

Pentimentos: Historia y literatura en la Cuba del día después

Désirée Díaz

EL TÉRMINO PENTIMENTO, QUE TIENE SU ORIGEN EN EL vocabulario de las artes plásticas, se refiere a aquellos esbozos e intentos primeros del artista sobre el lienzo que, luego, en el proceso de la creación pictórica, van cambiando sutil o completamente y quedan finalmente escondidos bajo varias capas de pintura. Aquellas ideas iniciales sólo pueden ser descubiertas al cabo del tiempo, cuando el cuadro que durante muchos años se consideró la obra final, va deteriorándose, resquebrajándose y, al perder el lustre, revela finalmente los trazos de los que el pintor se arrepintió antes.

Probablemente haya sido Lillian Hellman una de las primeras en recontextualizar el término en pos del discurso histórico, ampliando un poco su sentido original de «arrepentimiento» al utilizarlo como un proceso de re-visitación a la historia. Decía Hellman: «*Perhaps it would be as well to say that the old conception, replaced by a later choice, is a way of seeing and then seeing again*»¹. En este sentido, el término se relaciona estrechamente con la memoria y la reconstrucción históricas. Revisitar la historia, desandar el pasado, son actividades que tienen, a su vez, mucho de arqueología y corrección, sobre todo, si dicho viaje deliberadamente se enfoca o busca aquellos trazos, o indicios, que se fueron dejando atrás, corrigiendo, silenciando, escondiendo, olvidando y, en conclusión, desterrando de la versión, temporalmente final, del gran mural de la Historia.

Cuando me refiero, entonces, a los pentimentos de la historia, hago alusión a lo que, tras una versión oficial, quedó escondido, callado, ocultado; aquello que se cambió, se sustituyó, se desechó, se borró... Es decir, todo lo que no quedó escrito, lo que pasó y no se sabe. Y también, llevado hasta sus últimas consecuencias, lo que tal vez no pasó, pero pudo haber pasado. En esta última categoría es donde confluyen y se entroncan definitiva y vertiginosamente el discurso histórico y el discurso literario.

Paul Ricoeur ha estudiado las relaciones entre escritura historiográfica y literatura, sus paralelismos o continuidades, al desarrollarse ambas en un plano textual y narrativo, y sus divergencias o convergencias a la hora de utilizar el pasado histórico como materia narrativa. En un estudio en que hagamos coincidir todos los elementos comunes que puedan tener la narración historiográfica y la narración literaria, llevados incluso hasta los extremos, alcanzamos un punto donde la única diferencia entre ambos es el tratamiento de la realidad: si la literatura puede prescindir de la realidad y generalmente se suele aprovechar de este derecho, el discurso historiográfico, por el contrario, debe identificarse e intentar respetar «lo real».

En su conferencia de 1984 *The reality of the historical past*, Ricoeur compendia algunas de las tensiones que surgen cuando el discurso histórico se analiza como texto narrativo y se acerca cada vez más a los límites o a la posibilidad del universo de la ficción. El primer movimiento a que nos invita el filósofo es a ampliar el sentido de la historia, a extender ésta más allá de su vocación epistemológica y adentrarla en el campo de la ontología, la filosofía. Para Ricoeur, apoyándose también en Collingwood, el elemento básico y más elemental de la investigación histórica es lo que él denomina *trace*, es decir, la huella, el rastro o el trazo. Esta huella o trazo, que puede verse como documento histórico y, por tanto, como garantía de la realidad pasada, incluye en sí mismo y nos informa de dos aspectos: uno exterior, factual y otro interior, subjetivo.

Of what, exactly, are documents the trace? Essentially, of the «inside» of events, which has to be called *thought*. Not that the «outside» of the event, that is to say the physical changes affecting bodies, is itself inessential. On the contrary, *action* is the union of the inside and the outside of an event. This is why the historian is the one who is obliged «to think himself into the action, to discern the thought of its agent». On the other hand, the term «thought» has to be taken in a broader sense than that of rational thought; it covers the whole field of intentions and motivations, to the extent that a desire can figure in the major premise of a practical syllogism by its character of desirability, which is hypothesized to be expressible»².

La labor del historiador, entonces, no radica sólo en la reconstrucción de los hechos, sino en aventurarse también hacia el campo subjetivo e interno de esos acontecimientos; descifrar los pensamientos y las motivaciones que la animaban, acudiendo entonces al método de *re-enactment* o re-presentación a través del pensamiento. «[...] *re-enacting does not consist in reliving but in rethinking, and rethinking already contains the critical moment that forces us to take the detour by the way of the historical imagination*»³. Tal lógica de pensamiento conduce a Ricoeur directamente a volver sobre la definición propuesta por Collingwood de la historia como «una pintura imaginaria del pasado».

