

Reflexión de un economista

ANTONIO ELORZA

Carmelo Mesa-Lago
*Economía y bienestar social
en Cuba a comienzos del siglo XXI*
Editorial Colibrí, Madrid, 2003
210 pp., ISBN: 84-932311-4-2

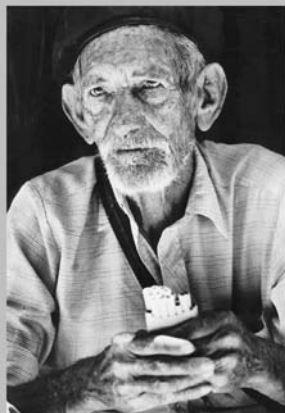
AL LARGO DE UN TERCIO DE SIGLO, LA obra de Carmelo Mesa-Lago ha constituido una guía inmejorable para adentrarse en las causas del fracaso económico registrado en la Cuba castrista. Su diagnóstico es tanto más válido cuanto que el profesor de la Universidad de Pittsburgh se diferencia de otros opositores al régimen en que nunca intenta cargar las tintas en el análisis crítico del sistema, e incluso, como en el libro que comentamos, trata de introducirse en el discurso económico de la Cuba de hoy, aportando su saber para hacer posible, dentro de lo imposible, la adopción de decisiones racionales. El último capítulo sobre «las reformas necesarias en la economía y el bienestar social de Cuba en el siglo XXI» es todo un ejemplo de este enfoque, de acuerdo con el cual resulta imprescindible pensar las reformas del poscastrismo a partir de los recursos materiales y humanos que ofrece el sistema. «No hay otra solución a la crisis que las reformas, avisa Mesa-Lago, aunque éstas pueden ser de diverso tipo, grado y necesidad».

Parte del supuesto de que en las circunstancias actuales el sistema socialista constituye un marco ineludible para iniciar el proceso de cambio, siendo «necesaria una reestructuración fundamental de la economía y un retorno al proceso de reforma económica, para transformar las formas de propiedad y dinamizar el sector estatal con mayor descentralización y competencia». Fidel no se puede quejar. Aplasta sistemáticamente a la oposición y al exilio, y desde ambos surgen voces

que proponen cambios que inicialmente no representan una ruptura radical. Estamos ante un esquema bifásico. En un primer período, la propuesta consiste en dar con cautela pasos que preparen la transformación definitiva, con un ritmo mucho más fuerte tras la desaparición del dictador.

El libro de Mesa-Lago sugiere que desde el interior del régimen han aparecido recursos y hombres capaces de superar, o por lo menos de aminorar, el desastre causado por el predominio del socialismo «idealista» impuesto por Castro. De ahí los ciclos que se suceden en el casi medio siglo de historia, con una oscilación pendular entre el idealismo, causante de catástrofes, y un pragmatismo que remedia en lo que puede los errores de aquél, pero acaba siendo bloqueado en su propensión al cambio. La relación con el mercado es el elemento definitorio. Tanto el ciclo inspirado en el voluntarismo del Che, convertido en modelo de gestión por Castro, como el de la rectificación que tanto gustaba al entonces líder del PCE, Julio Anguita, desembocaron en sendas crisis, agudizada la segunda por la pérdida de la ayuda y de los mercados de la Europa del Este. La gravedad de la situación en el Período Especial, pareció apuntar a una nueva era dominada por el realismo, y tal vez por una primera apertura política. Pero muy pronto pudo verse que una vez utilizado el salvavidas, el dontancredismo ideológico de Fidel llevó a abandonarlo. A partir de entonces, hay una tensión permanente entre los esfuerzos de los economistas y la gestión efectiva. Resultado: el estancamiento.

El diagnóstico no ofrece dudas. La crítica del libro debe ceder paso en este punto a la recensión: «A pesar de los resultados generalmente beneficiosos de los ciclos económicos, la dirigencia ha cambiado de rumbo y se ha embarcado en un ciclo idealista o, en años recientes, ha paralizado el proceso de reforma hacia el mercado y revertido algunas de sus políticas, lo cual ha provocado una vez más el deterioro económico-social». Castro teme que la racionalización de la economía le quite poder. «La lógica política,



Carmelo Mesa-Lago

**Economía y bienestar social
en Cuba a comienzos del siglo XXI**



En 2003 Fidel Castro arribó a los 77 años de edad y casi 45 años de gobierno autocrático continuo en Cuba al momento en que la Revolución enfrenta el deterioro económico más severo desde 1993, cuando la crisis de los noventa tocó fondo. La difícil situación es agravada por el creciente aislamiento internacional de la isla caribeña en reacción al encarcelamiento de 75 disidentes pacíficos, así como las fuertes críticas del dirigente cubano a la UE. Este libro, el quinto del autor sobre Cuba publicado en España y basado en documentación copiosísima, fundamentalmente obtenida de Cuba, analiza los antecedentes y efectos de la actual crisis socioeconómica y explora las perspectivas de salida de dicha situación.

