

Una isla estrangulada y con la lengua afuera

ENA LUCÍA PORTELA

Ronaldo Menéndez

Río Quibú

Editorial Lengua de Trapo

Madrid, 2008, pp.

ISBN: 978-84-8381-031-6

La segunda entrega de la trilogía felizmente inaugurada con *Las bestias* (Lengua de Trapo, 2006), *Río Quibú*, es una obra autónoma, completa en sí misma, que se puede leer de manera independiente, si bien comparte con la anterior el ritmo vertiginoso, como de pesadilla, de la narración, los escenarios sórdidos, sombríos e insalubres, el regodeo en lo cruel, lo escatológico y lo sanguinario —en ocasiones, próximo al *gore*—, la distorsión expresionista de la realidad, que produce un efecto de cómic para adultos —como bien anuncian las cubiertas ilustradas por Desirée Rubio—, el humor incisivo, muy negro, negrísimo a ratos, y una prosa impecable, con un amplio registro de tonos que van desde la fantasía lírica hasta el sarcasmo brutal. Es, ante todo, un *thriller*.

Como tal, no le falta un solo ingrediente. Hay un cadáver: el de Julia, una mujer bella que muere de forma violenta (habrá otros, pero es en torno a ese que se desarrolla la trama). Hay un enigma, ¿quién mató a Julia?, cuya solución no se revelará hasta el final. Hay alguien que investiga ese homicidio «por la izquierda», o sea, al margen de una policía corrupta e ineficaz, personificada por el teniente Aristóteles. Hay varios sospechosos: el asesino podría ser *Yoni el Rubio*, o algún testaferro del General (cuyo nombre nunca se pronuncia, ni falta que hace, pues todos, al menos todos los cubanos, sabemos de quién se trata), o el *Gordo*, ese inolvidable capo, traficante de armas, escritor y musicólogo amateur, que usa el apelativo «nagüe» en lugar de «asere» (aunque no es santiaguero, sino oriundo de Jesús María) y a quien ya conocimos desde su glamoroso debut en *Las bestias*, o cualquier otro crápula de la mafia del Quibú. Hay giros inesperados, conjeturas,

pistas falsas, *cliffhangers*, persecuciones, tiros, machetazos, una sabia dosificación de los datos y una atmósfera de suspense que se mantiene hasta la última página. Porque *Río Quibú* es una novela negra muy bien estructurada y, por tanto, muy amena. Los consumidores habituales del género, entre quienes me cuento, nada tenemos que reprocharle. Salvo la brevedad, quizá.

El crítico Juan Bonilla, de *El Mundo*, ha comparado a Ronaldo Menéndez con los grandes maestros americanos del género negro. Por momentos, el cubano participa, en efecto, de la crudeza de Hammett, que combina con el ingenio, más sutil, y la *nonchalance* de Chandler. Pero el joven Mateo, alias *Júnior* de chamacó, personaje protagónico de *Río Quibú*, dista mucho de semejarse a un Sam Spade o a un Philip Marlowe. No es un tipo duro. Menor de edad, flacucho, hambriento y sin amparo filial, está más bien en la cuerda de los protagonistas de William Irish; esto es: niños, lisiados, marginales de diversa índole, seres muy vulnerables que investigan crímenes de un modo incidental, azaroso, guiados por motivaciones personales y no porque tal sea su oficio. (Algo similar pasa con el profesor Claudio Cañizares, protagonista de *Las bestias*). La gran diferencia entre ambos autores estriba, a mi juicio, en que Ronaldo parece mucho mejor informado que Irish en lo relativo a las posibilidades *reales* que tienen esta clase de héroes de alcanzar el éxito, de ahí que sus desenlaces resulten menos optimistas. El enigma queda resuelto, pero es como si ya no importara tanto, como si la ruina, el fracaso y el descalabro fueran inevitables. Esa visión trágica de la vida —por así decirlo— acerca a Ronaldo a otro maestro americano: James M. Cain, cuyo título más célebre cita el cubano en *Río Quibú*, una novela, al igual que *Las bestias*, desgarradoramente fatalista.

Cierto que en el aspecto formal *Río Quibú* desborda con creces los códigos del realismo en sentido estricto (en lo que su autor se aleja de la inmensa mayoría de los maestros americanos, con excepción de algunos contemporáneos, como el satírico Bret Easton Ellis). No procede, sin embargo, engancharle sin más ni más etiquetas facilonas que digan «absurdo» o «fantástico». No es tan simple. Porque la acción de esta novela transcurre, de principio a fin, en

«una isla estrangulada y con la lengua afuera»; en una isla que identificaremos enseguidita, aunque no se la mencione jamás por su nombre; en una isla donde, bien lo sabemos sus moradores, lo absurdo y lo fantástico, y también lo esperpéntico, lo grotesco y lo diabólico, cobraron cuerpo de realidad hace ya muchos años (pronto se cumplirá medio siglo). Y ahí sigue la víctima del estrangulamiento, cada día más putrefacta.

La descripción de la vida infrahumana que se lleva en las favelas enclavadas junto a la ribera occidental del Quibú, el famoso río habanero de mierda, no califica ni siquiera como hipérbole. Ronaldo satiriza, desfigura contornos, lanza cuchufletas, pero no «empeora» las realidades a que alude. ¿La antropofagia? Es verosímil, en mi opinión, de la misma manera en que lo son las películas *snuff* y otras leyendas urbanas: como algo que, aun sin estar muy documentado, perfectamente podría suceder, dada su compatibilidad con el lado oscuro, bestial, de nuestra naturaleza. Un lado que tiende a desmandarse en épocas de incertidumbre: la historia que se cuenta en *Río Quibú* ocurre, en parte, ahora mismo, en el presente más inmediato, y, en parte, en el futuro, tras la muerte del General, cuando en la isla estrangulada irrumpe el capitalismo a todo tren. A mil leguas del panfleto político, lo que sí no hay en esta novela son paños tibios, escamoteos, autocensura o contubernio con el poder, con ningún poder. Porque la denuncia social, la crítica sin ambages, sin cortapisas, como proclamaba Chandler en su manifiesto *El simple arte de matar*, es inherente a lo mejor del género negro.

Me imagino que Ronaldo, con toda su moña macabra y pesimista, gozó de lo lindo escribiendo *Río Quibú*, una novela pródiga —como *Las bestias*— en guiños cómplices y bromitas subliminales. Hay varias escenas paródicas, algunas donde el modelo resulta fácilmente identificable, v.g. un conocido cuento de Borges, o un archiconocido guión cinematográfico de Puzo y Ford Coppola, y otras, más breves y menos obvias. Las citas, algunas explícitas, la mayoría «camufladas», proliferan. Citas de relatos, novelas, películas, poemas, canciones, obras de teatro, manuales de marxismo, dibujos animados, vallas publicitarias, programas de televisión. De *Las bestias*, desde

luego, y de otras narraciones del mismo Ronaldo: «una máquina de devorar todo lo que no sea su propio cuerpo», «el derecho al pataleo» (cita de una cita previa de Rulfo), «alguien se va lamiendo», «la verticalidad de las cosas», «de modo que esto es la muerte», etc. No conforme con tejer una ingeniosa red que involucra el conjunto de su obra —una de las más sólidas entre los autores de nuestra generación, en Cuba y en Latinoamérica—, Ronaldo se cuele en *Río Quibú*, a la manera de Hitchcock, con una cita extraída de su propio cuerpo de «hombre ilustrado» con tinta azul. Y conste que esta gran densidad intertextual no dificulta en absoluto la lectura: no hay que descifrar las citas para entender la historia.

La mejor prosa cubana de ahora mismo, en términos generales, no está en la narrativa, sino en el ensayo. Hay escasas excepciones. Ronaldo Menéndez, con su estilo tan singular, ya inconfundible, es una de ellas. Un prosista riguroso, ágil, eficaz, sin fallas sintácticas ni errores gramaticales, sin envaramientos, ridiculeces ni perogrulladas. La trilogía abierta con *Las bestias*, aún inconclusa, va marcando un hito en su carrera literaria. Pero no es el tope ni muchísimo menos. Ronaldo, a los 38 años, tiene un potencial enorme. Todavía está por venir su novela de largo aliento. Por ahora, con *Río Quibú*, nos depara, además de la adrenalina, el jolgorio y la reflexión, el placer —más bien raro en nuestra ciudad letrada— de leer a alguien que realmente sabe, como quien dice, poner una palabra detrás de la otra. ■

Los demonios de Raúl Hernández Novás

PÍO E. SERRANO

Raúl Hernández Novás

Poesía

Casa de las Américas, La Habana, 2007

572 pp. ISBN: 978-959-260-210-6

Los primeros poemas que leí de Hernández Novás (1948-1994) fueron en una antología (Rodríguez Núñez, Víctor; *Usted es la culpable*.

Nueva poesía cubana; Casa Editora Abril, La Habana, 1985) que, como indicaba el subtítulo, invitaba a la presentación de las nuevas voces poéticas de la Isla. Entre los veinte poetas seleccionados, su voz, ya pasada por la experiencia de dos títulos publicados, cobraba una singularidad notable: el desapego de lo que J. L. Arcos ha llamado el «totalitarismo conversacional», trasuntos del cual todavía eran observables en el resto de los antologados. En los fragmentos I, IV y VI, seleccionados de «Da capo», el autor se entrega a un desamparado ensimismamiento, acogido a una dicción esencialista, cargada de imágenes y símbolos, atenuada en el discurso declarativo de «Ella miró los altos flamboyanes...», e imaginativa aun en «Los ríos de la montaña», un poema acogido a uno de los tópicos de la tradición poética revolucionaria.

Pero si singular me había parecido su escritura, no menos inquietante me resultaba la foto que acompañaba al texto. Recostado a un muro enrejado, el poeta no parece reposar; más bien da la impresión de que se prepara para huir de la insistencia del visor que quiere atraparlo. El conjunto es paradójico: el codo del brazo derecho reposa en el muro, al tiempo que los dedos nerviosos buscan el refugio del cintillo; el izquierdo que cae, flácido, paralelo al cuerpo, se desentiende de lo que está ocurriendo, mientras la cabeza y el cuello se inclinan hacia delante, severa la expresión del rostro, quebrado el equilibrio, parecen haber iniciado ya la imposible fuga. Es la foto de alguien que se sabe vulnerable, me dije.

Después, sucesivas antologías me fueron entregando fragmentos de una obra de apetito trascendente (la realidad aludida se carga de un significado que la trasciende), con disímiles resonancias origenistas (la organización del discurso elusivo como hiatos contrapunteados, sembrado de inquietantes elipsis, más caótica que hermética), exploradora de lo absurdo (la sustancia del mundo y la propia identidad del autor como entidades resbaladizas, contradictorias, amenazantes), acosada por la fugacidad (la memoria como resorte, no para la recuperación gozosa, sino para señalar una dolorosa pérdida). Una obra que se acercaba, inconforme, desafiante, a una avasalladora esencia de estirpe existen-

cial que se enmascara en un encadenamiento topológico de sustancia cosmogónica para, paradójicamente, plasmar un vacío, la insatisfacción de su imposible aprehensión.

La oportunidad de adentrarme en esta presumible poesía completa de Hernández Novás ha venido a confirmar, en primer lugar, aquella impresión inicial de atronadora soledad, existencial y generacional, que residía en la excelencia de sus exorbitantes, catedralicias, construcciones verbales; en segundo lugar, de ese estremecedor sentimiento de pesimismo melancólico que recorre su escritura, una suerte de *Weltschmerz*, emparentado con cierto romanticismo, cuyo trato con el mundo físico es siempre una deslumbrante incapacidad de allegar certeza alguna.

Como éste no es el sitio para mayores abundamientos, que la obra de Hernández Novás merecería, me detendré someramente en algunos de los aspectos más significativos de su poesía.

No creo arriesgado afirmar que, desde *Enigma de las aguas* (1983), los sucesivos textos de Hernández Novás están impregnados de ese versicular diálogo con la sustancia del universo para expresar —correlato obligado— la angustia que lo habitaba. Despliega así un sostenido universo lírico de trasfondo elegíaco que cobra vida en sus preocupaciones sobre la irreversibilidad del tiempo; el hosco horizonte de la nada («la nada infinitamente engendrando / el caos...», p. 43); el olvido que alimenta y la memoria que muere; el paraíso perdido de la infancia («sólo quiero estar en el parque / con la pelota antigua, el proscrito, jugando / al otro...», p. 145; «mi reino por un caballo de madera», p. 78); el amor imposible («Yo nunca he conocido las huellas de tus manos / que una inquietud de cielo dejan / sobre la piel ardida», p. 195); el desamparo («Oh, / la desgracia de no ser soñado / por nadie, de no habitar el sueño / de nadie...», p. 88); el desarraigo inconsolable del seno materno («todavía me acuerdo. Yo era libre entonces. / Tras el velo del amnios buscaba conchas perdidas, / asistía a un sordo desfile en una playa ignorada...», p. 140); el desengaño («Los ojos sólo abren / un mar que no conduce a ningún puerto», p. 92) y la realidad poblada por restos de un

nafragio indescifrable. No escapan de esta extrañeza los pocos poemas cívicos que escribió, de «poderosa vocación humanista», según J. L. Arcos. Quizás el único reposo que se permitiera fuera su último libro, *Atlas salta*, del que nos ocuparemos más adelante.

Esa fricción entre el mundo real, representado sobre todo por la naturaleza, y las visiones interiores del poeta desatan un continuo juego de interacciones donde descubrimos correlaciones simbólicas creadoras de un universo estético en el que el poema se alza como una entidad en sí misma. Ese espacio creado es atemporal y de lejanas reminiscencias mito-poéticas.

El sorprendente uso de la metáfora y la imagen onírica dotan a su estilo, y no por abundantes, de una severidad que nada tiene que ver con lo ornamental; más bien se acoge a una tradición que va del barroco —no por la vía de la brillantez culterana sino por la gravedad conceptista quevediana y lopezca, como se puede apreciar en sus sonetos—, a la vertiente visionaria y profética de los románticos alemanes, hasta el simbolismo y el surrealismo, todo ello asimilado de una manera muy personal, que ofrece al lector un resultado en extremo complejo y de arduo discernimiento. En el laboreo del poema, concepto y emociones se encadenan en una imagería que encuentra una sorpresiva originalidad, no huérfana de desasosiego. Ese arrebató irracionalista, que distancia y hace imposible la correspondencia entre los términos, es capaz de inaugurar, sin embargo, el relámpago de una emoción en el lector, y, más importante aún, de poner al descubierto una agónica vocación de conocimiento. Y ahí descansa la fuerza expresiva del verso de Hernández Novás.

