mundo, La Habana suele ser vista —incluso dentro de ella misma— solo por sus tópicos: la revolución, la pobreza, la alegría o el cansancio de sus gentes, sus edificios derruidos, su Malecón (amable o agresivo) o sus niños uniformados y felices asistiendo a las escuelas, según los intereses de quien, en cada momento, se aferre a unos u otros tópicos, casi siempre desde prejuicios (mayormente políticos) ya establecidos. El ejercicio de “conocer” La Habana se practica con una levedad y vehemencia difícil de igualar por otras capitales y, sin embargo, muchas veces lo esencial de ella se mantiene inalcanzable para los tópicos y la propaganda, de uno u otro signo político.

Si resulta visible y significativa esa persistente mirada esquemática y prejuiciada sobre La Habana es porque en pocas ocasiones el destino físico de una ciudad (no de un edificio emblemático, ni de un

sector con valores históricos o arquitectónicos, sino el de *toda* una ciudad, con sus habitantes dentro) ha preocupado tanto a los seres que la viven y, especialmente, a los que la piensan y la aman, como ocurre hoy con La Habana.

El cine y la literatura cubanos de las dos últimas décadas han insistido en la búsqueda de una imagen más profunda y densa de la ciudad. Con las lamentables excepciones que suelen existir, la mirada develadora de los artistas sobre el ámbito urbano ha tratado de sobreponerse a las propagandas limitadoras (a favor o en contra) para llegar a los conflictos que se esconden en el alma de los habaneros y en las paredes desconchadas de los edificios donde nacen, viven y mueren. El resultado, casi siempre, ha tendido a reflejar la desolación, la conciencia de que la ciudad va siendo devorada por sus propias ruinas al mismo tiempo que un desgaste moral se va adueñando de sus habitantes, con manifestaciones alarmantes de desencanto y desidia. También a develar un compacto sentido de pertenencia, dignidad y amor.

No parece casual, entonces, que desde hace unos años se desarrolle en Cuba un debate (para algunos demasiado tiempo aplazado) alrededor de los avatares sufridos en el último medio siglo por el urbanismo, la arquitectura y la construcción (incluso como profesiones) y se haya colocado el presente y el destino de la urbe entre los puntos de reflexión más agudos y polémicos.

Dentro y fuera de la Isla se ha reconocido la obra de preservación y rescate del patrimonio arquitectónico histórico más importante de la ciudad, aglutinado en la llamada Habana Vieja. Esta obra, emprendida con especial fuerza a partir de los años noventa del pasado siglo, se presentó como un reclamo inaplazable para un espacio urbano cuyo deterioro ya no permitía dilaciones. Dirigido por la Oficina del Historiador de la Ciudad, este proyecto de enorme complejidad arquitectónica y social —para el cual tampoco han faltado detractores— ha conseguido no solo detener el deterioro físico del llamado Casco Histórico, sino revertirlo, otorgándole una nueva imagen a la ciudad vieja.

Sin embargo, más allá de los límites de la antigua villa amurallada, ni las inversiones, ni el entusiasmo ni las realizaciones han sido

las mismas, y los años de desgaste han ido cobrando su precio a los viejos —y actuales— barrios proletarios de la ciudad hasta colocar a algunos de ellos al borde de un colapso físico, junto al que se ha desarrollado una visible degradación moral.

Para los urbanistas y arquitectos cubanos los peligros que acechan La Habana del futuro son múltiples y devastadores si no se emprende una acción drástica desde el presente. Si la ciudad, por condiciones políticas muy concretas, estuvo ajena al desproporcionado y muchas veces mal planificado crecimiento urbano que recorrió las ciudades latinoamericanas en los años 1960, y logró conservar su fisonomía de los horrores de una modernidad constructiva que se expresó en autopistas y rascacielos acechados por villas miseria, la inexistencia de soluciones paralelas y, sobre todo, eficientes para la preservación y crecimiento de La Habana, también son patentes.