Haga su pedido a

Editorial Colibrí
Apartado Postal 50897 • Madrid, España
Telf. / fax: 91 560 49 11
e-mail: info@editorialcolibri.com
www.editorialcolibri.com

Títulos publicados

Rafael Rojas

El arte de la espera

Rafael Fermoselle

Política y color en Cuba
La guerrita de 1912

Marifeli Pérez-Stable

La revolución cubana

Roberto González Echevarría

La prole de Celestina

Julián Orbón

En la esencia de los estilos

José M. Hernández

Política y militarismo en la
independencia de Cuba
(1868-1933)

Gustavo Pérez Firmat

Vidas en vilo

Rafael Rojas

José Martí: la invención de Cuba

Marta Bizcarrondo

Antonio Elorza

Cuba / España. El dilema
autonomista (1878-1898)

Octavio di Leo

El descubrimiento de África
en Cuba y Brasil (1889-1969)

Alejandro de la Fuente

Una nación para todos

Robin D. Moore

Música y mestizaje

Enrico Mario Santí

Fernando Ortiz:
contrapunteo y transculturación

K. Lynn Stoner

De la casa a la calle

Carmelo Mesa-Lago

**Economía y bienestar social
en Cuba a comienzos del siglo XXI**

Roberto González Echevarría

La Gloria de Cuba

por tanto, ha predominado sobre la lógica económica, a pesar de que ello ha provocado un deterioro de la economía y del bienestar social (sic). Pero la dirigencia no es afectada por estas consecuencias nefastas de sus acciones, ya que está protegida contra dichos efectos por las prebendas del poder». A partir de un análisis económico riguroso, Mesa-Lago aporta los elementos de juicio que permiten entender cuanto ha sucedido en los últimos dieciocho meses. Nadie le pide cuentas a la nomenclatura castrista y, en definitiva, está interesada en que no despunte un proceso de cambio en que alguien les pida cuentas. Son la antidemocracia. De ahí la lógica represiva que culmina en las detenciones, los juicios y las condenas del pasado año.

El reseñado esquema interpretativo es desplegado en el capítulo tercero, con el fin de analizar en profundidad lo ocurrido en los últimos quince años, con la crisis, su superación parcial y el nuevo estancamiento. Dentro de la dificultad que presentan las fuentes cubanas, Mesa-Lago intenta operar a partir de datos cuantitativos sobre la evolución de la economía en su conjunto, así como de los principales sectores. Por todos lados, la evolución favorable de mediados de los años 90 ha ido a parar a un punto muerto, con la excepción del regalo de Chávez, representado por las condiciones de venta del petróleo venezolano, que reproducen la vieja situación de dependencia de la URSS. Así tiene Fidel la oportunidad de estrangular lo que queda de sector privado, como los *paladares*, los taxis particulares o los alquileres de habitaciones en casas. La granja colectiva impone su ley, a la hora de bloquear, si bien ello no impide que la desigualdad se dispare. El abanico de los salarios pasó de 829 a 1 en 1995, y de 12.500 a 1 en 2002. Sobre ello incide además la lotería de las remesas del exterior, con una media de 121 dólares por habitante al año, lógicamente en el marco de extremas diferencias según el cubano en cuestión tenga o no relaciones con el extranjero.

Mesa-Lago trabaja según el criterio de *fortiter in re, suaviter in modo*. El panorama es desolador. Únicamente cabe la esperanza de que en el interior del sistema surja esa conciencia, personificada en un grupo de economistas,

de que sin profundas reformas, tanto políticas como económicas, Cuba nunca saldrá de la penuria. ■

Odisea cubana en 9 *innings*

PABLO DÍAZ ESPÍ

Roberto González Echevarría
La Gloria de Cuba. Historia del béisbol en la Isla
Editorial Colibrí, Madrid, 2004
720 pp., ISBN: 84-932311-6-9

EN ALGÚN MOMENTO DE LA TRADUCCIÓN al español de *The Pride of Havana. A History of Cuban Baseball*, desapareció el artículo indefinido presente en el título original. Un desacierto —a primera vista— en este libro escrito con una intensidad emocional y una visión tan evocadora del pasado, que de ningún modo podría tratarse de la Historia de nada, sino tan sólo de *una* historia: en este caso, la del deporte nacional cubano vista *por* Roberto González Echevarría. No en balde, el propio autor nos advierte de que por mucha erudición y empaque académico que pueda haber en algunas de sus páginas, no hay detalle en este libro de detalles «que no haya sido acariciado antes por el sentimiento que por el intelecto».

Sin embargo, sucede que escribir la Historia de la pelota cubana es algo así como una empresa imposible. Ni siquiera —tratándose del más individual de los juegos colectivos— sería factible repararla exclusivamente desde el Espíritu, como nos recordara Borges que proponía Paul Valéry, refiriéndose a una historia de la literatura hecha sin mencionar a ningún escritor ni a ninguna obra.