Como los grandes poetas visionarios, él no elude la experiencia sombría de conocer y profundizar las zonas más inquietantes de la existencia. Se siente atraído por el vacío y descende a los abismos de la desesperación. Su vertiente cósmica y equivocadamente panteísta no oculta su escepticismo. Pero se resiste, y asistimos en sus versos a la encontrada lucha de la luz y las sombras, el amor y la muerte, la esperanza y la desolación, el

bien y el mal. Esa voracidad de conocimiento tampoco elude la más cruel autorreferencialidad (¿lucidez extrema?, ¿arrebató de auto-compasión?, ¿desesperado reclamo?, ¿desgarrada autoparodia?):

«Absorto, solo, en la colina, gritando
como loco, bajo los párpados que emigran
señalando un carcomido rumbo. Yo,
el loco, el tonto que siempre he sido, girando
[en la burla,
torpe bufón de florida pirueta, riendo,
con dientes podridos, la realidad inapresable
como implacable cuerpo, a nuestro lado,
[descansando en las hierbas
brotadas de los muertos, entre sonrisas de
[nocturnas flores.
Quién seré Dios mío, si no el loco tonto, el oso
[bronco, el jorobado torpe,
bufón bailando, reuniendo rumbos entre sus
[brazos, flores
para una mujer que no existe, quien mira al sol
[dormirse cual tembloroso viejo
y al mundo girar en burla alrededor de sus
[hombros destronados»
(pp. 131-132).

Es el autorretrato de alguien que se sabe vulnerable.

Como contrapunto a los valores expuestos de la poesía de Hernández Novás, no quiero dejar de señalar la sensación de irrefrenable desmesura con que su obra se vierte en el modesto plazo de esta década larga. Tras la lectura de esta voluminosa *Poesía*, el lector queda bajo la impresión de estar ante una suerte de gigantismo escritural, un excesivo ejercicio de creación recurrente y obsesivo, expresión de una subjetividad exacerbada. Esta obsesión la aprecia el lector en la progresión en espiral, donde la reiteración temática, léxica y sintagmática, incluso el sostenido apego a determinadas imágenes simbólicas, dejan la huella de un *déjà lu*. Como si el poeta intentase librarse inútilmente de un puñado de referentes agónicamente esenciales en la motivación de su escritura. Únase a esto la peligrosa tentación del soneto, esa exigente y claustal estructura en que se abroquela el poema, y que reserva al imprudente más desventuras que

gozos en su cultivo. Ciento treinta y cinco son los sonetos que recoge este volumen. Una desmesura, necesariamente desigual e ingratamente reiterativa, en la que se abusa hasta el agobio del tema de la muerte.

Sin embargo, el lector encontrará en una decena larga de poemas las razones por las cuales Raúl Hernández Novás forma parte ya de las figuras mayores de la poesía cubana contemporánea. Entre ellos: «Aguas», «Mecanismo de la memoria», «Poemas a la lluvia», «Último segundo para Antoine Doinel», «Cantata», «Embajador en el horizonte», «Hacia un país inaccesible», «Da capo», «Sobre el nido del cuco», «Espejo», «El sol en la nieve»...

En ese contexto, no deja de ser conmovedor ese esfuerzo supremo que le supongo al autor en la construcción de *Atlas salta*, su último libro —datado póstumamente en 1995, aunque escrito entre 1987 y 1991 y publicado en 1991, según el compilador, J. L. Arcos—, y de cuyo propósito nos advierte: «ser testimonio de una presencia y de una pérdida definitiva (...) No recuperar un tiempo perdido, sino no haberlo perdido nunca». En este volumen que recopila la poesía completa de Hernández Novás, recorrido por un sentimiento mayoritario de pérdida, sorprende al lector esa voluntad antinómica que el autor deposita en su primera página y que se resuelve en la cálida gracia de unos versos de amor de una ternura insospechada. Los demonios parecen haber desaparecido y el poeta, como si presintiera esta última entrega, serena su expresión desgarrada, desnuda su audaz imaginación, deja a un lado el desasosiego de sus más recurrentes temas y se entrega al paladeo de una gozosa plenitud. Un delicado juego formal y afectivo, compuesto por 721 endecasílabos, integrados en siecinueve poemas, cuyos títulos aluden en ingeniosos palíndromos a ese «No volver, sino hacer que nunca haya habido partida», en palabras del autor. Y aquí el poeta nos deja en su misterio.

Remito al lector interesado en profundizar en la poética de Hernández Novás, en la riqueza de sus procedimientos y en la variedad de sus temas al imprescindible estudio preliminar de Jorge Luis Arcos, su crítico más consistente, que presenta esta obra. ■

La historia de Cuba contada por su música

CRISTÓBAL DÍAZ-AYALA

Enrique Río Prado

La Venus de Bronce

Hacia una historia de la zarzuela cubana.

Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002

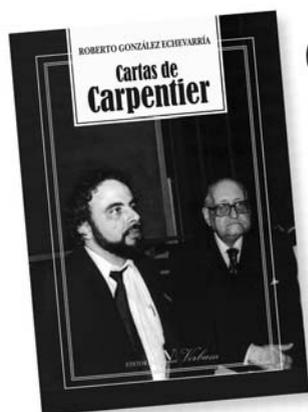
413 pp. ISBN: 0-89295-101-X

Hay tres áreas importantes de la música cubana que han sido estudiadas y se ha escrito sobre ellas; sobre todo, las dos primeras: el llamado Teatro Bufo Cubano, desarrollado básicamente entre 1868 a 1890; el llamado período del Teatro Alhambra, que discurre de 1890 a 1935, y la tercera, la etapa de la zarzuela cubana que comienza en 1927 y que, según diferentes autores, termina en, o antes de, 1970. Rine Leal, en *La selva oscura* y en *La chancleta y el coturno*, y Eduardo Robreño, en *Como lo pienso lo digo* e *Historia del teatro popular cubano* han tratado algunas de estas áreas, y también lo hizo Enrique Arredondo en su biografía, *La vida de un comediante*. Otros autores —Alejo Carpentier, Álvaro López, Mary Cruz, Natividad González Freire, yo mismo— han tratado parcialmente estos temas.

Pero hacía falta una obra que analizara estos fenómenos musicales como partes de un todo que va desarrollándose en distintas etapas del arte lírico cubano. Ese es el primer gran acierto de este libro.

Como la ópera pertenece también al arte lírico cubano, el autor prefiere llamar al todo creado por la conjunción de estas tres etapas, «zarzuela cubana», usando zarzuela en sentido genérico, que incluye sainete, ópera, revista, juguete, propósito, y, por supuesto, la zarzuela en sentido estricto. Esto puede crear un poco de confusión, y el lector ha de estar atento al uso que en cada caso tiene el término. En el primer capítulo, su autor hace un excelente estudio de la etapa de los bufos cubanos, con un buen análisis de sus características y relación de sus subgéneros. Creo, sin embargo, que debió señalar la deuda que tienen con la picaresca

Novedades



Cartas de Carpentier

Roberto González Echevarría

ISBN: 978-84-7962-435-4

184 páginas / 12,00 euros

Cartas de Carpentier recoge la correspondencia entre A. Carpentier y R. González Echevarría, además de ensayos críticos, una entrevista inédita con el novelista de 1973, y varias fotografías de su visita a la Universidad de Yale en 1979, un año antes de su muerte. La correspondencia es un diálogo entre creador y crítico con acuerdos y desacuerdos, pero que siempre destila respeto y afecto mutuos. En los ensayos González Echevarría da el contexto humano, intelectual, y político de las cartas, y comenta a fondo el tema del nacimiento de Carpentier en Suiza en relación a su obra, cuyo eventual descubrimiento el novelista anticipó y confesó de soslayo a través de la figura de Colón, protagonista de *El arpa y la sombra*, una de sus últimas novelas. Estos textos ofrecen abundante información sobre Carpentier, la mayor parte revelada por él mismo, pero glosada por González Echevarría, cuya obra sobre él Carpentier calificó de "maravillosa" en una de las cartas aquí contenidas.

Roberto González Echevarría (Sagua la Grande, Cuba). Doctorado por Yale en lenguas romances, donde ocupa la cátedra Sterling de literaturas hispánicas y comparada. Fue electo a la American Academy of Arts and Sciences en 1999. Experto en literatura latinoamericana, es el crítico más consistente de la obra carpenteriana, sobre la que ha publicado: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* y la edición crítica de *Los pasos perdidos*, entre otros.

Cartas desde una soledad. Epistolario:

María Zambrano – José Lezama Lima

María Luisa Bautista – José Ángel Valente

Pepita Jiménez Carreras

El epistolario que María Zambrano quiso recoger en vida y que Lezama anticipara, al escribir: "un día nuestra voces se esparcirán por nuestra piel y favorecerán la sacralización de la memoria".

Julián del Casal o los pliegues del deseo

Francisco Morán

"Mediante un profundo examen de la obra de Casal, el autor ilumina la complejidad de las pasiones del poeta y sus deseos homoeróticos y estudia con acierto sus esfuerzos por crear un lenguaje con que expresarlos". ARCADIO DÍAZ QUIÑONES

Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento, artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)

Ana Belén Martín Sevillano

Un estudio sobre la eclosión de autores y obras en Cuba a mediados de los años 80 y 90, una etapa sobre la que se ha escrito muy poco, estableciendo el vínculo entre literatura y plástica como facetas de un mismo movimiento estético.

Tatiana y los hombres abundantes

Juan Arcocha

Relato novelesco de una joven rusa ex amante de Stalin en La Habana, desde la década del 50 hasta los primeros años de la Revolución cubana. Tatiana crea un refinado burdel, la Casa del Té.

Sobre Dulce María Loynaz

Carmen Alemany y Remedios Mataix (Edts.)

Diez ensayos sobre la autora cubana, que incluyen sus impresiones acerca de los escritores que influyeron y dejaron una huella en la receptora del Premio Cervantes.

La isla del olvido

Iván González Cruz

La historia de una Utopía frustrada. Ante la desesperanza, la crisis del ideal, los personajes de esta novela, hijos de la Revolución cubana, procurarán sobrevivir dentro de una realidad saturniana.

La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana contemporánea

Roberto González Echevarría

El más autorizado latinoamericanista de EE. UU. entrega una lectura original y polémica de autores como Sarduy, Cortázar, Cabrera Infante, Carpentier, Fuentes, Rodó y Sarmiento, entre otros.

Un seguidor de Montaigne mira La Habana / Las comidas profundas

Antonio José Ponte

El autor segrega su propia ideación de La Habana, una ciudad escurridiza y escéptica, a partir de la mesa criolla y sus referentes culturalistas. El resultado: un texto sorprendente.

EDITORIAL  *Verbum*

Eguilaz, 6, 2º, dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91 446 88 41 - Fax: 91 594 45 59
e-mail: verbum@telefonica.net • www.verbumeditorial.com

española tanto ésta como las otras áreas estudiadas. Pues los personajes típicos de lo bufo —el negro, la mulata y el gallego— son bisnietos del Lazarillo de Tormes, de Sancho Panza y de las otras grandes figuras de la Edad de Oro del teatro español. Y debió subrayar que los bufos cubanos no terminan en 1890, ya que el propio autor señala, en la página 8, obras posteriores a esa fecha. De 1890 en adelante comienza el ocaso de los bufos, pero hubo compañías que hicieron teatro bufo en México y el área del Caribe durante las primeras dos décadas del siglo XX, aunque, en realidad, están usando ya un repertorio mezclado con lo alhambresco. Algo que confirma el autor: se trata de un mismo fenómeno musical que va transformándose.

Con la misma meticulosidad, Río Prado analiza, en el capítulo segundo, el período alhambresco, que va a representarse en más de un teatro, aunque es el Alhambra el teatro principal, emblemático, que tendrá su momento de apoteosis y también su decadencia. Ni siquiera con el derrumbe físico de su planta en 1935 desaparece lo alhambresco: persistirá en el próximo período con la presencia física de algunas de sus figuras, con la puesta en escena de algunas de sus obras, y con más de ochocientas grabaciones comerciales hechas por sus artistas hasta 1925.

En los dos capítulos siguientes se describe la transición zarzuelera, en sentido genérico, que comienza en 1926 con una temporada en el teatro Actualidades, y que va a terminar en 1930; pero ya en 1927 comienza la temporada más importante del teatro Regina con el estreno de *Niña Rita*, considerada la primera zarzuela «moderna» del teatro lírico cubano, que seguirá hasta finales de enero de 1928. Hay una pausa y, en el teatro Martí, el 7 de agosto de 1931, comienza la legendaria temporada que terminará el 2 de noviembre de 1936. Durante ella se representaron 379 obras diferentes, desde breves sainetes hasta zarzuelas completas. Ya para entonces había cuajado el teatro lírico cubano.

Y Río Prado, en varios anexos que hacen al libro inestimable, nos trae el relato exhaustivo de lo que aconteció, la relación completa y detallada de las 379 obras con sus fechas, los intérpretes, y el análisis de esas obras. El

libro contiene, además, el catálogo de las 298 obras teatrales del compositor Manuel Mauri Esteve, y las crónicas de los estrenos de *María la O*, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*, quizás la trilogía más importante de zarzuelas cubanas. El volumen contiene buenas fotos, biografías de los compositores, libretistas, intérpretes y realizadores de ese período.

Gracias a esta obra empieza a comprenderse cómo pudo lograrse este milagro, en una época de depresión económica, de luchas políticas, de insurrección civil que culmina en el derrocamiento de Machado, de sucesión de varios gobiernos que duran poco tiempo; épocas de censura y, además, con la competencia que significaban la radio y el cine.