Estamos en el momento en que las fronteras del discurso historiográfico y el literario, amenazan con borrarse, contagiarse, fundirse y entrar a formar parte de una corriente textual común volcada sobre el pasado. La idea de

repensar la historia propuesta por Collingwood y Ricoeur tiene mucho que ver con lo que se proponía Lillian Hellman cuando hablaba del pentimento como «ver y volver a ver otra vez».

Desde el discurso literario, por su parte, no he encontrado mejor explicación del mismo método que en las notas introductorias de Reinaldo Arenas a su novela *El mundo alucinante*: «Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, —declara Arenas— tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido»⁴. Más adelante, Arenas protesta su verdad frente a la historia, incapaz de captar lo no visible.

Por eso he desconfiado de lo «histórico», de ese dato «minucioso y preciso». Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente? ¿Recoge acaso la Historia el instante crucial en que fray Servando se encuentra con el ágave mexicano o el sentimiento de Heredia al no ver ante el desconsolado horizonte de su alma el palmar amado? Los impulsos, los motivos, las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre no aparecen, no pueden aparecer recogidos por la Historia⁵.

A Arenas parece responderle Ricoeur cuando abre la necesidad de la imaginación en la reconstrucción del pasado histórico para lograr abarcar toda la extensión de motivaciones, intenciones y hasta deseos que condicionan también el curso de la historia.

PENTIMENTOS A LA CUBANA

Durante siglos, amplias zonas de la literatura y la cultura cubanas se han desarrollado bajo el signo y la impronta de la Historia. Habría que distinguir, sin embargo, al menos dos conceptos diferentes de historia y cómo se han entroncado en el discurso literario cubano⁶. Por un lado, está la Historia que se ha dado en llamar oficial, aquella que establece un canon de acontecimientos, discursos, personajes, con la intención de fijar el pasado histórico y, con ello, una supuesta evolución e identidad de cierto grupo humano o espacio físico, de la que se encarga básicamente el texto historiográfico. Por otro, están la historia y el tiempo como posibilidades infinitas, como el espacio que se abre y se despliega frente al hombre y al narrador para elaborar su vida, su obra.

En la literatura cubana, la primera noción ha sido articulada muchas veces como crónica y reflejo de la realidad social o ha reflexionado sobre el pasado histórico y sus ecos, privilegiando los aspectos epistemológicos y sociológicos del discurso histórico; la segunda ha ahondado más en su carácter ontológico y hermenéutico. Pero en cualquiera de estas dos variantes generales, el texto literario ha puesto en práctica procedimientos propios del historiador y, aprovechándose de los imperceptibles límites que distinguen la narración histórica de la narración literaria, ha hurgado en el pasado para revelar los pentimentos de la historia.

En el período revolucionario, como sabemos, la historiografía legitimada y puesta en circulación por la Revolución Cubana se ha caracterizado por un categórico contraste entre la fuerza, el impacto público del discurso y la retórica propagandística y, por el otro lado, el total silenciamiento o disyunción de todo aquello que no pueda, o no quiera, entrar dentro de dicha lógica y retórica. Frente a un canon histórico oficial inamovible y cerrado, la posibilidad ficcional y especulativa del arte y la literatura es la que ha permitido que durante varios años los discursos literario y artístico dentro de Cuba se hayan convertido en sucedáneos de las Ciencias Sociales, no sólo reflejando la historia y la vida del país, sino también cuestionando y poniendo en solfa muchos de los postulados que el discurso público gubernamental sigue dando por sentados. En los últimos años, en un período impreciso —justamente por innombrable— que Iván de la Nuez ha denominado convenientemente como «el día después»⁷, la literatura de la Isla no sólo ha confrontado a la historia oficial sino que, asumiendo la función de la historiografía, se ha adentrado en ciertas zonas innombrables, borradas u olvidadas para desvelar esos denostados o temidos pentimentos.