La creación de la nueva “ciudad socialista” en espacios donde se arracimaron cientos de edificios multifamiliares, sin respeto por la estética y ni siquiera por el urbanismo, pretendió resolver en las décadas de 1970 y 1980 el problema de la alta demanda habitacional, que nunca ha sido solucionado. Mientras, la ciudad ya construida, acusó de manera acelerada la falta de atención y el estado lamentable al que han llegado construcciones y viales exige hoy de grandes inversiones que el país no parece estar en condiciones de realizar, pero que mantiene en convivencia promiscua a miles de familias y pone en mente de los especialistas la preocupación por un futuro en el cual se podría desvirtuar la fisonomía de la ciudad con una intervención demasiado dilatada o con otras soluciones emergentes y desesperadas.

La Habana es hoy, física y humanamente, una ciudad atrapada entre su pasado y un futuro convertido en signo de interrogación. Bajo sus piedras, calles y dentro de sus habitantes se desarrolla un drama esencial y cotidiano que escapa de las retóricas y miradas turísticas o prejuiciadas. La capital cubana es un dolor, para los que la amamos, la vivimos y la necesitamos, porque La Habana somos también cada uno de los habaneros.

## Yo quisiera ser Paul Auster (Ser y estar de un escritor cubano)

Hay días en que yo quisiera ser Paul Auster. No es que me importe o me hubiera gustado demasiado haber nacido en Estados Unidos (ni siquiera en Nueva York, que, como se sabe, casi *no es* Estados Unidos), aunque pienso que sí me hubiera encantado, como Paul Auster, haber pasado unos años en París, justo en esos años de la vida en que para un escritor París puede ser una fiesta: la época en que la ciudad luz, como vulgarmente se le suele llamar, es el mejor lugar del mundo para un aprendiz de novelista. Y eso a pesar de sus cielos grises, su metro sucio, sus camareros agresivos, tópicos de sobra compensados con sus maravillosos museos, edificios y *croissants* matinales.

Cuando pienso que yo quisiera ser Paul Auster es por razones que ni siquiera tienen que ver con los premios, la fama, el dinero. No niego, sin embargo, que me hubiera gustado (muchísimo, la verdad), haber escrito *La trilogía de Nueva York*, *Brooklyn Follies*, *Smoke*, por ejemplo. Pero desearía ser Paul Auster, sobre todo, para que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí —y no por la distancia sideral que me separa de Auster.

El caso es que resulta muy extraño que a alguien como Paul Auster lo interroguen sobre los rumbos posibles de la economía norteamericana, o quieran saber por qué se quedó viviendo en su país durante los años horribles del gobierno de Bush Jr. —o si dejaría su país en caso de que subiera al poder Sarah Palin—. Nadie insiste en preguntarle *siempre, siempre* qué opina de la cárcel de Guantánamo, ni si considera que las medidas económicas de Obama sean sinceras o justas, y muchísimo menos si él mismo o su obra están a favor o en contra del sistema. En una entrevista con el afortunado Paul que

acabo de leer ni siquiera le preguntan acerca de temas tan sensibles como la ardua vigilancia a la que han sido sometidos los ciudadanos norteamericanos como ganancia del 11-S, o del control de los individuos por el FBI (casi todo el mundo suele tener allí un expediente, aunque no tan voluminoso como el de Hemingway), por la Agencia de Seguridad Nacional, por el Departamento del Tesoro y por otras entidades controladoras, bancos incluidos, que saben desde el ADN hasta la marca de papel sanitario que usa una persona (según hemos aprendido viendo series como *CSI* y *Without Trace*).

Si yo fuera Paul Auster y estuviera a favor o en contra de Obama o de Bush o de Palin, mi posición política apenas sería un elemento anecdótico, como la decisión de seguir viviendo en Brooklyn o de poder largarme a París hasta que me harte de su cielo encapotado. Porque, sobre todo, podría hablar en entrevistas, como esa recién leída, de asuntos amables, agradables, capaces de hacerme parecer inteligente, cosas de las que (creo) sé bastante: de béisbol, por ejemplo, o de cine italiano, de cómo se construye un personaje en una ficción o de dónde saco mis historias y qué me propongo con ellas —estéticamente hablando, incluso socialmente hablando, pero no *siempre* políticamente hablando...