Río Prado cita una frase del libretista Gustavo Robreño en la que éste avisa de que, recorriendo el archivo de las obras del teatro Alhambra, es fácil reconstruir íntegramente la historia de Cuba republicana, pues en esas obras se reflejaba el sentir del pueblo. Efectivamente, algunos de los nombres de esas obras se refieren a momentos importantes de nuestra historia. Si se revisan los títulos de las 379 obras de la temporada del teatro Martí, más de cien se refieren a situaciones históricas vividas en Cuba, casi todas correspondientes al período de 1931 a 1936. Tanto el Alhambra como el Martí, fueron teatros eminentemente contestatarios de la situación política, económica y social. Algunos de sus miembros, como el compositor Eliseo Grenet, tuvo que abandonar el país por su canción «Lamento cubano», estrenada en una de las obras del Martí, pues los esbirros de Machado querían matarlo, y Julio Richards, el bailarín y coreógrafo de la compañía, sufrió uno de los famosos «palmacristazos»: ingestión forzosa de una gran cantidad de esa sustancia purgante suministrada por los militares.

No sólo los teatros nombrados, también otros, e inclusive las humildes carpas de circo que en algún momento acogieron al teatro lírico cubano, se convirtieron en el fórum para expresar protestas, y para respaldarlas con aplausos, en épocas en que la censura y la autocensura silenciaban a la radio y los diarios.

Gracias al trabajo de Río Prado, se han rescatado, a través de la música, estos valiosos datos de nuestra historia. Al igual que su

maestra y hermana, la zarzuela española, la zarzuela cubana no tendrá el apogeo de otras épocas, pero se mantiene viva en Cuba y en Miami, Nueva Jersey o Puerto Rico, lugares estos últimos donde conserva su carácter contestatario a través de las «morcillas» o intervenciones improvisadas sobre los sucesos de actualidad que en cada representación hacen los actores. ■

Un acto de vida

RAFAEL ALMANZA

María Cristina Herrera

El vuelo de una mariposa. Vivencias y testimonio
Ediciones Vitral. Col. Puentes
Pinar del Río, 2007, 157 pp.

Para la cultura individualista, nada más útil y atendible que las biografías y los testimonios, que han estado y van a seguir estando de moda; pero lo que el lector va a encontrar en este libro no es precisamente una invitación a distinguirse como existente, sino a distinguir la existencia justamente como una indistinción. A Kierkegaard le hubiera interesado no como una reflexión sino como un material de misterio, ese de la energía vital indistinta que lo recorre, de manera que pasamos de lo privado a lo social sin transición, porque lo social es lo privado, es la vocación y la voluntad de amar en actos, indeclinable. Sólo para los cubanos de adentro, y no para todos, es necesario presentar a la autora, una de las más conocidas y respetadas personalidades del exilio miamense, fundadora y directora durante años del Instituto de Estudios Cubanos de la Florida. Mucho de lo que ella cuenta en este libro es conocido entre sus amigos, porque no se trata de confesiones personales escandalosas sino, al contrario, el resumen de una vida de servicio, de entrega al prójimo y a la patria, que ha sido la de una persona acosada por la mala salud y, finalmente, condenada a la inmovilidad y a la ayuda ajena para sobrevivir. Frente a tanto varón recio, voluntarista, personal, ateo,

brutal e ineludible, teníamos que tener una mujer escogida, frágil y obediente a la Energía Amorosa, superior a todo sufrimiento, nutrida de ese sufrimiento, y, por lo tanto, permanente, más que inderrotable, estable en su calidad misma de acción y de esperanza. María Cristina es una mujer de mucha claridad intelectual y moral, que, sin embargo, ha vivido como si no supiera ni quisiera saber más que de entregarse al mundo que le tocó y con lo que le tocó en el mundo. Dichosamente equilibrada entre la ingenuidad y la lucidez, entre la pobreza y el derroche espirituales, ella ha decidido, en su edad mayor, contarnos ese pedazo de nación que es su aventura personal. Lo ha hecho sin pretensiones, confiada en la realidad de su servicio, y más: confiada en la Realidad. Esta mujer desvalida a la que sus compatriotas le han puesto una bomba en el garaje, permanece incólume ante cualquier extravío, tardanza, disparate de los hombres y la historia: sabe que la Realidad tiene una relación con el Amor. Ella misma es la prueba, no puede negarse a sí misma. Su (La) realidad es cristi(a)na. Este testimonio no resulta pues una versión de la realidad sino una prolongación de la realidad. Del sufrimiento de la realidad, y de su necesario éxito en el amor.

La autora nos relata su participación juvenil en la política cubana de los primeros años 60, cuando una enormidad de ciudadanos descubrieron estupefactos que, como ya se decía por los más lúcidos, la revolución martiana estaba siendo convertida subrepticamente en una dictadura soviética. Está por hacerse el estudio de la eliminación sucesiva e implacable de lo que se dio en llamar el ala pequeño burguesa de la Revolución, que, como reconociera Carlos Rafael Rodríguez, era la clase que la había sostenido y hecho: al menos, yo conozco apenas unos nombres, unos criterios, a los que el libro que comentamos me añade algunas distinguidas personalidades de Acción Católica. Tengo la sospecha de que la polarización de la vida nacional entre comunistas y ultraderechistas ha borrado con todo interés ese centro izquierda y centro derecha, las posibilidades de un «con todos», que entonces era la recuperación de una auténtica democracia popular garantizada por la Constitución de 1940, y de un «para el bien de todos», que

era la posibilidad de avanzar en la búsqueda de la justicia social, de la que Cuba era entonces unos de los países más avanzados de Latinoamérica. En Occidente, la historia sigue contándose como un fatalismo islámico, como si lo que pasó fuese lo único que podía haber ocurrido, como si los actores de la historia estuviesen sometidos a un destino griego, por lo general, encarnado en un líder de perfil romano: el albedrío de los cristianos resulta incómodo para la historia y para la historiografía de Occidente, siempre más interesado, como es propio de la naturaleza humana, en los intereses de la materia que en las opciones del Espíritu. Es preciso, sin embargo, estar atentos a las alternativas reales del proceso histórico que vienen dadas por la inteligencia elevada, la moral compartida, la fe religiosa, la experiencia cultural, o incluso por la sensatez más corriente, y no dejarse arrebatar por unas previsiones o unas pasiones fáciles y primitivas que finalmente resultan ruinosas para todos. Julio Le Riverend me dijo en su vejez que la ciencia histórica es inútil porque la historia no se repite, pero mi criterio es que se repite como el pecado, como la estupidez, como una grosería y una humillación de la persona, incapaz de evitar el nuevo tropiezo con la mismísima piedra. María Cristina Herrera nos menciona esos personajes que, provenientes de las filas antibatistianas, querían justicia social pero no sin democracia política (porque, sin democracia, lo «socialmente justo» viene determinado por el egoísmo de una oligarquía). Es imprescindible hoy conocer qué fue de esas personas, qué proponían, qué hicieron. El mero hecho de que María Cristina las recuerde y las nombre es ya de gran utilidad. Cuba tiene que recuperar toda su inteligencia, toda su experiencia, todas sus personas. No como una academia, sino como un proceso vivo de salvación nacional que, necesariamente, ha de ser variado, contradictorio, agónico.

A los extremistas de cualquier extremo hay que recordarles que dentro del país se han recuperado ya, de una u otra manera, no siempre plausible, pero efectiva, muchas figuras, muchos acontecimientos, muchos estilos de ver la realidad; sigue ampliándose, inevitablemente, la conciencia de lo que el cubano es, de lo que ha sido, de lo que será,

de lo que quiere y de lo que no quiere, tanto entre los intelectuales como en el resto del pueblo. Del exilio vienen señales idénticas. María Cristina Herrera ha comenzado a rescatarnos un pedazo de la nación que nos urge conocer. Para todos los que están hartos del cultivo apasionado de los enfrentamientos asesinos, de la inflexibilidad férrea como columna vertebral, de la confusión entre la dignidad y el orgullo, y entre la prudencia y la cobardía, el libro de María Cristina es un estímulo para buscar soluciones de otro tipo, una prueba de que siempre se pudo buscarlas y de que hay que hallarlas hoy como estrategia ganadora para todos. La reciente Ley de la Memoria Histórica, aprobada por las Cortes y el Rey en España, demuestra que hay que tener mucha paciencia con las reivindicaciones personales y de grupo, cuando lo que está en juego es el futuro de nuevas generaciones, a las que tenemos que fundar en la convivencia y no en el odio. ¿Quién pudiera tener más derecho a la impaciencia que una persona que está condenada a la inmovilidad, y que ha perdido la patria que ama? Pero María Cristina sabe que el respeto del *ya*, pero *todavía no*, es más inteligente, más humano, más ganador que las griterías y los desesperos que no cesan de fracasar ridículamente. No deja de decirnos con orgullo que participó en el criticado diálogo de fines de los 70, y yo mismo puedo atestiguar, como ciudadano que vivió aquí ese momento, que sus exiguos resultados contribuyeron a rescatar la familia, ese valor formidable que es hoy casi el único en que cree el cubano de a pie, al margen de la bulla de la ideología y de los intereses perversos. Sólo por eso, la moderación de María Cristina y sus amigos ha demostrado ya ser la carta del éxito. Seguir la jugando será sabiduría, y conocer este libro va a ayudar a jugarla.

Y debe, pues, leerse teniendo en cuenta que no se trata de uno de tantos textos académicos que otorgan fama al politólogo, y son inútiles ante las demandas de la realidad. Es un libro silvestre, escrito con el descuido de la fuerza de la verdad. Hay una cantidad de epítetos, propios del periodismo o de la expresión corriente, que resultan pobres y que molestan, por insistentes, a lo largo de la lectura. Algunas marcas en el texto no sé cómo funcionan y me disgustan: cruces que a

veces parecen remitir a la muerte de una persona, y otras veces son apenas un signo más; falta de uniformidad en la enumeración de *items*, incluso exceso de ese recurso. En fin, detalles de redacción y edición que pudieron ser corregidos entre un editor —si hubiera existido— y la autora. También la portada es demasiado obvia, pero nadie debe dejarse marear por estas insuficiencias. Un texto de este tipo puede darse el lujo de algunos descuidos. Es un acto de vida en un país desvitalizado y en una época fúnebre, y muchos nos envidiarán en el futuro por haberlo compartido. María Cristina representa el carácter cubano, no como voluntad, sino como predestinación; una dimensión rara y profunda que necesitábamos en la época de voluntarismos fallidos. ■

Severo Sarduy antes de ser Severo Sarduy

JULIO RODRÍGUEZ LUIS

Severo Sarduy

Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961

Cira Romero (editora)

Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2007

272 pp. ISBN: 978-959-11-0568-4

La publicación de textos de un escritor por otros, ya sean póstumos, inéditos, o, como en este caso, anteriores a los que han cimentado su fama, presenta siempre un problema: ¿se justifica que la codicia de los herederos o el interés erudito de los críticos dé a la luz textos que un escritor no publicó en vida y que, en el caso de Sarduy, éste excluyó explícitamente de sus obras completas (p. 5, n.1)? En principio, debería obedecerse la voluntad de Sarduy.

La mayoría de estos textos aparecieron en publicaciones de Camagüey, en la revista *Ciclón*, de la que fue colaborador asiduo, y en revistas y diarios habaneros, incluido *Revolución* y su suplemento *Lunes*; algunos no están recogidos en libros o revistas («notas a programas... de obras de teatro, de exposiciones y notas en solapas de libros», p. 7);

otros, habían sido ya publicados en *Revista Iberoamericana* y en *Severo Sarduy: escrito sobre un rostro* (Editorial Ácana, 2003, Camagüey; Oneida González González, editora). La compilación no pretende ser exhaustiva, pero no debe estar lejos de serlo.

Aunque Sarduy es conocido primordialmente como novelista, se inició en las letras como poeta y no dejó nunca de serlo. Algunos de los poemas publicados a partir de 1955 son, aunque salten a la vista sus modelos, más que meramente prometedores; otros son francamente buenos, y muy a menudo, aquí y allá, nos ilumina un bellissimo verso.

El descuido con que ha sido impreso, los errores ortográficos y tipográficos (se nota la falta de un editor), no ayudan a que juzguemos adecuadamente el libro. A varios poemas aparecidos en *Ciclón* se les fecha en 1953, aunque la revista se fundó en 1955. Sarduy, sin duda, preferió olvidar «Dos décimas revolucionarias», publicado en enero de 1959, que se incluye. Los ángeles que con cierta frecuencia circulan por estos poemas son casi un lugar común de la poesía hispánica de esos años.

De ninguno de los cuatro cuentos veinteañeros de Sarduy reunidos en el libro puede decirse que haya sido olvidado injustamente. «El seguro» imita el realismo social de ambiente campesino, en «Las bombas», de enero de 1959, se vislumbra su novela *Gestos*. Al igual que ocurre con el resto de los cuentos, «El general» y «El torturador», en los que se escucha la voz narrativa de Virgilio Piñera, el autor no sabe cómo explotar los recursos del material que ha creado, principalmente porque no termina de romper con el realismo.

Las secciones siguientes, de crítica literaria, teatral y cultural, contienen algunos textos de 1956, 57 y 58, pero la mayoría corresponde ya al período posterior a enero de 1959, cuando Sarduy colabora asiduamente en *Diario Libre*, *Revolución*, y otras publicaciones. Se trata de notas sobre libros, obras teatrales y escritores, algunas brevísimas, en su mayoría, textos de ocasión. Resalta la diversidad de intereses artísticos del joven escritor: escribe tanto sobre Kafka,

como sobre poetas, narradores y dramaturgos cubanos. Merecen especial atención la reseña de un libro colectivo sobre el infierno, aparecida en *Ciclón* en 1956; una nota donde anima a escuchar el mensaje de Martí en el contexto revolucionario, y el artículo «Posición del escritor en Cuba», de mayo del 59. En él afirma Sarduy que, contrariamente «a la opinión más generalizada... los escritores pueden ser sumamente útiles a la sociedad», más específicamente en el proceso «que lleva la actual Revolución» (p. 139), y cita a Fernández Bonilla, Branly, Díaz Martínez, Rivera y Arrufat y «en el maravilloso destino que la Revolución pone en sus manos» (*Íd.*). Cuando el escritor cubano pueda por fin «vivir en Cuba como tal ...la Revolución en ese plano, también habrá sido ganada» (*Íd.*). El artículo «Abajo el latifundio de la cultura» aboga por la descentralización de la cultura nacional, dominada por La Habana.