No sólo sería imposible abarcar a plenitud el entramado del béisbol cubano por haber convivido, en sus orígenes, los hechos con la leyenda y la historia con el mito; por haber sido la de pelotero una profesión de nómadas y buscavidas desde los tiempos de la Colonia; o por el crisol de ligas y novenas

que paralelamente florecieron desde las primeras décadas del siglo xx; sino también, y como ocurre hoy con todo lo que atañe a la Isla, por el partaguas de 1959.

Al ser el más abstracto —se trata del único deporte de equipo en el que no gana quien llegue primero a una meta o culmine una invasión al campo contrario con una pelota o un objeto parecido—, el béisbol es el juego de las estadísticas y las plusmarcas. Y desde los inicios de la década de los 60, éstos son ingredientes que han ido yendo cuesta abajo en Cuba, mediante torneos disparatados, equipos formados y desaparecidos sin arraigo ni solera, pelotas y bates de las más dispares calidades y cualidades y, sobre todo, debido a una política que impide a los jugadores nacionales participar en las ligas del mundo donde juega lo que más vale y brilla de sus contemporáneos. Durante más de cuarenta años, el béisbol cubano ha estado solo. Los récords nacionales son tan relativos, que han terminado por significar casi nada. Más allá de las fronteras de la Isla, se trata de un deporte que vive de anécdotas extradeporativas y del rédito de antaño, de la gloria, la picardía y hasta del *glamour* de equipos desaparecidos.

Visto así, la supresión en la versión española del artículo indeterminado presente en el título original, más que un desliz, puede que sea una premonición. Y es que este libro, tan cargado de épica como de rigor, tan coherente en la forma y el lenguaje con el tema que narra, podría convertirse, perfectamente, en la *mejor* Historia del deporte nacional, en cuanto que reaviva y confirma, una vez más y en pleno siglo XXI, la mítica fragancia que siempre lo acompañó.

Uno de los momentos cruciales del devenir de la pelota en la Isla fue la final de la Liga Cubana de 1947, disputada en el Gran Stadium —hoy Estadio Latinoamericano— entre la novenas del Habana y el Almendares. Más de medio siglo después, es como si ningún cubano hubiera dejado de ir al campo ese día, como si el 25 de febrero de 1947 la isla entera se hubiera convertido en una inmensa grada, con el *home plate* ubicado en el barrio capitalino del Cerro como epicentro. Dicho pasaje es el escogido por Roberto González Echevarría para iniciar su

andadura personal, *su* historia, en esta odisea cubana que se ha propuesto contarnos. La otra, la Historia, la comienza con el cuestionamiento del mito del Palmar del Junco, donde según la versión oficial se disputó el primer partido de béisbol en la Isla, en 1874.

Hay, además, una conjunción apasionante: el hecho de que el béisbol haya florecido en Cuba en los años 70 del siglo XIX, época en que cuajan la cultura y la conciencia nacionales. En el período de entreguerras, la pelota, con su espíritu decadente, surge como algo moderno y democrático, opuesto al retrógrado régimen colonial español y a su barbarie taurina; da sus primeros pasos junto a los decisivos movimientos artísticos del momento —el Modernismo, en poesía; y el danzón—, bajo cuyo influjo se desarrollaban las veladas literarias y los bailes después de los partidos. Son años en los que las principales publicaciones culturales se definen como órganos *de la literatura y el sport* (*El Figaro*, en su primera edición de 1885, se proclama *el órgano del baseball*), mezclando en sus páginas artículos, poemas y *box scores*. Difícilmente, nos recuerda el autor, exista un país en el que deporte alguno haya jugado un papel tan importante en la toma de la conciencia nacional como el béisbol en Cuba. Los Padres Fundadores norteamericanos no se ejercitaron nunca en el arte de las bolas y los *strikes*. En la Isla, muchos peloteros se unieron a la causa independentista; uno de sus pioneros murió mártir de la patria en la cárcel española de Ceuta, y otro, Wenceslao Gálvez y del Monte, otrora *short stop* del Almendares, fue el autor de la que probablemente haya sido la primera historia del béisbol jamás escrita, en el año 1889.

Esta odisea nacional, publicada ahora por la Editorial Colibrí, abarca desde 1864, cuando el estudiante Nemesio Guilló regresó a La Habana procedente de un *college* en Mobile, Alabama, con el primer bate y la primera pelota, de los que se hayan tenido noticia en la Isla, hasta nuestros días. A lo largo de los nueve *innings* del libro, e iluminados por un haz tremendamente revelador, transcurren los avatares del béisbol profesional, el semi-pro, el amateur, los de las ligas azucareras, las series del Caribe, la relación de Cuba con la Liga Mexicana y su influencia en las *Negro*

Leagues de Estados Unidos, cuyo primer equipo profesional llevó nada más y nada menos que el nombre de *Cuban Giants*.

Dos ideas atan el conjunto: el carácter moderno y democrático del béisbol en sus inicios —lo que explica el sesgo político que mantiene hasta hoy— y el elemento norteamericano presente en la esencia misma de nuestra cultura, tan arraigado que ha sido capaz de sobrevivir a casi medio siglo de política hostil.