La Cuba del día después se abre al futuro desde el presente, y su propio indeterminismo temporal es lo que logra captar ese proceso de transición en el que la Revolución Cubana dará paso a otra cosa, mientras que denota, a la vez, toda la sensación de esperanza, de cansancio y de incertidumbre históricas y vitales que rodea a dicho proceso. Ese momento tantas veces anunciado y hasta decretado sin llegar nunca o, por el contrario, de tantas maneras también pospuesto y repudiado; ese instante tan deseado por unos, temido por otros, está, al fin, tomando cuerpo y ensayándose en obras literarias de un período histórico que, por el momento, renuncia a las fechas y los hechos y se complace a sí mismo en establecerse desde su propia condición textual.

Dos obras como *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, y *Muerte de nadie*, de Arturo Arango, exploran algunas de las ansiedades que al discurso historiográfico de la Isla le son vedadas por el momento, o lo que es lo mismo, dan otra vuelta de tuerca a la relación entre historiografía y literatura que analizaba Paul Ricoeur. La ficción ocupa así el lugar de la historia para descifrar los pentimentos de una nación, de un proceso o de un proyecto cultural; práctica que, por lo demás, es normal en tiempos de transición.

En *La novela de mi vida*, Fernando, un profesor de literatura, estudioso de la obra de José María Heredia que abandonó Cuba hace casi dos décadas, decide regresar a la Isla movido por la posibilidad de encontrar unos documentos perdidos del poeta. La búsqueda de lo que parece ser una novela autobiográfica de Heredia donde se revelarían muchos secretos sobre su vida, va guiando a Fernando a indagar sobre el sentido de su propia existencia y la verdad de los acontecimientos que lo llevaron a salir de Cuba. Paralelamente, asistimos a la narración de las memorias de José María Heredia para constatar, al final, que lo que hemos leído hasta el momento es la misma novela que busca Fernando. Estos dos planos narrativos principales están entrelazados con un tercero que añade información sobre el destino

del antiguo manuscrito que estamos leyendo y que Fernando busca en vano. La verdad sobre la vida y la muerte de Heredia parecen quedar fuera del alcance de Fernando, pero no de nosotros, que asistimos, finalmente, a la publicación de la novela de su vida.

Los episodios de la vida de Heredia y los avatares actuales de Fernando se leen unos como metáfora de otros. En ambos, la amistad y la traición, las utopías frustradas y las añoranzas, los secretos y las confesiones, se convierten en pilares de la trama. Y, a la vez, los recuerdos aparecen como algunos de esos pentimentos de los cuales la historia, en términos de canon histórico, ha ido renegando siempre y ha escondido en las más oscuras gavetas pero que, ahora, en esa Cuba del día después que ya comenzamos a imaginar (o, lo que es lo mismo, a historiar) empiezan a florecer como fantasmas, tal vez, inútiles, pero de cualquier forma inevitables: las traiciones entre amigos y las confabulaciones maquiavélicas en nombre de un ideal o de una ideología que pueden identificarse como la revolución y el socialismo a fines del siglo xx o como la configuración de la cultura cubana a inicios del xix, y que han llevado a tantos a padecer humillación, exilio o muerte, afloran sin prejuicios en la novela de Padura, aunque se arriesgue a cuestionar o a indagar sobre la legitimidad de algunos de los iconos de la cultura cubana en un procedimiento que no deja fuera ciertos elementos de la novela de misterio, tan cara a Padura. El procedimiento que supone revelar los pentimentos históricos es claramente expuesto por el narrador:

A José de Jesús lo tranquilizaba el convencimiento de que la historia se escribía de ese modo: con omisiones, mentiras, evidencias armadas a posteriori, con protagonismos fabricados y manipulados, y no le producía ninguna turbación su empeño en corregir la historia de su propio padre: los dueños del poder lo hacían constantemente y la verdad histórica era la puta más complaciente y peor pagada de cuantas existieran...⁸.

Así se declaran también los grandes temas de *La novela de mi vida*: la historia como elaboración y construcción de los hombres, la ética de la memoria y la vida como novela «esto es, como ficción, como creación ajena a nosotros mismos, como si pudiéramos ser personajes movidos a su antojo por un oscuro demiurgo»⁹.

Si Reinaldo Arenas jugó con las posibilidades de lo que pudo haber sido la vida de fray Servando Teresa de Mier e intentó revivir la emoción del sacerdote mexicano frente al ágave encontrado en medio de Italia, Padura ha intentado algo parecido con la existencia atormentada e infeliz de José María Heredia.