Durante sus últimos años en Cuba, Sarduy desarrolló un vivísimo interés por las artes plásticas. De hecho, se marcharía de la Isla con una beca estatal para estudiar en la *École du Louvre*. Numerosos textos incluidos en el libro tratan de pintura, grabado, escultura, sobre todo de artistas cubanos (Victor Manuel, por ejemplo). El artículo «Pintura y Revolución», de enero de 1959, empieza atacando a los pintores protegidos por la cultura oficial (Mario Carreño, René Portocarrero, Raúl Milián, Amelia Peláez), y pasa a celebrar a los pintores «no colaboracionistas» (con el régimen de Batista): Julio Matilla, Hugo Consuegra, Raúl Martínez, Guido Llinás, Joaquín Ferrer, Manuel Couceiro, Manuel y Antonio Vidal, y el escultor Tomás Oliva, y de ahí, dado que todos ellos practican la pintura abstracta, Sarduy se lanza a una apasionada defensa del abstraccionismo por la vía de rechazar (nótese que estamos a un mes del triunfo de Castro) el arte figurativo de contenido social y político que el escritor cree (teme) que va a imponerse, y que ridiculiza a continuación, concluyendo que es muy tarde para que se afiance en Cuba, donde «La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes», y tanto es así, que «Si Cuba hubiera tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura» (p. 147).

La conclusión es que un arte nacional no necesita de los elementos folclóricos para serlo verdaderamente. Un artículo del mes siguiente, «Contra los críticos», intenta poner a su lector en guardia —y hasta pide al Gobierno que impida que suceda lo que teme— contra la aparición de críticos que tratarán de imponer a toda costa un arte social al mismo tiempo que aplicarán «el adjetivo de gracia... 'antirrevolucionario'» (p. 148) a cuanto no les guste.

Unos meses después, durante una entrevista al pintor Mariano —la colección incluye varias entrevistas hechas por Sarduy: a los pintores Mariano y Molné, a Fayad Jamís, al músico Raúl Iglesias y a la cantante María Rigal—, Sarduy parece cercano a los ideólogos contra los que nos ha prevenido antes cuando le pregunta al pintor por qué, no siendo ajeno a lo que lo rodea, no hace «una pintura que responda a los temas de la Revolución».

Incluye el libro varios artículos fechados después de la partida de Sarduy, aunque algunos de ellos tratan de exposiciones que habían tenido lugar en La Habana en 1959. En «Grabados/esculturas» concluye el crítico que en la mayor parte de los artistas cuya obra reseña «la ejecución es suficiente como para —dado el caso de que quisieran defender la Revolución y apoyarla con su arte— salvarlos del panfleto» (p. 203). Entre los artículos sobre exposiciones visitadas, de ocasión la mayoría, se destaca el dedicado a la Sétima Quadriennale romana de pintura y escultura italiana, publicado en *Artes plásticas* en 1960. Criticando, en general negativamente, la exposición, nuestro autor demuestra más dominio de los materiales con los que trabaja que en la mayoría de sus otros textos sobre arte.

La importancia que ha adquirido en Cuba la figura de Lezama Lima a partir de su muerte —exagerada respecto a su obra poética, y, en gran medida, independiente de ésta, alimentada por cómo el aparato cultural del régimen castrista trató de ignorarlo— ha provocado, en parte debido a lo que el propio Sarduy ha dicho o sugerido respecto a la propia relación intelectual con Lezama, que se le considerara discípulo de éste. Contiene esta recopilación una reseña de 1956, muy

elogiosa, de *Tratados en La Habana*. En una entrevista que les hace Graziella Pogolotti a Sarduy y a Roberto Branly en 1958, aquel defiende la revista *Orígenes*, contra la afirmación de Branly de que «carece de fuerza vital» (p. 246). «Claro que lo que había de fuerza vital en *Orígenes* constituyó más tarde *Ciclón*». Inmediatamente, añade: «Virgilio Piñera...», pero la entrevistadora lo interrumpe antes de que pueda hablar de éste.

En otras dos entrevistas, también de 1958, Sarduy habla de nuevo del grupo *Orígenes*: la lectura del libro de Diego *Por los extraños pueblos* «demuestra definitivamente la existencia de una literatura cubana contemporánea superior a toda otra expresión hispanoamericana. Y como el entrevistador le pregunta si reconoce influencias, le responde afirmativamente: «Yo me reconozco influido por Lezama, Virgilio Piñera, y posiblemente por alguien más que yo haya leído y que dejó huellas sin que yo pudiera darme cuenta» (p. 250). Resulta evidente que Sarduy no reconocía de Lezama¹ más que una influencia generacional proveniente del papel de *Orígenes*; que admiraba a Virgilio Piñera (cuya huella en su obra narrativa primeriza es evidente). Y aunque pensaba que Eliseo Diego era el mejor poeta cubano, sería muy difícil hallar señales de su poesía en la obra de Sarduy.

Esta colección de antiguos textos, muchos de los cuales merecen el olvido, nos da un retrato muy vivo de un primer Sarduy, impulsivo y tajante en sus opiniones, con un dominio todavía inseguro de la lengua —aunque lo descuidado de la edición no justifica atribuir siempre al escritor los errores sintácticos—. Llama la atención que a unos pocos meses del triunfo de la Revolución, por la que se siente sinceramente entusiasmado, Sarduy alerte ya sobre su próxima transformación en un régimen dogmático. Finalmente, el libro nos permite recordar la vida cultural de un país (y no sólo de La Habana en este caso, pues nuestro autor insiste en prestarle atención a lo que sucede en las provincias) que, a la distancia de cinco décadas, parece haber desaparecido para siempre. ■

NOTAS

1 El retrato que de él hace Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* da una idea certera de lo que pensaba de éste.

A través del alcohol y de la noche

JORGE LUIS ARCOS

Ena Lucía Portela

Djuna y Daniel

Mondadori, Barcelona, 2008

366 pp. ISBN: 978-84-397-2093-5

«De pronto se quedó callado, contemplando la noche a través de la vidriera...» Como si fuéramos a entrar en un circo, o al Gran Teatro del Mundo, así tendríamos que leer la historia que nos propone Ena Lucía Portela en su última novela, *Djuna y Daniel*. En una narrativa, la cubana, que, a despecho de tanto mito sobre el temperamento alegre del insulano, (con muy pocas excepciones) es plúmbea, sombría o, sencillamente, pesada, esta novela viene a ofrecer como un soplo de graciosa trivialidad, como si leyéramos una comedia (con melodrama incluido); una comedia que nada tiene que ver con Cuba, a no ser el cubalibre que toma Thelma, la amante salvaje de Djuna Barnes. Pero creo que cometeríamos un grave error si sólo atenderíamos a la superficie de lo narrado. Porque habría que reconocer también que incluso esa superficie tiene un *sentido*.

Ambientada en el París bohemio de entreguerras, la novela recuerda, por su poderosa potencia cinematográfica, y por su sentido jovial de la existencia, a las películas *Jules et Jim*, o, más reciente, a *Henry and June*. Quienes leímos con fervor *Rayuela* en la juventud, algún aire de familia lejana encontramos también, así sea solamente por su perspectiva lúdica. He citado adrede aquellos filmes, porque, tal vez, esta novela debería leerse como si viéramos una película, como buscando una transfiguración futura que la haga más perdurable o, al menos, más cercana a nuestra sensibilidad contemporánea.

Novela sobre otra novela (*El bosque de la noche*, de Djuna Barnes), tal parece que su superobjetivo es recrear la imagen del amigo de Djuna, Daniel Mahoney, acaso «maltratado» por la escritora norteamericana en su versión novelada de Daniel, convertido en el patético

doctor O'Connor. Es este personaje, más que Djuna Barnes, el indudable protagonista de esta novela. Al menos es —marcando otra diferencia con la bastante pobre construcción de personajes novelescos atractivos, convincentes, de la literatura cubana— un personaje inolvidable. Precisamente, el conflicto principal de la novela descansa en la violenta e histriónica reacción de Mahoney cuando se reconoce satirizado a través del personaje aludido de *El bosque de la noche*. En una secuencia tal vez demasiado demorada (en el cine acontecería con más rapidez), Mahoney la emprende contra la puerta del apartamento de Djuna en plena madrugada. Esta escena pudiera leerse también como la demanda de inmortalidad que realiza un personaje contra su autor. Así, Mahoney, rectificando a Djuna por su versión novelada del doctor O'Connor; así, Ena Lucía Portela, reivindicando su recreación contra el personaje original de Djuna Barnes. Mahoney, en última instancia, es la persona que juega a ser personaje, pero entonces él es su propio autor, pero, a la vez, se resiste a ser sólo un mero personaje de otro autor. Mahoney es su propio Dios, su propio creador. Máscara y persona. Porque... ¿no es también Mahoney un narrador?

Displacencia e ironía parecen ser también dos de los más poderosos componentes de la cosmovisión de la narradora cubana. Aunque en la trama se alude a notorios escritores —Joyce, Eliot, Pound, Hemingway, Stein—, apenas hay valoraciones literarias o intelectuales con algún peso. Como me comentaba un amigo, la mirada de la novelista acaece desde un mirador donde lo sublime ha perdido vigencia. En efecto, interesan más los amores heterosexuales y homosexuales de Djuna y Thelma, que cualquier elucubración artística o literaria. De ahí que los personajes parezcan vivir en el país nocherniego de los juegos de Pinocho: una noche que no termina nunca, una noche donde sólo importa la pasión, el instante, la sorpresa, una vida que se devora a sí misma, entre el sexo y el alcohol, y la trivialidad consustancial a la naturaleza humana. Como apasionados suicidas, como cultores de una vitalidad salvaje, los personajes desnudan sus apetencias más naturales, acaso haciendo gala de una libertad casi obscena pero que ciertamente borra toda versión de vida bajo cualquiera de los totalitarismos conocidos.

Es un mundo soberanamente amoral, casi bárbaro, donde la energía de la pasión en el *aquí* y en el *ahora* alcanza, paradójicamente, una dimensión casi religiosa. No hay trascendencia posible, por lo tanto no hay valores fuera de la amistad y del amor. Amor y amistad egoístas, pues el género humano es a menudo visto con escepticismo e, incluso, manifiesto desprecio por sus personajes. Pero hasta las amistades se tornan peligrosas en las manos de un escritor. En todo caso, la novela hace dudar sobre la «grandeza» ética de un escritor. Al menos éste es presentado como un animal más... Una escritora, además, como Djuna Barnes, para la cual la Vida y la Literatura parecen ser la misma cosa, o que acaso alguna vez quiso que su vida fuera más auténtica, más dadora de sentido y pasión que cualquier personaje de ficción... ¿O no será que la veleidosa pero poderosa escritura es la compensación por la imposibilidad radical de vivir con absoluta libertad? Entonces, en ese simulacro de vida que es toda literatura, sus personajes pueden ser crueles, egoístas, groseros, apasionados; desconocen el pudor, y se complacen a veces en su propia humillación. Todo lo supeditan a la tiranía de una pasión, ya sea un amor, al inicio glamoroso, luego imposible (Djuna Barnes), ya sea el vicio casi divino y tanático de la bebida (Daniel Mahoney), ya sea un irrefrenable vértigo por los abismos eróticos de la noche (Thelma Wood o *Robin*).

Es muy importante en la construcción de la novela una suerte de cultura de *comics*. La personalidad de Mahoney está construida en parte a partir de sus incesantes parlamentos, plagados de interjecciones, de onomatopeyas, y de una variedad de tacos o malas palabras que parecen no conocer la repetición. Uno lo imagina como un personaje de un *comic* y acaso alcanza así una imagen incluso más veraz que la cinematográfica. Daniel Mahoney se mueve siempre como personaje en una temblorosa linde entre la caricatura y la imagen de un comovedor payaso. Su ambigüedad es esencial: masculino y femenino a la vez, casi animal (perruno). Una suerte de monstruo de la noche que, sin embargo, gusta de la paz de las iglesias, como una suerte de desmitificación más.

En fin, *Djuna y Daniel* es una novela sencilla («Nunca escribas sobre un tema insólito, haz

insólito lo corriente», reza un consejo de Joyce a Djuna Barnes), contada con un lenguaje desprovisto de poeticidad. O, en todo caso, la poeticidad de sus imágenes parece desenvolverse en la mente del lector como prolongación cinematográfica, incluso teatral, imaginal de las acciones, situaciones y parlamentos de sus personajes... Este es otro síntoma: un mundo sin la mediación de la Poesía.

Ena Lucía Portela es una narradora de la cultura posrevolucionaria cubana. Ninguna épica de la historia, ningún mito o teleología, ningún lirismo nacionalista, mucho menos un hombre nuevo... Aunque no cae en la trampa de lo pornográfico o lo escatológico gratuitos, esta novela hubiera sido impublicable en Cuba años atrás, no sólo por su bisexualidad consustancial sino, sobre todo, por su ancha propuesta de libertad personal. Sin embargo, el vital pero desolado mundo que recrea parece acontecer en una imaginación delirante, poseída empero por una furiosa inmanencia, por una avidez carnal de tocar, coger, comer la realidad con el canibalismo de un erotismo casi metafísico. Sus personajes parecen salidos de la saga de Salinger. Uno sospecha que detrás de este universo novelado hay una mente de una rara intensidad; una mente de una lucidez casi trágica, que quiere conjurar la noche para poseerla, maniatarla, gobernarla, como haría una diosa, una oscura diosa de la posmodernidad, que se pierde en el bosque de la noche... ■

Aportes jurídicos para un gobierno de transición

BEATRIZ BERNAL GÓMEZ

René Gómez Manzano

Constitucionalismo y cambio democrático en Cuba
Editorial Hispano Cubana
Madrid, 2008, 164 pp.
ISBN: 978-84-936493-0-2

Los diez ensayos que contiene este libro fueron publicados en medios internacionales impresos y digitales, algunos de los cuales circularon dentro de la Isla a la manera de un *samizdat*.

Esos ensayos se agrupan aquí en tres secciones: I. Textos de Constitucionalismo; II. Textos de parlamento y III: Textos de Transición. Por razones de espacio, me limitaré a comentar un ensayo de la tercera sección denominado: «Diez posibles aspectos jurídicos de la transición democrática», elegido por su utilidad futura para la construcción de una Cuba democrática.

El jurista y disidente Gómez Manzano expone cuáles son las medidas legislativas que, en su opinión, debe acometer un gobierno de transición durante el proceso de transición hacia la democracia; medidas que divide en diez acápitos:

1. *Liberación de los presos políticos*. Gómez Manzano propone una Ley de Amnistía para los delitos contra la Seguridad del Estado, comprendidos en el Título I de la Parte Especial del Código Penal vigente. También, el otorgamiento de indultos a ciudadanos que, encarcelados por motivos políticos, no se encuentren comprendidos expresamente en la futura Ley de Amnistía, así como la constitución de órganos *ad hoc* para examinar los casos de todos los ciudadanos presos por dichas causas.