La Gloria de Cuba es también un retablo de homenaje a todos esos nombres que han alcanzado categoría de héroes en el imaginario nacional: Pedro Formental, José de la Caridad Méndez, Martín Dihigo, Adolfo Luque, Changa Mederos, *El Duque* Hernández, Rafael Palmeiro y tantísimos otros. En medio del desolador panorama de la literatura y el periodismo deportivo cubanos, adquiere una dimensión similar a los 700 jonrones de Barry Bonds o a los 262 *hits* disparados en la más reciente campaña de las Grandes Ligas por el japonés Ichiro Suzuki. Se trata de un libro que apasionará lo mismo a estudiosos del tema cubano que a los fanáticos de la habanera *esquina caliente*, en el Parque Central; a todos los que estuvieron en el Gran Stadium del Cerro aquel día de 1947 y a los que, nacidos más de medio siglo después, juegan hoy en cualquier rincón del país, con un trapo como pelota y un palo como bate, al béisbol o a cualquiera de sus hijos bastardos: quimbumbia, carabina, taco, cuatro esquinas, correíto, el quemao... ■

Arreglos de muerte

ANTONIO JOSÉ PONTE

Juan Abreu
Accidente
Debolsillo 21, Ed. Mondadori
Barcelona, 2004
191 pp., ISBN: 84-9793-224-2

UN PONTIAC DE 1956 Y UNA VIANDANTE septuagenaria son los personajes para

el accidente del cual se ocupa este libro. La mujer, que perderá la vida, carga lo que en Miami llaman una libra de pan cubano. Lleva húmedo el pelo, recién salida de la ducha y del mercado. Es viuda y su familia se extiende hasta tres hijos cuarentones y dos nietos, más las nueras.

Los tres hijos escriben novelas y dedican las reuniones familiares a leer en voz alta sus obras, a discutir las, a fantasear acerca de ellas. De tanto en tanto, la madre abandona los enredos de *Vidas tronchadas*, telenovela cuya trama sigue, para meter baza. En alguna revista ha leído que los editores rechazaron la novela de Marcel Proust y tuvo él mismo que costearse una primera edición. (El dato, aún sin haber leído página de Proust, le sirve para jalear a sus muchachos).

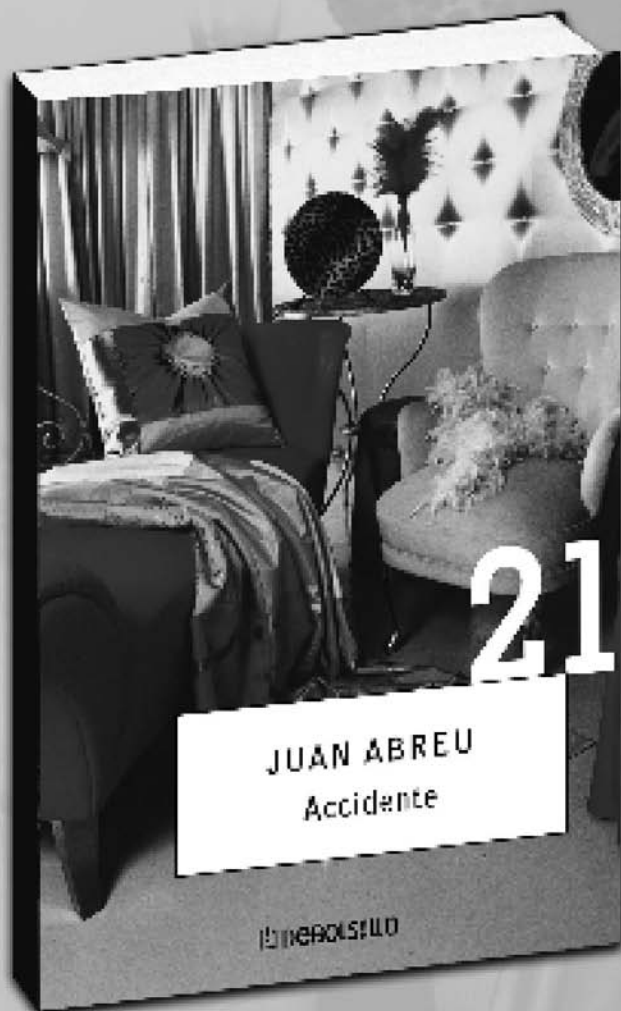
Asiste en primera fila a la presentación de un libro de su primogénito y a la hora del brindis discurre sobre las experiencias de la obra y sobre la precocidad literaria del autor. Recala con toda la familia en el restaurante Versailles donde, entre dos mordidas a su sandwich cubano, anuncia a sus hijos escritores: «Ustedes lo que necesitan es un Gran Tema».

A ella va a tocarle dictaminar y cubrir esa necesidad, ya que en otra reunión de familia pedirá que, a su muerte, los tres se unan para escribir un libro que la tenga como protagonista. «No una cosa lloriqueante diciendo mentiras de lo buena que yo era y todo eso», les advierte. «Tres hermanos escritores unidos en un libro sobre la pérdida de la madre. ¡Eso es un Gran Tema! ¡Nadie se atreverá a ignorarlos nunca más!». (Los hermanos prometen cumplir tal deseo y libro semejante, si no ese mismo, existe bajo el título *Habanera fue*, compuesto por los tres Abreu).