Pero, ya lo saben, no me llamo Paul Auster y mi suerte es diferente. Apenas soy un escritor cubano, mucho menos dotado, que creció, estudió y aprendió a vivir en Cuba (por cierto, sin la menor oportunidad de soñar siquiera con irme una temporada a París, cuando más ganancioso resulta irse a París —entre otras razones porque no hubiera podido irme a París, pues vivía en un país socialista en donde viajar (olvidemos por ahora el dinero) requería y requiere de autorizaciones oficiales—. Un cubano que tenía que estudiar en Cuba y, cada año, pasar de forma *voluntaria* un par de meses cortando caña o recogiendo tabaco, como le correspondía a un germen de Hombre Nuevo, el cual se suponía yo debía desarrollar. Pero, sobre todo, porque como soy un escritor cubano que decidí, libre y personalmente, y a pesar de todos los pesares, seguir viviendo en Cuba, estoy condenado, a diferencia de Paul Auster, a responder preguntas diferentes a

las que suelen hacerle a él, preguntas que, en mi caso, por demás, casi siempre son las mismas. O muy parecidas.

Cierto es que un escritor cubano con un mínimo sentido de su papel intelectual y, sobre todo, ciudadano, está obligado a tener algunas ideas sobre la sociedad, la economía, la política de la Isla (y, si se atreve, a expresarlas). En Cuba, las torres de marfil no existen —casi nunca han existido— y desde hace cincuenta años la política se vive como cotidianidad, como excepcionalidad, como Historia en construcción de la cual no es posible evadirse. Y tras la política marcha la trama económica y social que, como en pocos países, depende de la política que destila de una misma fuente, aun cuando el líquido chorreante pueda salir por las bocas de diferentes leones que, al fin y al cabo, comparten un mismo estómago: el Estado, el gobierno, el partido, todos únicos y entrelazados. Por tal razón, la política, en Cuba, es como el oxígeno: se nos mete dentro sin que tengamos conciencia de que respiramos, y la mayoría de las acciones cotidianas, públicas, incluso las decisiones íntimas y personales, tienen por algún costado el cuño de la política.

Hay escritores cubanos que, desde un extremo al otro del diapason de posibilidades ideológicas, han hecho de la política centro de sus obsesiones, medio de vida, proyección de intereses. La política les ha pasado de la respiración a la sangre y la han convertido en proyección espiritual. Unos acusando al régimen de todos los horrores posibles, otros exaltando las virtudes y bondades extraordinarias del sistema, ellos extraen de la política no solo materia literaria o periodística, sino estilos de vida, estatus económicos más o menos rentables, y especialmente, representatividad. Para ellos —y no los critico por su libre elección ideológica o ciudadana— la denuncia o la defensa política los define a veces más que su obra artística y muchas veces las precede.

No está de más recordar que la compacta realidad politizada hasta los extremos que ha vivido Cuba en las últimas décadas no podía dejar de producir tales reacciones entre sus escritores y artistas. Y tampoco se debe olvidar que la proyección pública e intelectual de-

tentada por muchos creadores ha dependido de esa coyuntura dominada por la política, la cual, parafraseando a Martí (tan político en buena parte de su literatura) les ha funcionado como pedestal, más que como ara. Pero no menos memorable resulta el hecho de que ese escritor, por vivir o provenir de un contexto como el cubano, arrastra consigo (quíeralo o no) la responsabilidad de tener unas opiniones políticas sobre su país (mientras más radicales y maniqueas, mejor), por la simple razón de que no tenerlas sería físicamente imposible e intelectualmente increíble. Solo que, como resulta obvio, para algunos de ellos la política es una responsabilidad, como debería ser; para otros un modo de acercarse al calor y a la luz, y a veces hasta de poder llevar un látigo con el cual marcar las espaldas de los que no piensan como ellos.

A diferencia de Paul Auster, el escritor cubano de hoy —es mi caso, y de ahí mi envidia austeriana— empieza a definirse como escritor por el lugar en que resida: dentro o fuera de la Isla. Tal ubicación geográfica se considera, de inmediato, indicador de una filiación política cargada de causas y consecuencias, también políticas. Nadie —o casi nadie, para ser justos— lo acepta solo como un escritor, sino como representante de una opción política. Y sobre tal tema se le suele interrogar, en ocasiones con cierto morbo, y por lo general esperando escuchar las respuestas que confirmen los criterios que el interrogador ya tiene en su mente (todo el mundo tiene una Cuba en la mente): la imagen del paraíso socialista o la estampa del infierno comunista.