En este sentido, la obra rebasa lo contingente y momentáneo para pasar del plano epistemológico a una dimensión hermenéutica de la historia y, sobre todo, de la vida y la obra de Heredia. Se destaca entonces otro de los temas que atraviesan toda la novela y a sus personajes: la ética de la memoria frente a la amenaza del olvido. Y no cabe duda de que Padura apuesta por la

memoria, por los pentimentos, en una posición también muy cercana a la del historiador, y en un país tan dado a los olvidos históricos, ya sea por carácter o por oportunismo.

Y, aunque la novela de la vida de Heredia probablemente sea pura invención de Padura, escrita tras el bullicio de la calzada de Mantilla, podemos compartir lo que, desenfadadamente, dice uno de sus personajes: «aquí se vale inventar los libros que nos hacen falta».

Otra novela que se arriesga a adelantar algunas cosas que nos faltan es *Muerte de nadie*, de Arturo Arango, que mezcla los géneros de aventura y misterio para contar una historia que, en el fondo, también plantea el problema de las relaciones conflictivas entre escritura e historia. Telegón Cedeño, capitán de un barco mediano que se dedica a repartir provisiones y víveres a varios poblados asentados en el delta de un caudaloso río, se ve sorprendido en plena navegación por un feroz huracán. Después de varios días de soportar un persistente diluvio, el barco atraca en el muelle de Calicito, un pueblo de la zona que durante años ha permanecido aislado e incomunicado por razones políticas. Telegón arriba al lugar el mismo día de la muerte de Josué, «el Delegado», anciano líder político del lugar y, siendo el único que escapa de sospechas por esa muerte, las autoridades le exigen aclarar el caso. En su intento desesperado por cumplir aquella incomprensible tarea, el Capitán va adentrándose en la vida diaria de Calicito y descubriendo la complicada trama de motivaciones, intereses y secretos que se ocultan tras la muerte del Delegado, así como las condiciones de penuria económica y espiritual en la que viven los habitantes del pueblo.

Arango construye la historia de un pueblo que, ubicada en un tiempo indefinido, tiende puentes alegóricos a la situación cubana actual o, más precisamente, a la Cuba del día después. Declara, al mismo tiempo, varios de sus muchos pentimentos: el descontento popular, la miseria, el persistente problema del suicidio en un sistema que dice fomentar la dignidad humana en todos los sentidos, la ansiedad del encierro físico e histórico y, por sobre todas las cosas, el poder incuestionable y monolítico de un hombre, el culto a la personalidad, la dependencia enfermiza de su figura que va a conducir, tras su muerte, al vacío de poder y al caos social.

Cuando el Capitán describe y conoce características y hechos de Calicito que se identifican con elementos de los que en Cuba no se habla (los CDR como pequeños gobiernos dedicados a la represión y el control social, los fusilamientos del general Arnaldo Ochoa y otros), articula un procedimiento de codificación y representación en el que la alegoría funciona como herramienta para articular el sentido hermenéutico de la historia. La alegoría descubre los pentimentos o, visto desde otro punto de vista, realza los elementos básicos de dos situaciones similares, hace ver sus rasgos iniciales, prístinos, analiza el fondo, el sentido original de una situación y, por tanto, intuye lo que pudo haber sido o lo que, en efecto, puede ser.

Pero, sin duda, lo más interesante de la novela de Arango son los análisis anclados en una especie de metarrelato denominado «márgenes». Es en estas

notas marginales, que se mantienen en tono de incógnita a lo largo de casi toda la novela, donde se refugian las reflexiones sobre el poder y la manipulación de la historia, sus motivaciones y consecuencias, la invisible línea divisoria que distingue la ética del líder y la intransigencia en sus principios con la sistematización de una tiranía. A veces sólo acotaciones, ideas sueltas, estas notas permiten a la voz narradora una mayor libertad y flexibilidad para aventurar ideas que van consolidando la trama y se constituyen en toda una crítica —¿o habría que decir autocrítica?— de la propia novela.

Al inicio, los márgenes parecen ser reflexiones de algún protagonista, luego, se va perfilando claramente a qué personaje pertenecen, pero en un giro final nos percatamos de que no son sino justamente eso, ideas anotadas al margen por alguien mientras escribe la misma novela que acabamos de leer. Y resulta curioso, por demás, que tanto *La novela de mi vida*, de Padura, como *Muerte de nadie*, de Arango, apelen ambas a un doble juego ficcional, a la estrategia de la literatura dentro de la literatura, como si su vocación por la historia necesitara de dobles capas de distanciamiento para poder tomar cuerpo en forma de narración.