2. *Reforma a la Constitución*. La actualmente en vigor deberá reformarse hasta que llegue el momento de la convocatoria de una Asamblea Constituyente encargada de elaborar la nueva carta magna. Con este fin, Gómez Manzano enumera los artículos que, como mínimo, deben ser modificados.

3. *Reforma del sistema estatal vigente*. Propone emprender una serie de medidas jurídicas entre las que destacan: a) reforma de la legislación electoral vigente, que permita la libertad de postulación de candidatos, así como la libertad de organizar partidos políticos que realicen campañas con acceso a los medios de comunicación, representación de todas las fuerzas políticas en cada uno de los órganos del sistema electoral y supervisión internacional de las elecciones; b) reforma de la administración central del Estado, con el fin de reducir el gigantesco e hipertrofiado aparato estatal; c) creación de organismos de nueva planta o ya previstos por la Constitución de 1940, pero hoy desaparecidos, como son: un Tribunal de Cuentas,

un *ombudsman* o defensor del pueblo, un Consejo Superior de Defensa Social, un órgano encargado de la revisión de los casos penales, otro que coordine la ayuda internacional que presumiblemente se recibirá al iniciarse el cambio democrático, así como cuerpos reguladores de la banca privada y la Bolsa de Valores, y una entidad facultada para sustanciar los expedientes con vistas a la indemnización de los antiguos propietarios expropiados; d] reinstauración de la carrera judicial existente durante la República prerrevolucionaria y, e] promulgación de una Ley de lo Constitucional que reforme el sistema actual de impugnación de las normas inconstitucionales, en manos hoy de la Asamblea Nacional del Poder Popular, convertida en «juez y parte», contaminando así el principio de división de poderes. En dicha ley, la constitucionalidad de las normas deberá ser asumida por el pleno del Tribunal Supremo o por una sala de éste, como el antiguo Tribunal de Garantías Constitucionales y Sociales, una de las salas del Supremo, a la manera de lo instaurado por la Constitución de 1940.

4. *Derechos de los ciudadanos.* En este terreno, además de la creación del *ombudsman*, el autor propone: a] estudio, con vistas a su ratificación, de los pactos internacionales en materia de derechos humanos; b] promulgación de una nueva Ley Migratoria que reconozca el derecho de todos los cubanos (residentes dentro o fuera de la Isla) a entrar y salir libremente del país, ley que deberá complementarse con medidas que tiendan a eliminar las restricciones migratorias internas; c] promulgación de una Ley de Libertad de Información que permita a los ciudadanos tener acceso, no sólo a las telecomunicaciones en general, sino también a los datos que le conciernen y que obren en expedientes administrativos; d] promulgación de una Ley de Protección al Consumidor, y e] elaboración de una nueva Ley de Ejecución de Sanciones que sustituya las disposiciones reglamentarias del actual Ministerio del Interior, que no son publicadas.

5. *Restablecimiento de la sociedad civil.* Para estos efectos, Gómez Manzano propone la promulgación de varias leyes: a] Ley de Asociaciones, donde quedarían incluidas asocia-

ciones y colegios profesionales constituidos, tanto en Cuba como en el exilio; b] Ley de Partidos Políticos basada en el principio de la libre constitución de los mismos, y c] Ley de Prensa, fundamentada en los principios de la libre creación de los órganos de difusión masiva y de su total independencia. Propone también la abrogación del Código de la Niñez y la Juventud, concebido como simple instrumento de propaganda comunista.

6. *Privatización.* Con el fin de desmontar el enorme e ineficiente aparato burocrático y convertir las actuales unidades económicas en actores independientes dentro del libre juego de las fuerzas del mercado, el autor propone: a) privatizar las empresas estatales, distinguiendo entre las de mayor y menor tamaño y estableciendo reglas para unas y otras; b) entregar en propiedad plena las tierras que actualmente tienen los campesinos en usufructo; c) poner en funcionamiento el Registro de la Propiedad abolido en la práctica por el actual sistema, y d) privatizar las notarías.

7. *Indemnización a los antiguos propietarios.* En torno a este controvertido tema, íntimamente ligado al anterior, Gómez Manzano considera que deberá ser resuelto con posterioridad por un gobierno democrático y libremente elegido por el pueblo. Por tal razón, para el gobierno de transición, lo que propone es emitir una ley con carácter de «Declaración de principios» que contenga el reconocimiento claro y expreso del derecho de los expropiados a ser resarcidos, así como dos declaraciones: una relativa a que la decisión definitiva sobre las indemnizaciones será adoptada por el nuevo gobierno y otra que ratifique expresamente los derechos adquiridos por los ciudadanos que, al momento de dictarse la ley, posean bienes anteriormente expropiados en concepto de propietarios o usufructuarios. También propone establecer un procedimiento para formular las reclamaciones, así como la creación de un órgano encargado de la sustanciación de los expedientes.

8. *Libertad empresarial.* Ligado también a los dos anteriores, el autor propone aquí una serie de medidas legislativas. Estas son: a] dotar de contenido real (actualmente no existe) al concepto de libertad empresarial; b] eliminar los obstáculos (excesivos requisitos, licencias,

inspecciones, impuestos, etc.) que actualmente tiene el trabajador por cuenta propia; c) eliminar de la legislación vigente el principio de discrecionalidad, caldo de cultivo de la arbitrariedad y la corrupción; d) eliminar la llamada «unidad empleadora», intermediaria entre las empresas mixtas y los trabajadores. Estos, al tener un solo empleador, el Estado, ven mermados sensiblemente sus salarios en relación al cambio real de la moneda, ya que la empresa paga al Estado en divisas y éste al empleado en pesos cubanos no convertibles, medida que los coloca, en mi opinión, en una situación de semiesclavitud; e) dictar las disposiciones legales pertinentes para autorizar la creación de bancos privados y de una Bolsa de Valores. Todo esto requerirá reformar, enmendar y actualizar el vetusto Código de Comercio (data de 1886) y la Ley de Procedimientos Civil, Administrativo y Laboral. El Gobierno de transición deberá trabajar en la redacción de un nuevo código laboral que sustituya al actual Código del Trabajo y que, basado en el principio de colaboración entre trabajo y capital, otorgue verdaderos derechos a los obreros cubanos. Y, por supuesto, deberá trabajar también en la implementación de medidas que den al cubano todas las posibilidades empresariales que actualmente disfrutaban los extranjeros en las empresas mixtas. Para ello, Gómez Manzano propone la elaboración de una Ley de Igualdad del Cubano que, de un plumazo, ponga fin a las múltiples medidas discriminatorias, verdadero *apartheid*. Aunque, hay que decirlo, algunas de ellas están siendo lentamente subsanadas con los cambios introducidos por Raúl Castro.

9. *Reforma del Derecho Penal*. El autor opina que un gobierno de transición debería abocarse a reformas urgentes para la humanización inmediata de la legislación represora actualmente vigente, entre ellas: a) eliminar la pena de muerte para los delitos contra la seguridad del Estado; b) abrogar la Ley de Protección de la Independencia Nacional y de la Economía de Cuba, conocida como «Ley Mordaza»; c) derogar o modificar varios artículos del Código Penal vigente como los relativos a las penas de confiscación de bienes y privación perpetua de la libertad y a los delitos de

propaganda enemiga, abuso de libertad de culto, asociación ilícita, clandestinidad de impresos y entrada y salida ilegal del territorio nacional, que constituyen flagrantes atentados a los derechos humanos. Asimismo, coincido con el autor en que un gobierno de transición deberá tomar medidas en relación a los delitos que hayan quedado impunes, perpetrados por las autoridades comunistas y sus agentes. Este tema resulta muy espinoso y deberá tratarse con sumo cuidado para no caer en un ajuste de cuentas cruel y generalizado. Al respecto, las ideas que aporta el autor son: a) en ningún caso los procesos tendrán carácter sumario; b) no deben constituirse tribunales de excepción a la manera de los tristemente célebres «tribunales revolucionarios»; c) debe respetarse el principio de la prescripción de la acción penal; d) no debe exigirse responsabilidad a los subordinados por los actos de jefes fugitivos o muertos; e) sólo deben perseguirse por vía penal actos que sean claramente constitutivos de delitos, no medidas de carácter político, y f) deben ser exonerados de responsabilidad penal los ciudadanos que de manera activa hubiesen colaborado a librar al país del régimen totalitario.

10. *Reforma de la legislación procesal penal*. En esta materia, el autor propone medidas que tienen como finalidad garantizar a los reos un debido proceso. Entre ellas, la eliminación del monopolio de la defensa que actualmente posee la Organización Nacional de Bufetes Colectivos, unida al restablecimiento del derecho de los letrados que así lo deseen al ejercicio privado de la profesión.

Sólo me resta añadir que los ensayos contenidos en este libro están muy bien redactados, estructurados y documentados, a pesar de las dificultades que existen en Cuba para la obtención de una bibliografía moderna y actualizada; reflejan el excelente criterio jurídico, dominio de la materia y gran sentido crítico del autor, por lo cual lo recomiendo plenamente a todos los interesados en los temas jurídicos y constitucionales cubanos. Además, auguro que serán de gran utilidad a un posible gobierno de transición y a una futura Asamblea Constituyente, encargada de redactar la carta magna que Cuba necesita y merece. ■

Libros para dictadores

RAFAEL ROJAS

Gustavo Guerrero

Historia de un encargo: La catira de

Camilo José Cela

Anagrama, Barcelona, 2008, 296 pp.

ISBN: 978-84-339-6274-4

En casi todas las novelas sobre dictadores latinoamericanos, desde *Tirano Banderas* (1926), de Ramón María del Valle-Inclán, hasta *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, los caudillos aparecen como criaturas iletradas, poco o nada interesadas en los asuntos de la literatura. En algunas, como *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, y *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, el autócrata es presentado como un falso erudito o un diletante doctrinario. A pesar de que todo dictador sea un sujeto despreciable, por la criminalidad y el despotismo que entraña su desmedido poder, aquellas visiones de los tiranos tropicales, como salvajes contrailustrados o como ignorantes librescos, comienzan a resultar caricaturescas.

El último libro del escritor venezolano Gustavo Guerrero, que ha merecido el Premio Anagrama de Ensayo de este año, viene a replantear el tema de la relación entre el dictador y la literatura en América Latina. Por medio de una reconstrucción exhaustiva, aunque nada tediosa, de la historia del encargo de una «novela nacional», que le hiciera el dictador venezolano Marcos Pérez Jiménez al escritor gallego Camilo José Cela en 1953, Guerrero propone otra manera de acercarnos al mundo sombrío de las ideologías autoritarias en América Latina y al importante lugar que la literatura ocupaba en el aparato de legitimación de aquellos regímenes.

En una combinación ejemplar de historia diplomática y crítica literaria, Guerrero cuenta el entendimiento entre los regímenes de Franco, en España, y Pérez Jiménez, en Venezuela, a principios de los años 50. Las dos dictaduras logran, entonces, una convergencia ideológica inspirada por la doctrina de la «hispanidad» que, a partir de buena parte

del legado de la generación del 98, reformuló Ramiro de Maeztu en los años 30 y 40. La doctrina de Franco se entendió muy bien con el llamado «nuevo ideal nacional» de Pérez Jiménez: una adaptación de las ideas de Laureano Vallenilla Lanz en *Cesarismo democrático* (1919) y *Disgregación e integración* (1930), dos ensayos de interpretación sociológica del gobierno autoritario de Juan Vicente Gómez, a las condiciones del desarrollismo petrolero de los años 50.

El viaje de Cela a Caracas, entre 1953 y 1954, fue concebido como un acercamiento diplomático entre ambos regímenes y ambas ideologías. Cela, sin embargo, quien era admirado por la mayoría de los escritores venezolanos de entonces, aceptó el encargo de escribir una saga de novelas nacionales que, a juicio de Pérez Jiménez y de su ministro de Relaciones Interiores, Laureano Vallenilla Lanz (hijo), desplazarían del escenario intelectual y pedagógico de Venezuela a la tetralogía de Rómulo Gallegos —*Doña Bárbara* (1929), *Canaima* (1935), *Pobre negro* (1937) y *Sobre la misma tierra* (1943)—, quien había sido derrocado en 1948 por el dictador y era, junto con Rómulo Betancourt, una de las figuras centrales de Acción Democrática, el principal partido de oposición a la dictadura.

Entre febrero y septiembre de 1954, Cela alquiló una casa en Mallorca, con el dinero que le enviaban Pérez Jiménez y Vallenilla Lanz desde Caracas, y redactó *La catira*, primera entrega de una proyectada serie rival a la de Gallegos. Siguiendo el modelo de las «novelas de la tierra», estudiado por Carlos J. Alonso en *Modernity and Autochthony* (1990), Cela proponía una novela por cada región venezolana: luego de *La catira*, que era la novela «lanera», vendrían la novela «andina» (*La flor del frailejón*), la novela «caraqueña» (*La cachucha y el pumpá*), la novela «guayanesa» (*Oro chocano*) y la novela «caribeña» (*Las inquietudes de un negrito mundano*).

Como recuerda Guerrero, Cela era respetado por la mayoría de los escritores venezolanos de mediados del siglo XX (Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, el propio Rómulo Gallegos), gracias, sobre todo, a sus novelas *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951). De hecho, la prensa venezolana

y muchos intelectuales de ese país le dieron la bienvenida durante su primer viaje a Caracas y recibieron con alegría la noticia de que escribiría una novela de tema venezolano. Sin embargo, cuando aparece *La catira*, en el verano de 1955, la mayoría de los críticos y escritores venezolanos reacciona contra la misma, y no precisamente por motivos políticos, ya que el rechazo de la novela fue compartido por partidarios y detractores de la dictadura de Pérez Jiménez.

Guerrero sostiene que el fracaso de la novela se debió, más que nada, a su mecánica reproducción de estereotipos nacionales y a su evidente impostación de la lengua vernácula de los llanos venezolanos. *La catira* no funcionaba como «novela de la tierra» ni como texto nacional, debido a que Cela hacía caricaturas de los tipos regionales y falseaba los giros del habla llanera. El encargo, por tanto, no dio los resultados esperados, no porque Cela no reflejara fielmente la ideología autoritaria de las dictaduras española y venezolana sino porque, literariamente, la novela no reunía los atributos de un documento de representación nacional. Lo que falló, y ese es el principal mensaje del inteligente ensayo de Gustavo Guerrero, fue la literatura, no la política.