La parte más dramática de no poder gozar de los privilegios de hablar sobre literatura de que disfruta alguien como Paul Auster llegan cuando el escritor, por la razón que fuere, decide vivir y escribir en Cuba. Tal opción, por personal que sea, lo ubica de un lado de una frontera muy precisa. Y si por casualidad ese escritor expresa criterios propios, no cercanos e incluso lejanos de los oficialmente promovidos, ocurre una perversa operación: sobre él caen las acusaciones, sospechas o cuando menos recelos de los talibanes de una u otra filiación. (Sobre este tema, como de béisbol, también sé bastante. En mi espalda llevo marcas de varios tipos de látigos).



El lado más circense de este drama lo constituye la condición de pitoniso, astrólogo o *babalawo* que se espera tenga un escritor que, por ser cubano y solo para empezar, debe conocer de economía, sociología, religión, agronomía, etcétera, además, por supuesto, de ser experto en política. Pero, sobre todo, por tal condición de gurú debe tener la capacidad de predecir el futuro y ofrecer datos exactos de cómo será, y fechas precisas de cuándo llegará ese porvenir posible.

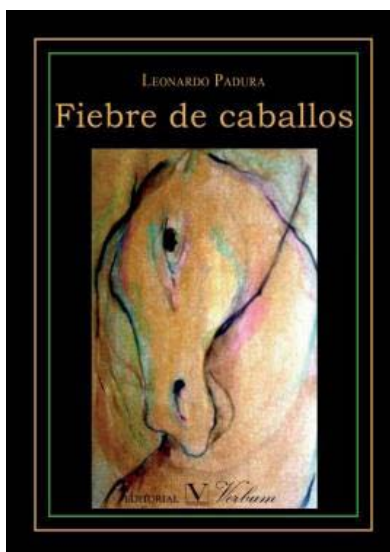
Como debe suponer —o quizás hasta saber— quien haya leído los párrafos anteriores, además de no ser Paul Auster, yo soy un escritor cubano que vive en Cuba y, como ciudadano de la Isla, en muchas ocasiones atravieso circunstancias similares a las del resto de mis compatriotas, comunes y corrientes (neurocirujanos, cibernéticos, maestros, choferes de guaguas y gentes así), afincados en el país. Respecto a la mayoría de ellos (no lo niego), tengo privilegios que, espero, he tenido la fortuna de haber ganado con mi trabajo: publico en editoriales de varios países, vivo modesta pero suficientemente de mis derechos como escritor, viajo con más libertad que otros cubanos (sobre todo que los neurocirujanos), y, gracias a un premio literario ganado en 1996, pude comprarme el auto que tengo desde 1997 y que tendré hasta sabe Dios cuándo en este, mi país de prohibiciones...

Tengo además, vamos a ver, una casa que construí comprando y cargando cada ladrillo colocado en ella, una computadora que nadie me regaló e, incluso, acceso a Internet (sin habérselo mendigado a nadie). Pero, como muchos de esos cubanos con quienes comparto espacio geográfico, debo “perseguir” ciertos bienes y servicios, buscar un “socio” para llegar más rápido a una solución (incluso sanitaria, tal vez con un amigo neurocirujano), ser “generoso” con algún funcionario para agilizar la realización de un trámite y, alguna que otra vez, debo cargar un par de cubos de agua extraídos de un pozo que cavó mi bisabuelo, pues el acueducto nos puede haber olvidado por varios días. Entre otras peripecias rocambolescas en las cuales no me imagino envuelto —a juzgar por las entrevistas que suelen hacerle— a un escritor como Paul Auster.