Testigo de las reuniones literarias de sus descendientes, la madre diagnostica en ellos la falta de tema relevante y hará coincidir su desaparición futura con el tema buscado. (Nada más proustiano. Para colmo, alcanza su muerte en un episodio de revisitación obsesiva, muere como la Albertine de Proust). Lo mismo que el pelícano en la imaginación emblemática y alquímica, la figura materna de *Accidente* se abre el cuerpo a picotazos para dar de beber sangre suya a sus pichones.

JUAN ABREU

Accidente



"Autor degenerado, libro degenerado... cuyos párrafos por momentos parecen una sucesión de potentes puñetazos dirigidos a la mandíbula de espíritus complacientes"

Lázaro Covadlo, *El Mundo*

"Juan Abreu es uno de esos supervivientes de experiencias inauditas que no se quejan ni se recrean en la nostalgia"

Ignacio Vidal-Folch, *El País*

"Una escritura lúcida, descarnada y pulida como no se ha visto antes en las letras cubanas. Una mirada libertaria, universal y tremendamente dolorosa. Abreu es el incendiario testigo de un mundo que domestica a sus poetas y corrompe las palabras"

Andrés Reinaldo, *El Nuevo Herald*

Hay otros libros de bolsillo
pero no son DeBolsillo

 **DEBOLSILLO**
www.debolsillo.com

La literatura cubana tiene, en materia de madres, un polo en la figura devoradora, capaz de denunciar políticamente a su propia descendencia encontrable en Reinaldo Arenas, y polo contrario en la paridora de vida y de sentido que escribiera varias veces José Lezama Lima. Más cercano en temperamento al primero de esos dos autores (*Accidente* se abre con un epígrafe de Sofócles y otro de Arenas), Juan Abreu ha escrito una madre que podría aparejarse a la Doña Rialta o a la madre de Oppiano Licario en *Paradiso*. Aunque menos belcantista, la escrita por Abreu no deja de entonar aria de valor casandrino: por la madre canta el Destino.

Rialta a su hijo José Cemí en *Paradiso*: «No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad».

Luz, la madre de *Accidente*, al despedir a uno de sus hijos: «Hijo (...) en la vida se puede ser cualquier cosa menos un mierda. Serán tres años duros, pero todo pasa; compórtese como una persona decente. No importa que todo el mundo a su alrededor actúe como un mierda. No hay nada malo en ser diferente. Usted límitese a no ser un mierda».

El narrador lezamiano sobre las palabras de Rialta: «Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios...».

Y quien narra *Accidente*. «cuando hablaban de filosofía, mencionaban siempre (como momento cúspide de la historia de esa disciplina) las palabras de Luz, enunciadas cuando Lucas tenía diecisiete años, en ocasión de la partida de éste al Servicio Militar Obligatorio».

Luz muere atropellada, la mujer al timón del Pontiac del 56 sale de juicio con sanciones muy leves, y uno de los hijos de la muerta considera que corresponde a él hacer justicia. Las dos secciones más extensas de este libro cuentan el camino a la muerte de Luz y la venganza perpetrada por su hijo: el secuestro de la conductora del Pontiac, su encierro en un sótano donde el vengador emprenderá en paralelo la mortificación de la mujer hasta la muerte y un retrato del cuerpo sometido a torturas. (Cuando hunde las manos en las heridas de la mujer encuentra los latidos de los órganos «y tiene casi la certeza de estar conectado, mediante aquel agujero, con un espacio inmenso, con otra geografía. A veces ese espacio resulta casi familiar. Digamos que es el patio de la casa de su niñez. O la calle del barrio, por la que corre junto a una manada de muchachos». Hannibal Lecter diluye en tila la dulzura de una magdalena).

Si la muerte de la madre va a provocar un libro, el asesinato ritual de su asesina arrojará obra pictórica. Un epílogo noticia que luego de fallecido el pintor torturador, descubiertos en su sótano un cuadro y un esqueleto, el Museo de Arte Moderno de New York tuvo a bien adquirir aquella pintura, que tomaría nombre de una inscripción hallada en la pared del sótano: «Accidente».

Accidente, el libro, habría sido obra muy cumplida si su autor se hubiese conformado con las dos secciones reseñadas hasta aquí. Lamentablemente, unas treinta páginas las anteceden para postergar la historia. «Un cuento», «Cumpleaños» y «Tarde morada» son piezas que estarían bien dentro de una compilación de cuentos. Ubicadas al comienzo del libro, sería lamentable que logran disuadir al lector de adentrarse en la bien trabada historia que las sigue.