Decíamos al principio que *Historia de un encargo* nos devuelve al tema de la relación entre la literatura y los dictadores en América Latina. Es casi inevitable repasar, entonces, otras aventuras similares de escritores europeos, empeñados en componer textos nacionales sobre algún país latinoamericano. Ahí está, por ejemplo, el caso, citado por Guerrero (y que Cela contempló y luego desechó como modelo), de *Brasil, país del futuro* (1944), el libro que Stefan Zweig escribió antes de su suicidio durante el carnaval de Río de Janeiro de 1942. Zweig, como Cela, también escribió un libro para un dictador, Getúlio Vargas, pero su estrategia de escritura estuvo más cerca del cuaderno de viajes que de la novela de caracteres nacionales. Aun así, la utopía del mestizaje racial y de Brasil como un «lugar sin política», expuesta por Zweig, resultó funcional para el populismo varguista.

Contemporáneo del libro de Zweig fue el del biógrafo judeo-alemán Emil Ludwig, *Biografía de una isla* (1948) sobre Cuba. Ludwig

pasó varios meses de 1944 en La Habana y escribió una breve historia cubana que comenzaba con el paraíso precolombino y terminaba con la llegada de la democracia a la Isla, tras la elección de Ramón Grau San Martín. «Hay una verdadera democracia en América. Lo ha demostrado la más joven de todas las repúblicas», escribía Ludwig al final de su libro. El artífice de esa democracia, según Ludwig, no era Grau sino su antecesor, Fulgencio Batista, quien había permitido la alternancia en el poder: «la democracia tiene muchísimo más valor cuando es practicada por un hombre que comienza como un autócrata».

Cela, Zweig y, en menor medida, Ludwig, escribieron libros para dictadores. Los tres casos remiten a un mundo de intersecciones simbólicas entre Europa y América Latina en el que afamados escritores occidentales asumen la misión de codificar, literariamente, naciones latinoamericanas. En estos episodios, como bien advierte Guerrero, no sólo habría que descifrar los estereotipos y las utopías que se involucran en visiones europeas o la ambición de autores que aceptaban o se atribuían encargos, sino el deseo de las dictaduras de América Latina de contar con legitimación ideológica en Europa. Los caudillos, criaturas felizmente en extinción, también tenían gusto literario. ■

De cómo un personaje elige a su autor

JOAQUÍN BADAJOZ

Antonio Orlando Rodríguez

Chiquita

Alfaguara, México, D.F., 2008

550 pp. ISBN: 978-970-58-0389-5

El 23 de Julio de 1896, en una pequeña recepción privada en uno de los salones del Metropolitan Hotel, el mundo del espectáculo neoyorquino recibía con sorpresa a Espiridiona Cenda. El suceso fue recogido en la columna «*Tiny Cuban Lady Who Dance*» («La diminuta cubana que baila»), subtitulada «*Chiquita in*

Pretty Costumes Entertains a Party of Guests («*Chiquita* con un bello vestuario cautiva a los invitados»), que publicó al día siguiente *The New York Times*. Esta breve nota, quizás el primer documento histórico que confirma la existencia de la pequeña *vedette* cubana, refleja la ambigüedad y el misterio que habría de acompañarla durante toda su vida. «Se dice que es graduada universitaria, y debe ser una reformadora de la moda ya que ni siquiera lleva corsé bajo sus delicados vestidos de sastre. Puede actuar, cantar y bailar, es la más agraciada pequeña dama imaginable y sólo mide dos pies de altura», escribe el autor anónimo, describiendo, a la manera de la crónica social de la época, algunos de sus conjuntos, e incluso la bautiza «diminuta *prima donna*» y «pequeña muñeca que súbitamente haya tomado vida». Comentario que parece haber dado origen a su nombre artístico, *The Living Doll* (*La muñeca viviente*). Breves datos biográficos, como que al ser entrevistada confiesa que tiene veintiséis años, su familia la apodó *Chiquita*, ha llegado hace poco a Nueva York, nació en Matanzas, es la mayor de cinco hermanos (dos hembras y tres varones, todos ellos de estatura normal) y viaja acompañada de un hermano y un primo que velan por sus intereses, salpican la reseña. Con estos pocos datos y una docena de fotos de Espiridiona Cenda, comenzó el escritor cubano Antonio Orlando Rodríguez una minuciosa investigación que cinco años más tarde, y tras varias sesiones de reescritura, tomaría cuerpo en la novela *Chiquita*, ganadora del XI Premio Alfaguara de Novela.

Un relato donde la realidad y la fábula entran fundidas al reino de la metaficción histórica. Las peripecias de la infancia, madurez y decadencia de Espiridiona Cenda, «*The Living Doll*», son recogidas en tres planos narrativos: las memorias de la pequeña *vedette*, dictadas en los años 30 a un joven mecanógrafo; las confesiones, a menudo irreverentes, llenas de picardía y sentido del humor, con las que Cándido Olazábal, el joven mecanógrafo, intenta recordar algunos capítulos extraviados o destruidos, y que fueron grabadas por un periodista meses antes de la muerte del anciano, y las acotaciones al pie con las que este *alter ego* de Antonio Orlando Rodríguez pretende

cotejar las anécdotas de la increíble vida de *Chiquita*, antes de llevarla a imprenta. Dos narradores pragmáticos, incrédulos (uno de ellos no es totalmente de fiar), una heroína fantasmiosa y una veintena de personajes son manejados con notable oficio por el autor durante más de 500 páginas, conformando la estructura de esta biografía épica que pasea a su protagonista por los salones de la sociedad norteamericana y parisina de finales del siglo XIX y principios del XX, así como por el mundo del teatro, el *vaudeville* y los *midways* de las ferias norteamericanas más importantes de la época.

Chiquita es una novela experimental, pero, en sentido general, la historia está estructurada de manera clásica, partiendo de la infancia hasta la muerte de la protagonista, en un periplo que recorre más de medio siglo, y que puede leerse de manera lineal, con todos los ingredientes para hacernos disfrutar de su historia: aventuras, suspense, meticulosa recreación del ambiente de época, humor y un excelente desarrollo de la psicología de sus personajes. Rodríguez nos alerta de que esta es una biografía libre, fabulada, aliñada por la fantasía de su autor, pero lo cierto es que toda biografía, incluso la más objetiva, tiene su dosis de exageración. Para que se produzca la metamorfosis de un ser humano ordinario en «personaje histórico», con su propia mitografía, debe ser sometido a una canonización secular en la que se recorre con la lupa subjetiva su vida y se magnifican sus acciones. Y Espiridiona Cenda no es la excepción. Sólo que en este caso, a la manera cervantina, su biógrafo ha decidido que la historia de tan particular personaje sea, a su vez, una parodia de género —¿no es acaso *Chiquita*, ya de antemano, una exageración (o debemos decir reducción) de la naturaleza?—. Por eso, la biografía de este personaje tendrá su surco bufo, sutil y grotesco.

Respondiendo a la lógica de este proceso de parodización, la biografía de *Chiquita* adquiere rasgos de *bildungsroman*, embarcándose la protagonista en un «viaje» de maduración (irónicamente, su «crecimiento» se había detenido desde los doce años y las veintiséis pulgadas) cuyas estaciones, aún cuando no se trata de una aventura mítica en el estricto sentido del término, se ajustan en

gran medida a la caracterización del género dada por Joseph Campbell en *The Heroe With the Thousand Faces* (Princeton University Press, 1949). Es coherente entonces que esta compleja estructura narrativa sea abordada usando recursos estilísticos en los que se advierte el sello travestido e inquietante que adquirió el surrealismo en América: el autóctono realismo mágico o narrativa de lo real maravilloso; pero también con un sentido lúdico, choteo posmoderno que alinea la escritura pero del que el lector puede prescindir. En estas subtramas misteriosas, encontraremos a *Chiquita* teletransportándose a las reuniones de una milenaria secta de enanos que pretende controlar el mundo, rescatada del Sena por un manjuarí, o perseguida por la gallina de los huevos de oro del conde de Montesquieu.

Basta con avanzar en la lectura para advertir que este personaje caprichoso comienza a poseer al escritor, a «dictarle» pasajes, a adquirir una total autonomía y control sobre la historia. Como lector, creo que ésta es una de las cualidades más exquisitas de una novela. Es bajo este «trance» que Rodríguez despliega la garra de narrador y, como resultado, el lector disfruta el ritmo de *rollercoaster* con sus remansos y vertiginosa trama, que alinean, sólo en esto, con la mejor novela comercial.

Esta segunda novela de Antonio Orlando Rodríguez, que seguramente hará que muchos lectores busquen su *opera prima*, *Aprendices de Brujo* (Rayo/Harper Collins, 2005), también se puede inscribir dentro de la nueva novela histórica o posoficial, más afín con el término de metaficción historiográfica propuesto por Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism* (Routledge, 1989). La verdad histórica, o la realidad y la ficción se cruzan de manera tal que es imposible determinar dónde comienza una y acaba otra.

No estamos frente a uno de esos textos que pretenden reconstruir la historia o corregir las versiones oficiales, sino de los que logran deconstruirla, abordándola desde una perspectiva panóptica, para traer a la superficie los hilos de la realidad de una manera natural, sin aburridas pedanterías que fuerzan la trama —y a menudo la quiebran, con el único objetivo de demostrar la erudición del autor—, o discursos sociohistóricos

o filosóficos que pretenden alterar la historia y dar una nueva versión de los hechos. Parte de la magia de esta novela está implícita en la fluidez narrativa y en que *Chiquita* es una heroína moderna, cuyo coraje no radica en emprender acciones sobrenaturales, sino en romper con la tentación de secuestrarse a sí misma, vencer sus limitaciones y sus mezquindades, y darle a esta acción un valor heroico, influyendo en su entorno.

Además de la exquisita escritura, es un mérito de su autor haber recibido el reflejo de una estrella apagada muchos años atrás y haberla convertido en una singular heroína moderna. ■

Dólares, literatura y Período Especial

ANKE BIRKENMAIER

Esther Whitfield

Cuban Currency. The Dollar and «Special Period» Fiction

University of Minneapolis Press

Minneapolis, London, 2008

248 pp. ISBN-13: 978-0816650361

Este libro se ha hecho esperar por largos años, pero el resultado justifica plenamente la demora. Como explica la autora en su breve epílogo, trabajó inicialmente sobre el período de la legalización del dólar como segunda moneda en Cuba, y al concluir éste, en 2004, año en que Castro definitivamente reemplaza el dólar por el peso cubano convertible, pudo tener en cuenta los sucesos a partir de esa fecha e incluir la importante bibliografía publicada desde entonces (entre otros, los estudios de José Quiroga, Rafael Rojas, Jorge Fornet y Sujatha Fernandes). El libro, que trata del dólar como emblema por excelencia del Período Especial en la literatura cubana, ofrece una excelente selección y lectura de las ficciones que se han identificado con esta época.

Whitfield nos hace reflexionar sobre los equívocos implícitos en el término Período Especial. Hoy se usa en el habla común para

referirse a la crisis económica por la que pasó el país en los años 90, después de que la Unión Soviética cortó sus subvenciones a Cuba. La crisis económica y, con ella, la creación por parte de Castro del marbete, se remonta a 1990, y la transición hacia otro tipo de régimen político y legal se llevó a cabo sólo en 2006 con el retiro de Fidel Castro de sus funciones públicas. Sin embargo, la fecha más importante para el argumento del libro es 1993, cuando se promulgan una serie de leyes que permitieron la circulación del dólar en Cuba y, como corolario, la apertura del país hacia inversiones extranjeras y remesas familiares; leyes que, además, hicieron posible que artistas, músicos y escritores negociaran sus propios contratos y ventas con individuos o empresas extranjeras sin la mediación del Estado cubano. Whitfield toma así el Período Especial en un sentido literal, sin mayúsculas ni comillas, como inauguración de un cambio definitivo en las líneas de poder de la cultura cubana, y es ese cambio y sus repercusiones en la literatura cubana lo que le interesa investigar.

La autora estudia las obras más favorecidas por el interés internacional, una literatura que desarrolló un repertorio de motivos que reflejan y cuestionan el reencuentro de Cuba con el mundo capitalista. Los cuatro capítulos, que siguen un orden más o menos cronológico, se fijan en tres escritores, Zoè Valdés, Pedro Juan Gutiérrez, y Antonio José Ponte, y en la generación de los «novísimos», entre los cuales se destacan Ronaldo Menéndez y Ana Lidia Vega Serova. Con ello, la autora limita lo que llama «*special period fiction*» a los textos que reflexionan explícitamente sobre la relación entre escritura y dinero, dejando fuera obras de otros escritores como Jesús Díaz, Eliseo Alberto, Leonardo Padura o Senel Paz.

El capítulo sobre Zoè Valdés coloca a la escritora cubana exiliada en París en la vanguardia de la ficción del Período Especial. En *Te di la vida entera*, el dólar llega a representar mucho más que el capitalismo extranjero; el hecho de que la protagonista no sabe usar el billete de un dólar que le ofrece su novio indica, al contrario, la incapacidad del dólar de representar o de calmar el dolor de los muchos cubanos sin acceso a él. Whitfield yuxtapone esta lectura de la novela de Valdés

con su éxito comercial en Francia y en España. Valdés se perfila en esta lectura, a la vez, como iniciadora y catalizadora del «nuevo boom» cubano, en tanto que introdujo un estilo de escribir «sórdido, condenador y sin piedad», luego perpetuado por otros escritores del Período Especial. El capítulo sobre los novísimos, por su parte, traza el motivo del dinero en la cuentística de algunos escritores cubanos residentes en Cuba. Whitfield adopta una posición compleja hacia los novísimos: por una parte, constata el fracaso de su proyecto estético y sus dudosas evocaciones de marginalidad, asociadas únicamente con los llamados *freakis*, los roqueros y las jineteras. También los coloca en el contexto de la discusión en Cuba sobre el «valor» en la literatura y la obsesiva revisión de la noción de «verdad» y «falsedad», arte puro y literatura sociológica. Como muestra Whitfield en su análisis, muchos cuentos de los novísimos son, a su manera, nacionalistas, porque definen a los cubanos en contraposición al dinero extranjero, y, en más de uno de los cuentos sobre el «jineterismo», el cubano o la cubana se burlan del turista. No obstante, Whitfield llega a la conclusión de que los mejores cuentos de los escritores novísimos no sólo esbozan una visión maniquea de las nuevas alternativas entre mercado y arte, cubanidad y turismo, sino que, al emprender un «flirteo con el peligro y la oportunidad», representadas por el nuevo mercado, cuestionan la noción misma de cubanidad.