No deja de ser sintomático que dicho procedimiento se reitere en un mismo momento, en un mismo *corpus* literario. Tal procedimiento desvela la idea de la vida controlada por un demiurgo, y de nosotros como sus simples marionetas. En sintonía nuevamente con Paul Ricoeur y su análisis de la función de la imaginación dentro del discurso historiográfico, *Muerte de nadie* deviene teoría y práctica de la construcción de la historia y de la realidad a través de los discursos y la retórica; la realidad sometida, doblegada, definitivamente, a la invención y al universo textual.

Pretendo que me sea dado ver el final, como el autor del drama miraría desde las bambalinas. Pero jamás he pisado las tablas de un escenario, ni aspirado el polvo de las cortinas, ni he sido deslumbrado por las luces de las candilejas. ¿O estar no es más que esto, que ser capaz de decir «Vi», «Estuve», «Respiré»? De haber estado en un teatro, alguna vez, ¿me quedaría de esa experiencia algo más que lo que tengo hoy?¹⁰.

Es desde esa posibilidad, desde la libertad del texto como creador de la realidad, que el narrador-autor se decide a imaginar-concebir la muerte del Delegado: «Tener la ilusión de que lo que trazo no son deseos sino premoniciones»¹¹. O: «¿Y cómo puedo estar seguro de que estas premoniciones no ocultan deseos? ¿Se teme aquello que se desea? ¿Se teme porque se desea?»¹².

Al pensar en la posibilidad de la muerte de Josué, el dictador local, sale a la luz uno de los temas tabúes en la Cuba de la Revolución; es decir, uno de los pentimentos cotidianos: la muerte de Fidel Castro y las tensiones que su posibilidad provoca, tensiones más profundas y también más complejas que el manido enfrentamiento entre cubanos de Cuba, de Miami, de más allá o de más acá; de izquierda, de derecha o de costado. Con su posibilidad, al menos

desde la literatura, se destaca la caja de Pandora sobre los temores y expectativas de un pueblo ante el vacío de poder, la desestabilización y el caos social. Y, por otro lado, se aclama la necesidad de ese vacío, la necesidad y el anhelo, aunque sólo sea para saber qué será o qué pasará en esa incógnita, el día después.

NOTAS

- 1** «Quizás debería también decir que la vieja concepción, sustituida por una opción posterior, es un modo de verlo para, posteriormente, verlo de nuevo» (Hellman, Lillian; *Pentimento*; Signet, New American Library, Nueva York, 1974, p. 1).
- 2** ¿De qué son el rastro, exactamente, los documentos? Esencialmente, «del interior» de los acontecimientos, que se han llamado *el pensamiento*. No del «exterior» del acontecimiento, es decir, los cambios físicos que afectan a los cuerpos, y que son, en sí mismos, no esenciales. Al contrario, la *acción* es la unión del interior y del exterior de un acontecimiento. Esto es porque el historiador es aquel que está obligado «a pensarse a sí mismo dentro de la acción, a distinguir entre el pensamiento y su agente». Por otra parte, el término «pensamiento» tiene que ser tomado en un sentido más amplio que el de pensamiento racional; él cubre totalmente el campo de intenciones y motivaciones, hasta tal grado, que un deseo puede figurar como la premisa principal de un silogismo práctico dada su conveniencia, que es hipotetizada para ser expresable» (Ricoeur, Paul; *The Reality of the Historical Past*; Marquette University Press, Milwaukee, 1984, p. 7).
- 3** «la re-presentación no consiste en el volver a vivir, pero sí en repensar, y el repensar contiene ya el momento crítico que nos fuerza a tomar el desvío por el camino de la imaginación histórica» (Íd., p. 8).
- 4** Arenas, Reinaldo; *El mundo alucinante*; Tusquets Editores, Barcelona, 1997, p. 15.
- 5** Íd., p. 19.
- 6** No voy a incluir aquí una definición específica del término Historia, por razones de espacio, pero bastará con hacer una distinción elemental entre los dos tipos de historia con los que tratamos.
- 7** Iván de la Nuez encabezó el proyecto editorial *Cuba y el día después: doce encayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*; Grijalbo Mondadori, Barcelona, 2001.
- 8** Padura, Leonardo; *La novela de mi vida*; Casa de Teatro, Santo Domingo, 2001, p. 37.
- 9** Arcos, Jorge Luis; Nota editorial de contraportada en la edición Casa de Teatro, República Dominicana, 2001.
- 10** Arango, Arturo; *Muerte de nadie*; Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 221.
- 11** Íd., p. 67.
- 12** Íd., p. 85.