Lo curioso, sin embargo, es que aun cuando muchas veces quisiera transfigurarme en Paul Auster, por el hecho de ser un escritor

cubano, ese deseo no me compete: la vida de mi país, lo que ocurre en mi país, mis opiniones sobre la sociedad en donde vivo no pueden serme lejanas. La realidad me obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, cargo una responsabilidad ciudadana y una parte de ella es (sin tener por ello que ser adivino, sin tener que alejarme de las gentes entre las que nací y crecí) dejar testimonio, siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurran, y de pérdidas morales que nos agreden, como seguramente también hace Paul Auster cuando los periodistas lo abocan a tales temas: porque es un verdadero escritor y porque también él debe tener una conciencia ciudadana.

*Mayo, 2011*



LEONARDO PADURA

## FIEBRE DE CABALLOS



---

I.S.B.N.: 978-84-7962-878-9

*Fiebre de Caballos* no es solo una hermosa historia de amor sino también la primera novela de Leonardo Padura. Escrita entre 1983 y 1984, y publicada en La Habana en 1988, esta obra resulta el inicio de un universo narrativo vigoroso, popularizado por la serie policial o tetralogía Cuatro estaciones, integrada por las novelas: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de Otoño* (1998).

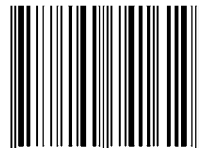
“*Fiebre de caballos* es mi primera novela y, todavía hoy, no me avergüenzo de ella. Cuando comencé a luchar con este libro, poco después de haber vencido mi licenciatura universitaria y haber pasado tres años trabajando como periodista en el mensual cultural *El Caimán Barbudo*, yo solo era un aprendiz de escritor y de persona que se impuso una meta complicadísima: escribir una novela. Aunque ya había acumulado unas cuantas lecturas, asumiendo algunas influencias, definido ciertos gustos, en el proceso de intentar escribir *Fiebre de caballos* descubrí que aun me faltaba mucho para saber cómo es que se escribe una novela. Treinta años después, con otras nueve novelas escritas, publicadas y traducidas a casi veinte idiomas, aquel terrible descubrimiento juvenil no me asombra en absoluto: hoy sé que ni entonces ni ahora tengo suficientemente claro cómo se escribe una novela. Salvo por una certeza: se escribe trabajando hasta el agotamiento.”

Leonardo Padura

¿Por qué hay días en que uno de los escritores cubanos más aclamados internacionalmente desearía ser Paul Auster? Todos sus textos los fecha Leonardo Padura en Mantilla, zona donde La Habana se difumina en sus márgenes. Este muestrario de su más relevante ensayística de los últimos años es escrutinio e interpretación, ya sea desde la literatura o la sociedad, de la “situación cubana” y la metáfora que esta encierra. *Ensayos selectos* propone un sostenido examen de conciencia del autor a través de su obra, de obsesiones como La Habana, la condición insular y el béisbol o de disímiles antecesores: Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Ernest Hemingway, Vasili Grossman, Rodolfo Walsh, Leonardo Sciascia, Manuel Vázquez Montalbán... El despliegue de una maestría narrativa semejante a la que Padura acostumbra en sus novelas.

**Leonardo Padura** (La Habana, 1955) suma a su labor de escritor los oficios de guionista, reportero y crítico. Su novelística incluye *Fiebre de caballos* (1988; publicada por Ed. Verbum, 2014), la serie Las Cuatro Estaciones: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998), además de *Adiós Hemingway/La cola de la serpiente* (2001), *La novela de mi vida* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *El hombre que amaba a los perros* (2009) y *Herejes* (2013). Ha reunido volúmenes de relatos como *Según pasan los años* (1990) y *La puerta de Alcalá y otras cacerías* (1998). Al sostenido desempeño como periodista se deben, junto a otros títulos, *El viaje más largo* (1995), *Los rostros de la salsa* (1997), *Entre dos siglos* (2006) y *La memoria y el olvido* (2011). Autor de los ensayos *Con la espada y con la pluma. Comentarios al Inca Garcilaso* (1984), *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994), *Modernidad, posmodernidad y novela policial* (2000) y *José María Heredia: la patria y la vida* (2003). Mercedor del Premio Roger Caillois de la Maison de América Latina en París por el conjunto de su obra. En 2012 recibió el Premio Nacional de Literatura de Cuba.

I.S.B.N: 978-84-9074-161-0



9 788490 741610