El tema de la marginalidad también se jalona a lo largo del capítulo sobre Pedro Juan Gutiérrez y su ciclo de cinco novelas sobre Centro Habana. Según Whitfield, Gutiérrez difiere de los novísimos en su enfoque en una marginalidad socioeconómica que él localiza en ciertas zonas de La Habana menos vistas por los turistas, como Centro Habana y sus solares. Al volver a identificar los márgenes de la sociedad cubana con distinciones de clase y de raza, Gutiérrez no sólo reproduce el racismo en Cuba contra los habaneros de color, sino que responde a la demanda extranjera de sujetos marginales. La autora lee esta demanda a la luz del antecedente histórico del género testimonial cubano, el cual coincide con las narraciones de Gutiérrez en la adopción de una voz autobiográfica. En

ambos casos, se proyecta una imagen de autenticidad en la representación de la vida de los marginados por su raza: en un caso, los antiguos esclavos, como Esteban Montejo; en el otro, los afrocubanos de Centro Habana. Según la original lectura de Whitfield, la ficción de Gutiérrez señala y a la vez subvierte ese modelo, al crear un narrador distinguido por su individualismo, ya que no se identifica con los demás habitantes de Centro Habana, aunque simpatice con ellos. Es radicalmente otro, un «yo» autobiográfico que insiste sobre la semejanza entre el narrador Pedro Juan y el escritor Gutiérrez. Al exhibirse de esta manera, en tanto que *voyeur* de los habitantes de La Habana, también exhibe a los turistas en tanto que *voyeurs* de la vida cubana. La escritura misma aparece de esta forma como acto de resistencia, un desafío al público extranjero, el único que tiene acceso a las novelas de Gutiérrez publicadas en España. Sin embargo, al insistir en la relación privilegiada de la obra de Gutiérrez con el lector extranjero, Whitfield sugiere, sin luego comprobarlo, la manipulación del mercado por parte del escritor cubano, dejando un tanto nebulosa la noción de «mercado». La elegancia del lenguaje de Whitfield no siempre logra remediar la impresión de que la coincidencia entre el auge de ventas de libros cubanos y el repunte de una ficción enfocada en los marginados y en las ruinas de La Habana puede ser eso nada más: casualidad y no causalidad.

El último capítulo investiga el motivo de la ruina en la ficción y los ensayos de Antonio José Ponte y en el arte de Carlos Garaicoa y Tania Bruguera, enfocándolo en dos aspectos: el de la ruina como producto de una guerra y, luego, el de la comparación entre La Habana y Beirut. Aquí se complican de nuevo las connotaciones habituales de las ruinas y leemos un agudo análisis de la ruina asociada, por una parte, con la nostalgia por una vaga época anterior —de la cual la exitosa película *Buena Vista Social Club* es ejemplo principal— y, por otra parte, como símbolo de una guerra nunca ocurrida, estudiada por Ponte en su libro *La fiesta vigilada*. Whitfield nos hace ver la «teoría conspiratoria» de Ponte sobre las ruinas, en tanto que simulación de la Guerra Fría, como expresión ensayística de su denuncia de los

autores y cómplices de la destrucción, que incluye no sólo a los líderes políticos, sino también al escritor mismo, propicio a regodearse en el encanto nostálgico de las ruinas. Coloca a las ficciones y ensayos de Ponte en el ámbito de las reflexiones de Susan Sontag y de W.G. Sebald sobre las ruinas modernas de la guerra, reminiscentes no tanto del tiempo pasado sino de los conflictos que las causaron. Finalmente, Whitfield asocia de manera brillante las imágenes de Beirut en la ficción de Ponte y de Miguel Mejides, como también en algunos periódicos de los 90, con una Habana de la posguerra, donde la ciudad se reconstruye sobre la base de esfuerzos individuales y pequeñas labores de mantenimiento.

Dentro del amplio panorama de la cultura cubana que se ofrece aquí, es en la literatura donde aparecen las interrogantes más complejas sobre la Cuba de hoy y de mañana. La autora encuentra en las metáforas y los motivos analizados un espacio de resistencia propio de la literatura y a las artes, en diálogo con la política cultural cubana pero más autónomo de ella que nunca. Abarca textos escritos fuera del país o dentro de él y logra lo que pocos han logrado: una equidistante aproximación a los estudios cubanos de los 90 que deslinda, no sólo un *corpus* de textos escritos sobre el Período Especial, sino un lugar para la literatura dentro del mundo de la cultura cubana. ■

Advertencia para distraídos

MIGUEL RIVERO

Miguel Pinto

O Ano em que devia Morrer

Editorial Sopa de Letras

Lisboa, 2008, 270 pp.

ISBN: 9789728708313

El cirujano cubano Miguel Pinto Pereira publicó su primera novela, *El año en que debía morir*, una especie de autobiografía cuya trama se desarrolla en Cuba y en Angola, donde trabajó con una brigada médica durante la guerra.

Acerca de la obra, el escritor luso de origen angoleño José Eduardo Agualusa opinó que «existen escritores que reinventan la vida. Otras veces es la vida que inventa al escritor. Es lo que sucede en el caso de Miguel Pinto. La vida le reservó un gran enredo. Este libro tenía que ser escrito. Exigía ser escrito».

Durante algunas de sus consultas, Pinto quedaba sorprendido con algunos de sus pacientes que comenzaban a elogiar «los éxitos» de la Revolución Cubana y a Fidel Castro. Entonces, les recordaba que Castro era peor que el dictador portugués, Antonio Oliveira Salazar, y trataba de convencerlos de que estaban equivocados. «Fue entonces que decidí que debía escribir un libro acerca de mis experiencias personales, dentro del régimen cubano», dijo Miguel Pinto a varios amigos.

La primera versión, redactada en español, tenía como defecto que no ofrecía descripciones de personajes y situaciones. El autor asimiló las críticas. Era consciente de que realizaba su primera incursión en la literatura, aunque apertrechado de muy buenas lecturas de autores cubanos y latinoamericanos.

Como instrumento ya empleado por otros autores, en la novela Pinto es el personaje principal, pero bajo el nombre del doctor Carlos Domínguez, un joven fascinado por la Revolución Cubana, a pesar de que procede de una familia burguesa. Carlos estudió Medicina, como su padre, quien recibía en su consultorio privado en la calle 100, cerca del Obelisco de Marianao a una clientela seleccionada.

El autor recuerda en una breve introducción lo que le sucedió en la víspera de cumplir siete años de edad:

Una voz poderosísima que surgió de la nada y le vaticinó que debía tener cuidado con los años que terminaban en cero. Con el tiempo, las palabras que había escuchado aquella noche comenzaron a tener un gran sentido:

En 1960, murió mi madre.

En 1970, mi padre.

En 1980...

Porque 1980 es otro año terrible, cuando ocurre el relato central, de ahí el título de la obra.

Miguel Pinto nació en 1951 y cuando tenía ocho años recibió la primera advertencia de su

padre, que era como un pronóstico de que se acercaba un cambio de vida. «Yo estudié en el Colegio El Salvador, de Miramar. Allí las clases eran en español por las mañanas y en inglés por las tardes. Si hablabas español a la hora del recreo te quedabas castigado. Por eso, en esa edad tenía ya el inglés como segunda lengua. Ya había triunfado la Revolución y mi padre se acercó un día y me dijo: 'Te vamos a cambiar de escuela, es mejor que comiences a olvidar el inglés'».

El personaje Carlos Domínguez se entregó con entusiasmo a las tareas estudiantiles y recuerda todavía con cierto agrado sus campañas de brigadista en la alfabetización y, después, en la recogida de café. Fue militante de la Unión de Jóvenes Comunistas y cuando terminó la carrera escogió la especialización en cirugía. Posteriormente, ingresó en las filas del Partido Comunista de Cuba (PCC) y entonces fue movilizado para formar parte de una brigada médica que se trasladaría a prestar «servicio internacionalista» en Angola.

En Lobito, se enamora perdidamente de una joven portuguesa de familia acomodada. Ella es acusada por la contrainteligencia cubana de «contrarrevolucionaria» y Domínguez recibe orientaciones expresas de los dirigentes del Partido de que debe romper aquella relación. Al negarse, Carlos Domínguez es juzgado y repatriado a Cuba. Pasa un tiempo en Luanda a la espera del vuelo y hasta escucha comentarios sobre un médico cubano de Lobito, vinculado a una peligrosa mujer portuguesa, agente de la CIA.

A partir de ahí, se ve envuelto en una serie de enredos, sanciones disciplinarias en el trabajo, e incluso es detenido, porque una informante, amiga de la familia, le había escuchado decir que para salir de Cuba estaba dispuesto hasta «a desviar un avión».

Cuando la Seguridad del Estado (DSE) actúa, el autor relata con un impresionante lujo de detalles los interrogatorios en Villa Marista, cómo es obligado a pasearse desnudo ante los interrogadores, las sesiones interminables sin tomar en cuenta si era de madrugada, la pérdida total de contacto con la realidad, sin saber el día de la semana, o si era de noche. Sólo alguna idea vaga, por la

bandeja que recibía por entre las rejas superiores de una puerta de hierro, casi hermética.

El oficial interrogador le dice que si firmaba una confesión saldría en libertad. En su sano juicio, Domínguez se niega, porque nunca había aceptado que existiese un plan real para desviar un avión. «¿Cómo sería posible, si no conozco nada de aviación?», era su argumento principal. Pero, Domínguez era amigo del representante en La Habana de la empresa Transportes Aéreos de Angola (TAAG), a través de Fernanda, su compañera angoleña, quien, por cierto, había conseguido viajar a Cuba en el mismo avión en el cual él había sido repatriado. La informante sabía de esta amistad y utilizó el argumento como prueba de que se preparaba el secuestro de un avión, porque ya Fernanda se había marchado de Cuba y Domínguez estaba desesperado por unirse a ella en Portugal.

En una madrugada, el oficial investigador lo devuelve a la celda y entonces aparece un médico que le dice que debe recibir una inyección. «Cuando me volvieron a llamar a la sala de interrogatorios, ya no tenía fuerza de voluntad alguna y firmé el papel de la confesión».

En el juicio, aquella fue la única prueba. El abogado de la defensa argumentó: «¿Cómo es posible que el doctor Domínguez sea acusado de planes para desviar un avión sin que existan cómplices en este juicio?». El argumento parece incuestionable. Pero en Cuba, los juicios «políticos» ya tienen la sentencia dictada antes de celebrarse. Fue condenado a tres años de cárcel.

En el Combinado del Este trabajó como médico en el hospital. En una escena rocambolesca, algunos prisioneros habían conseguido una botella de ron y disfrutaban de un momento de escape en la sala de radiología. Los bebedores invitaron al doctor, y como él sabía que negarse era peor, asistió al encuentro que después fue denunciado por alguien. Uno de los presos más peligrosos dio por sentado que había sido denunciado por Domínguez y dictó su sentencia de muerte. Dos presos se ofrecieron para servirle de escolta, pero terminaron neutralizados por el delincuente que tenía controlados varios pabellones del Combinado. Algunos ya se frotaban las manos ante aquel encuentro desigual, entre un médico y un

recluso con amplio dominio de las armas blancas, pero no revelaremos la trama.

En presidio, Carlos Domínguez conoció a Ricardo Bofill, uno de los pioneros de la disidencia cubana. Cuando salió del Combinado, el médico recibió la advertencia del filósofo Bofill: «Carlos, mientras te encuentres en Cuba, nunca te sentirás tan libre como en esta prisión».

Otra de las lecciones que recibió Domínguez fue de un preso a quien todos llamaban *Mexicano*. Éste lo despidió con otra máxima: «En Cuba, no existen derechos humanos, los humanos son los que tienen que andar bien derechos».

Imagino que ahora, cuando se enfrenta en su consulta con algún defensor del régimen de Castro, el doctor Miguel Pinto puede ganar tiempo y, sin entrar en discusiones, simplemente, recomendarle que compre esta novela que fue presentada en la Feria de Londres. En Portugal ha tenido tanto éxito que en pocas semanas desapareció de las principales librerías de Lisboa. También se interesó por ella una editorial brasileña y está en proceso de traducción al polaco. ■

El libro menos cubano del mundo

ORLANDO LUIS PARDO LAZO

Jorge Enrique Lage

El color de la sangre diluida

Colección El Cuento,

Editorial Letras Cubanas,

La Habana, 2007, 208 pp.

ISBN: 978-959-10-1263-0

Los años cero quedarán en la historia de la literatura cubana como los de un complot en fase terminal. Unos pocos escritores de Ciudad de La Habana insubordinados contra el resto de la república letrada. Contra los restos de una reiteratura municipal antes que provinciana, boba antes que bucólica, patética antes que política. Con suerte, será un verdadero golpe de Estado de lesa escrituralidad (laxa excrituralidad). Un gesto mudo al margen de la crítica

literárida nacional, siempre tan fofa como desfasada. Una conjura de idiotas indigestos de ideología. Uno de esos momentos maravillosos que aún nadie se atreve a narrar dentro del *corpus texti* de la Revolución Cubana. *Momentum* fáctico, físico, ficcional: masa crítica de fractura e ingrávida aceleración. Jorge Enrique Lage (La Habana, 1979) sería uno de esos subguerrilleros urbanos sin demasiado genio ni generación.

Para empezar, por supuesto, lo ideal es que no lo lean (igual, sus libros ya no aparecen en librerías). Esta prosa no necesita la prisa de ningún lector. *Fragmentos encontrados en La Rampa* (Abril, 2004), *Yo fui un adolescente ladrón de tumbas* (Extramuros, 2004), *Los ojos de fuego verde* (Abril, 2005) y, *least but not last*, el libro de cuentos menos cubano del mundo: *El color de la sangre diluida*. Quince textos que sacan de vacaciones a buena parte del compungido y mugiente quehacer *narrativo* local. Un pentadecálogo del *peorfecto* cuentista. *Apoptosis* y *apoteosis* del placer libérrimo a la hora de trazar y traicionar el *continuum cubensis* de la tradición *canonstitucional*. Y un *politiqúisimo* etcétera.