En *Gimnasio. Emanaciones de una rutina* (Poliedro, 2002), Juan Abreu narra la espera por la muerte de un padre. Del gimnasio al sótano de torturas, aunque sin llegar a la altura de aquel libro, emprende aquí los trabajos de luto por una madre. Retratada alguna vez por el hijo pintor, el retrato de la madre pudo haberse atribuido (se nos dice) a Velázquez, a Goya, a Ingres o a Lucien Freud. Terminará, sin embargo,

destruido por el propio autor, borrado por la aplicación de una gruesa capa de rojo. Uno estaría tentado a comparar sus brochazos aniquiladores con las piezas iniciales de *Accidente*. Pero, afortunadamente, éstas no alcanzan a borrar la figura que Abreu ha conseguido, comparable a la del whistleriano *Retrato de la madre del artista núm. 2* de Aristides Fernández colgado en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana. ■

Trillos urbanos: Una habitación desdoblada

PABLO DE CUBA SORIA

Ricardo Alberto Pérez
Trillos urbanos

Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003
70 pp., ISBN: 959-10-0825-2

Ino

Se necesita algo —siquiera leve— de fatalidad en el espíritu para intentar la poesía, la grande poesía; siempre desde el misterio. (Fatalidad en tanto accidente, en tanto broma / juego). El peregrinaje del hombre en la tierra comienza por la expulsión; luego lo poético no tiende a zurcir el hueco, sino que pretende el origen, anterior a los sucesos. De ahí que el grande poeta irá siempre a contracorriente de la Historia: triunfan las revoluciones y los caudillos, y sabe la trampa; se alzan las grandes ciudades, y sabe el dejo desabrido que atraviesa sus calles. (Imposibilidad de encarnación). Así la ciudad es el espacio por antonomasia del poeta moderno. (Espacio de caída histórica donde el poeta elige una posibilidad otra de subsistencia). Así Baudelaire, trashumante —sin un centavo y huyendo de sus acreedores, corrige Walter Benjamin—, va de buhardilla en buhardilla parisina con lo amargo y el *hudens* poéticos. «¡Te quiero, ciudad infame! Cortesanas, /bandidos, también brindáis placeres /que el profano ordinario

no llega a comprender», dice en su poema «Epílogo» el autor de *Las flores del mal*.

Por semejantes *trillos*, la poesía de Ricardo Alberto Pérez.

La literatura cubana tiene en aquellos poetas que han tropezado con la nieve en sus disímiles formas, su centro canónico. El siglo xx cubano le debe más a Julián del Casal que al otro Julián: José Martí. El autor de *Versos libres* se «revela», cuando lo hace, desde lo oscuro: ahí cuando su patria es la noche. Zequeira, Heredia, Zenea y los mayores poetas del pasado siglo —Poveda, Florit, Lezama, Piñera, Diego, Padilla...— asoman desde «la misteriosa dulzura del frío en que se penetra por secreta vocación», para decirlo con Lorenzo García Vega. La historia —con minúscula— de nuestra Isla la encontramos en los grandes poemas, y no sólo / precisamente en una carga al machete. La Historia —con mayúscula— es la del eterno ciclo absurdo al que están / estamos condenados sus hacedores. El único momento en que ambas historias se encuentran, quizás, es aquel —de vez en vez— donde lo efímero y lo permanente se cruzan, como quería Matsuo Bâshô, poéticamente. La llamada generación de poetas nacida en Cuba en los años 60 y 70 del siglo xx, en sus voces más fuertes, y que publican a partir de los 80 y los 90, han irrigado las arterias de nuestra poesía con dejos desabridos —aunque lúdicos, todo juego entaña la angustia—, con la fatalidad existencial y espíritus desengañados dignos de la expresión poética. (Le devolvieron la vitalidad que había perdido en las dos generaciones anteriores; con algunas excepciones como el ya citado Heberto Padilla, la zona elegíaca de Roberto Fernández Retamar, algunos poemas del primer Fayad Jamís, Lina de Feria, momentos de Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar, y otros que ahora olvido quizás por olvidables). Así aparecen voces como las de Juan Carlos Flores, Reina María Rodríguez —por edad no pertenecería a esta generación, pero sí por aliento poético—, Rolando Sánchez Mejías y los demás poetas pertenecientes al grupo *Díaspora(s)*, Sigfredo Ariel, Emilio García Montiel, Carlos Augusto Alfonso, Antonio José Ponte,

Damaris Calderón, Alessandra Molina, José Félix León, Gerardo Fernández Fe...

2os

En la imagen de una habitación desdoblada se contiene el último cuaderno de poemas de Ricardo Alberto Pérez: *Trillos urbanos* (Letras Cubanas, La Habana, 2003). Una habitación que se va ramificando cerebralmente, hasta dejarnos el mapa de un trazado ciudadano. Palabras que el poeta mastica, traga, hace digestión (mala o buena: es igual), y sube entonces por el tubo digestivo hecha reflujó gástrico «fabricado con un poco de bilis». Poesía martillada por demonios que se hacen a carcajada y fatalidad.

Ya en la ópera prima de Ricardo A. Pérez, *Geanot (el otro ruido de la noche)* (1993), y en su segundo libro *Nietzsche dibuja a Cósima Wagner* (1996), se vislumbran los rasgos característicos de su poética. Versos de honda raíz filosófica —«hacia la casa velada del espíritu»— que apuntan a un imaginario cultural en el que, desalentado, el sujeto lírico busca sosiego en la propia escritura, la reflexión sobre ella. Versos sobrecargados, de filiación neobarroca, donde no hay lugar a proposiciones puerilmente alentadoras acerca del destino humano, y donde el terror y la aspereza lúdica sostienen el discurso lírico: «Un turista no cesa de fotografiar /a otro turista paralítico: ese doble reposo (el ontológico, y el de la figuración) /me hace reflexivo. /qué lindo el viejo Aleixandre en su silla de ruedas». Estos primeros cuadernos señalan la búsqueda de un centro generador en el que la poesía *ES* justamente allí donde historia y escritura se cruzan. Como dice Reina María Rodríguez en la nota de contraportada de *Nietzsche dibuja a Cósima Wagner*: «sus textos reciclan los residuos de múltiples sustancias para encontrar —o tratar de encontrar— la salvación en la escritura y en aquella belleza que se oculta tras el encuentro de dos momentos históricos y paralelos». Reciclaje además de la gran tradición de la poesía cubana y occidental, con guiños conscientes de ruptura. Movimiento pendular. Así Federico Nietzsche, cáustico y romántico, dibuja a la esposa de Ricardo Wagner, en tanto el poeta se *preocupa* por *el deterioro de esta muchacha (enferma)*.

Ahora en *Trillos urbanos* su poesía se vuelve aún más áspera, y la contención electiva —como diría Ezra Pound de la poesía de T. S. Eliot— es mayor, dándole una sobrepunanza a los poemas que en sus libros iniciales se perdía por momentos. (Contención de lenguaje; contención política). Ahora la escritura se desprovee de ornamentos sin ceder la intensidad del misterio, y gana en presión lúdica.

El cuaderno está dividido en dos partes: «Ferdinando Prenom» y «Trillos urbanos»; las dos expresiones de la habitación que se desdobra. En la primera asistimos al regodeo interior (cerebral) de la palabra; luego, en la parte segunda, asistimos a la palabra que es trillos en la urbe. No obstante, ambas establecen vasos comunicantes entre sí. (Recuerdo el verso de Cavafis: «siempre la ciudad irá en ti»). Como en *Geanot* y *Nietzsche dibuja...*, en el presente libro la cultura europea sigue siendo el centro referencial y reflexivo, lo que ahora Brasil, el país de futuro, como diría Stefan Zweig, se incorpora al espectro: «ya pasé por São Paulo: /vi mendigos, moribundos, /una ciudad que gira en un tiempo atípico, /dentro de ella reposaba algo de Pound /muy cerca de la enorme catedral». (Futuro que en Ricardo A. Pérez es eterno retorno, para no abandonar al filósofo de Basilea. Futuro que no impidió el suicidio de Zweig). Se incorpora no como mera alusión, sino como deudor de la mejor poesía brasileña que va desde un Mario Quintana a un Paulo Leminsky, pasando por un Haroldo de Campos.

Vuelvo a la habitación.

El primer desdoble, como ya señalé, es ante todo cerebral. Los eventos / personajes, transcurren / actúan de manera introspectiva, para luego fijarse, con frialdad, en lo exterior: «Los bueyes son cerebros de musgo, /en la labranza /escalán otra evolución». Cada poema se detiene en pasajes / elementos con cierta aspereza —«La mosca verde acompañaba /mi última lectura /en la vieja letrina»—, marginales —«He procurado sitios marginales / (barra pesada); /da emoción como pudre la madera, /como pudre el ser, /y renace»—, contrapuestos a lo que tradicionalmente se entiende como bello. (La hermosa carroña de Baudelaire). Ver detrás del traje reluciente, las inmundicias. Ver, incluso, más allá: «Leozinho pertenece a lo feo /pero tiene su manera de

ser rey». Precisamente ahí radica la fatalidad de espíritu; el poeta sabe que *la garza que caga* las cabezas de los bueyes es la exacta materia del poema, y una carcajada suelta entre líneas. Así leemos «Cagado de tiñosa» y «Letrinas». Ahí el poeta regodeándose en la naturaleza fisiológica de los eventos —lo nietzscheano que todavía sostiene su poesía.

El segundo doblez —el más logrado, creo— hurga el espacio de ciudad, por esos *trillos urbanos* que le roba a Caetano Veloso, siempre desde la hopalanda lúdica del *este* escriba. Palabra que «transcurre en el tiempo donde los pájaros emigran». (¿Qué tiempo es ése? El de los pájaros que emigran. «A rose is a rose is a rose»). El perenne éxodo, para ser de ninguna parte. Poemas como «Esperando un mensaje de Pound, en La Habana», «Andrei Tarkovski», «Wallace Stevens, las mariposas» y «Ensayo crítico sobre las manos de mi padre» son dignos de figurar en cualquier antología grave de la poesía cubana. (Aquella donde el buscador de versos lindos diga «¡qué mierda es esto!». Ahí la gravedad antológica). Poemas estructurados a golpes / versos secos: «En mi infancia cazaban ratones / con una torpe máquina / de dar muerte. / La cabeza quedaba comprimida / a una superficie de madera». Así como quien golpea un metal, y sabe que el golpe es lo *confortable*, al igual que la *usura*... ah, la *usura*: ¡qué placentera!