El color de la sangre diluida es, como todos sus libelos anteriores (ninguno superaba las 80 páginas), un camino alfombrado hacia Ninguna Parte: una burbuja de la barbarie que sube, paradójicamente, por su propio peso, en la atmósfera vacua de un planeta mitad autista y mitad canibal llamado Jorge Enrique Lage, hasta provocar una *blackout* en las coordenadas ordenadas del buen lector. Este holocausto de mil y una referencias *coolturales* al final deviene puro *significaos*, pero nunca *aque-larre*. La ironía enfría todo conato de *choteito ad usum* al borde mismo no del cinismo, sino del escepticismo. La cubanidad se desangra a cuentagotas en una suerte de *cubanihildad*. Y así, del absurdo pasamos a lo mínimo, y de lo bizarro a lo *glam*, y de lo negro al *splatter*, y del eros a lo *vamp*, hasta que «donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias» (las comillas de Jorge Enrique Lage son, a su vez, una cita confesa de otro escritor).

Todo esto, para colmo de efectividad, emba-lado en una estructura diáfana como de rayos X (en ocasiones, de rayos XXX), donde las

escenas se suceden como en un filme fantasma de alta narratividad pero muy baja interpretación. En efecto, cuesta trabajo estigmatizar de antemano los temas de *El color de la sangre diluida*. Hasta la nota de contracubierta se lava las manos con agüita de exégesis y anuncia farisaicamente «un modo peculiar de ver las cosas de la realidad». En defecto, cuesta trabajo no tanto leer (la prosa es 100 por ciento potable) como leer leyendo este libro. Eso sería un trabajo de siervos serviles que a nuestro público pospiñeriano acaso ya no le importe pagar, pues bastante caro es ya para la mayoría el precio del libro para encima leerlo leyendo. Y, en medio de semejante estado de *analfabetosis* endémica, reitero que lo más rentable para este autor podría ser entonces una *amnesia* lectiva activa.

Por mi parte, conocer en persona a Jorge Enrique Lage y paladear su imaginario casi *avant la lettre*, incluidos los inauditos «*buitrextos*» de *Vultureeffect* (aún inéditos) y su autotitulada «novela del culto» *Carbono-14*, ha implicado la emoción telúrica de ser de una secta, por más que su personalidad y su poética sean la patogenia misma del *pathos*, donde la palabra *emoción* y sus epígonas no se registran en su vocabulario: el *vocabulario* acubano de un futurista y fatuo New Vedado. Habitar en la *newrrativa* de Jorge Enrique Lage ha sido mi entrenamiento de altura para liberar el lastre del *logos*, experimentando antes que exprimiéndole un sentido sésil o una etiología anémica a *El color de la sangre diluida*. Asimismo, ha sido exquisito contar con su *textis spiritus* a lo largo y estrecho de los ocho episodios de nuestro *e-zine* de escritura irregular *The Revolution Evening Post*: impostura posteada desde La Habana por Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage y yo.

Podría hablar ahora en términos de una *revo-lagelución* literaria, pero eso sería (lo mismo que esta reseña) el último destino que él buscaría para ubicarse: no olvidar que su *ubicuidad* es nula por el momento. Autor que no elude la *épica del comics* y de lo *cartoonesque* (lo *fun* deconstruye siempre al *fundamentalismo*), nuestro Homer en La Habana se articula como un artefacto *cizallador* de esquirlas, un *zapador automático* capaz de (a)firmar la frase:

«desayuno imágenes, fragmentos encontrados». Un cirujano póstumo con voraz vocación de «autopsia naïf», apostando a «una raya que cruza el aire a la súpervelocidad de un corte» («Hurgar. Registrar. Queremos verlo todo. Todo blando. Dulce. Hiperreal»), hasta conseguir «armar ambientes locos, post-absurdos, underground, largas tiras de pensamiento, reflexiones, teorías, imágenes, trazos de personajes, sensaciones, incluso el recuerdo de haber leído, las huellas de un contacto físico con la escritura» («Desesperanza y desescritura. Nada más»), para en definitiva regurgitar «libros que me salían con las páginas en blanco, o con las páginas llenas de lenguaje al azar»: «piezas», «literatura-pantalla, literatura-lejos».

Pocos escritores cubanos se han desmarcado tanto del *modus scribendi* local con tan poco esfuerzo exhibicionista y con un aparato conceptual tan poco aparatoso. En una entrevista publicada en Cuba (Pardo Lazo, Orlando Luis y Legón, Kirenia; «The People versus JE ó 华和民国»; en *La Letra del Escriba*; n.º 53, septiembre, 2006, p.10). Al final, respetaron hasta nuestra loca nota a pie de página «vía telefónica»), Jorge Enrique Lage me enredó aún más con su modo peculiar de ver las cosas de la inmortalidad: «En el caso improbable de que quede algo mío en algún archivo, seguirá escrito en una larvita de español (post Julián Ríos). Pero nadie lo podrá leer a menos que sea traducido al chino». Sólo que ese lector ideal tampoco sería un académico de descubrimientos decrepitos, sino una morbosa descripción de sus cien centésimas de soledad (porque Jorge Enrique Lage y yo y todos los excritores menos cubanos del mundo nos hemos quedado desoladoramente solos): «Sobre los veinte años. Sexo femenino. Adicción de la mirada. Medio genio y medio fan. Apasionada pero descreída. Sabe que hay palabras que se nos pudren en las manos. Sabe conectar y asociar y pertenece al futuro. Es muy mala. Es un ángel caído. Reconoce el peligro. Estima los silencios. Nunca ha estado cerca».

«Ser un hombre todo el tiempo debe ser horroroso», es el colofón de un personaJE o *alter-textos* de JE: uno de esos «extras» o «extraterrestres» («voluntarios talentosos») que dializan *El color de la sangre diluida* desde «Las hermosas vísceras de Alicia en las

paredes y el techo», pasando por «Laura llama desde Manhattan», hasta «Pensar todo el tiempo en Lorenzo García Vega». El libro se desdobra así en un alef maléfico que, como todo panóptico que se respete, expande el ojo omnisciente de todo Lage que se respete para entonces ejercer, cómoda y diplomáticamente, su poder dictatorial. Un poder ficticio hechizante y déspota, magnánimo y mezquino, venerable y vil. Y por eso también, por supuesto, tal vez yo prefiera que aún nadie lo sepa leer leyendo. Semejante privilegio mental (frontera enfermiza entre deleite, delirio y delito) quisiera me fuera dado exclusivamente a mí.

Y ya. Supongo que esto no haya sido todo por el momento. Con el *imaginaríescritura* del *El color de la sangre diluida* tampoco hay mucho más que decir. Se escurre: corre, corroe. Son subpartículas de sinsentido que se crean y aniquilan en el túnel negro de su propia fuerza de impensantez (*quarks* que hacen *crack* en el córtex). Es una poética que no plantea problemas, sino que planea sobre la viscosidad más pedante que pedagógica de nuestro atlas bioliterario. Es un helicóptero de helio: leve, rápido, exacto, visible y múltiple (nadie parece acordarse de habitar el desierto de nuestro italoalvinista siglo XXI, todavía sin inaugurar). Sus notas flotan como una nata de apuntes sin puntería, y estos zepelines de espuma son un peligro en potencia cuando operan al máximo tolerable de tensión superficial. Jorge Enrique Lage es el zar del azar cuántico cubano: de ahí su politicidad radical (no saber qué sabemos de él) y de ahí su carácter de catástrofe taimada (*quod scripsi is crisis*), casi ofensiva de tan jovial: un arte del desastre que se queda a medio camino de todo y, por eso mismo, es de mínima momificación y de máxima conectividad.

Con tales hilos se deshilacha el tapiz de esta textilanda *habanalbina* que un buen lector jamás podría sospechar dentro de la Isla. Una suerte de *brave new habana, mon amour* que es «un espacio atiborrado de cosmética nuclear y marcas ilegales», una urbe «triste como una bomba desactivada», o acaso aquella ubre estéril o *show-fiction* espesada, según Alberto Garrandés («La llegada de los trombocitos»; en *Presunciones*, 2008, en www.cubaliteraria.cu), por «los videoclips, los

fetiches pop, los zombies, las armas bellas (los sables japoneses, por ejemplo), los vampiros, las películas de Paris Hilton, las entidades biológicas extraterrestres, las pantallas planas, las cámaras de vigilancia, las biomasas dudosas, los objetos metálicos poseedores de artistividad, las tomografías de órganos, los tigres (una tigresa llamada Demi Moore, por ejemplo), los fantasmas de escritores, los dinosaurios (un estegosaurio bebé llamado Daína Chaviano, otro ejemplo), los chorros de pintura iridiscente, el anime, la sangre (cuajada, o líquida, o caliente, o congelada, o aromatizada con químicas raras), las artes marciales, y una mirada donde el sexo y la desnudez del cuerpo quieren apartarse de su realidad somática, no para desentenderse de ella, sino para re-ordenarla, para aislarla de su caos presumible, o para independizarla dentro y fuera del lenguaje»: «una extensión novelesca y estereoscópica que deberíamos leer (o escuchar leer) mientras vemos *Kill Bill*, mientras oímos a *The Gathering*, o mientras vemos fotos de Gian Paolo Barbieri mezcladas con algunas de Tracy Nakayama, o mientras visitamos una instalación de Duane Hanson».

En verdad, para huir de nuestra iconolalia patria, no tan pútea como petrificada, aún no sé si proponer o posponer *El color de la sangre diluida* en tanto que fuetazo de escubamarga o acaso fotutazo de cubinabilidad. Tras cuatro siglos de historieta literárida nacional, los años cero son un escenario tan excecrable que el único sustantivo no asfianzante es el sonido diluido de la insubordinación. *Cubansummatum est.* ■

Brevísimos decursos de la utopía

ELENA MADRIGAL

Mariana Lendoiro

Cuba: no hay tal lugar

Ediciones La Cueva, 2006, 77 pp.

Debemos a Alfonso Reyes el mejor y más sintético recuento de los avatares literarios del término «utopía» entendido como territorio

nacido de la imaginación de humanistas y poetas. En plumas como la de Jonathan Swift, la utopía se torna en arena donde contienden ferozmente las visiones críticas sobre una sociedad; pero la utopía de Mariana Lendoiro es de una sustancia renovada. Treinta y cuatro microtextos entre el ensayo, el poema y el relato componen su libro —del que, paradójica o intencionalmente, desconocemos el lugar de publicación y que también se puede encontrar en <http://archivodeconnie.annaillustration.com>—. La pensada elección de cada término, su cuidada ubicación en la página y la soltura de su prosa hacen pasar por alto las erratas ocasionales y transmiten a sus lectores el placer erótico-tanático de una escritura pulcrísima que tiene por objeto el más profundo de los desencantos.

La aguda capacidad de observación de Mariana Lendoiro pone en evidencia la naturaleza de un poder agazapado en los trajes cotidianos de un ama de casa, en un cartel de propaganda antiyanqui o en el bálsamo de la gracia del habla popular. Línea a línea, hace al lector copartícipe del miedo ante la omnipresencia del poder y, junto a cada uno de sus personajes, lo deja entrampado en un colectivo cohesionado por la desesperanza. Afirman los antropólogos que toda nación se construye con el lenguaje que legitima su geografía, sus mitos fundacionales, sus héroes y heroínas, pero la Cuba de Mariana Lendoiro está levantada sobre el vestigio, la nostalgia, las promesas rotas. Su mar, «la mar», no es paraíso turístico. En sus aliteraciones y repeticiones se encierra el deseo marchito de la huida y el cambio.

Inútil es buscar mulatas altivas y muchachos sonrientes. En su lugar, las placas en blanco y negro de pequeños objetos, de detalles de edificios otrora magníficos y de estatuas rodeadas de maleza contagian su actitud cavilante y avivan la imaginación para revivir elegancias ya idas. Así son los microtextos de Mariana: condensación aristócrata como la de Loynaz, delata influencias de los ensayistas ingleses de finales del XIX y principios del XX. Ejemplos notables de esta convivencia de tradiciones son «Las penas que se agolpan» y «Contra sentidos». El primero, amalgama de ironía y abreviación de lenguaje

que, además, preserva la gracia del habla cotidiana; el segundo, delicioso reto a encontrar significados ilimitados, texto modélico de construcción a base del oxímoron. «Contra sentidos» también predispone a encontrar las relaciones paradójicas entre los títulos y su desarrollo escriturario. Quién puede imaginar, pongamos por caso, que a partir de la sabiduría de Shakespeare, «Carencias» —texto superior del libro— verse sobre cómo el placer estético evidencia un perfil poco explorado del arquetipo del tirano.

Desde una perspectiva más general, *Cuba, no hay tal lugar* pudiera pertenecer al conjunto de escrituras que Julio Ortega hilvanó en vista del «desencanto crítico ante la historicidad» que las cruza (*Relato de la utopía; notas sobre narrativa cubana de la Revolución*; La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, p. 24). Sin embargo, las distancias que separan al libro de Lendoiro de las fabulaciones complejas y de las disquisiciones extensas que integran el corpus de Ortega —Lezama, Piñera, Cardoso, Jesús Díaz, Cabrera Infante, Sarduy,

Antonio Benítez, Reynaldo González, Norberto Fuentes y Reinaldo Arenas— inciden en un par de aspectos relacionados entre sí. El primero lleva a preguntarnos si *Cuba, no hay tal lugar* nos sitúa de frente a la literatura latinoamericana de tema dictatorial. El segundo, si es el microrrelato la vía estilística idónea para la voz «revolucionaria» que paulatinamente se silencia porque no puede cantar épicas al cascajo moral y material de un pasaje histórico. Con su escritura depurada, sus desencantos y agudezas, Mariana Lendoiro nos responde tangencialmente con un regreso a la utopía delatora del absurdo, de la inutilidad, que festivamente cancela al escapismo y a sí misma porque ya no existe ni tal lugar. En resumen, Lendoiro nos devuelve a la lógica implacable del sentido común, el de la copla popular fijada por Alfonso Reyes en *No hay tal lugar*:

En la tierra No-Sé-Dónde
veneran no sé qué Santo,
que rezando no sé qué
se gana no sé qué tanto. ■