De último. La confrontación poeta versus poder —político, etc.— subyace en toda poesía. Este libro no es la excepción. Siempre la palabra poética estará en conflicto en cualquiera de las formas de dominación humana. Así, por ejemplo, escuchamos «la música / de un hombre / entre discursos envejecidos», y descendemos «como insectos / por el cuerpo de Pound». El poeta sabe que la *suya* escritura es posible salvamento. Las variaciones del poder son las costillas de la Historia; la poesía, el vientre de la otra: con minúscula.

Así la poesía de Ricardo Alberto Pérez, sus *Trillos urbanos*: cuaderno de explosión psíquica, certeramente inacabado, de humor virulento.

3res

El pasado año 2003 la Isla se oxigenó poéticamente con dos libros: este que reseño, y *Distintos modos de cavar un túnel*, de Juan Carlos

Flores. (Aunque es justo señalar que ya anteriormente el libro *Cabezas*, de Pedro Marqués de Armas, y la antología *Memorias de la clase muerta*, trajeron aires oxigenantes). En ambos el desengaño deviene sostén del poeta y su escritura. La poesía, alternativa ante una especie dominada por los vaivenes de una Historia siempre en caída. El poeta (animal solitario y juguetero, marginal) lo sabe, por ello aprende que lo *útil* es *la intensidad de su ojo*. Por ello escapa, herederero —ya sea por trillos cerebrales o por trillos urbanos: da igual— de los acreedores, y acepta el juego —*fuera* o dentro: también da igual—, como Charles Baudelaire. ■

Rupturas y reconfiguraciones: nuevos términos para un debate sobre cultura cubana

DIANNA C. NIEBYLSKI

Enrico Mario Santí
Bienes del siglo. Sobre cultura cubana
Fondo de Cultura Económica, México, 2002
435 pp., ISBN: 968-16-6698-4

BIENES DEL SIGLO. SOBRE CULTURA CUBANA, el último libro de Enrico Mario Santí es, ante todo, una impresionante muestra de erudición literaria y prestidigitación crítica. También es una demostración candente de la necesidad de repasar los datos históricos pertinentes antes de lanzarnos a reescribir o reimaginar la Historia (sea ésta de individuos, hechos o textos). Finalmente, la colección de ensayos de Santí es una invitación al debate: al debate histórico, por cierto, pero, más que nada, al debate crítico, tan ausente en las últimas décadas de nuestros congresos y revistas académicas.

La realidad del exilio sirve tanto de sinécdoque como de metonimia en el volumen.

No es sorprendente, por lo tanto, que todo el material crítico incluido aparezca signado por la dicotomía —o el contrapunteo si se quiere— entre la poética y la política, dicotomía que, por otra parte, marca todo escrito sobre cultura cubana a partir de la Revolución. La interrogante que sustenta este contrapunteo no es, sin embargo «qué creer» o «a quién creer,» sino «desde dónde y cómo logramos afirmar o reafirmar esa creencia».

La amplitud temática, genérica y teórica de los ensayos que componen el volumen —ensayos que, según el mismo autor, se fueron gestando a lo largo de casi tres décadas de labor crítica— hace que resulte imposible comentarlos a todos. Más útil me ha parecido subrayar ciertas constantes que funcionan como principios estructurantes de las distintas partes del volumen, haciendo hincapié en aquellas contribuciones cuya lectura considere esencial, no sólo para especialistas en literatura o cultura cubana de los siglos XIX y XX, sino para especialistas en literatura y cultura hispanoamericana en general. Dividido en tres partes, el volumen recoge, además de una multitud de ensayos, observaciones de tipo preliminar, propuestas para futuros proyectos críticos y revaloraciones sobre impresiones anteriores, o posdatas. Varios de los ensayos breves llaman la atención por la novedad o la agudeza de la tesis. Por otra parte, muchos de los ensayos más extensos, compuestos con frecuencia de media docena de partes y de diversas perspectivas históricas y críticas, merecen una atención más detenida, no sólo por el minucioso trabajo crítico-analítico que los sustenta, sino por ser modelos de la práctica del debate crítico por la que el autor aboga con tanto ahínco a través de este amplio volumen.

I. EL DESTIERRO (LITERAL Y FIGURADO) COMO DIVISA NACIONAL CUBANA

La preocupación con el destierro forzado, ya como amenaza, ya como realidad, ya como mentalidad adaptada pero ambivalente, es el denominador común de esta primera parte. Subtitulada «Una modernidad», esta sección recoge seis ensayos sobre personajes claves de la historia cubana colonial

(entre otros, el liberto Juan Francisco Manzano, el presbítero abolicionista Félix Varela y la «performática» Condesa de Merlín). Sobresalen en esta parte un ensayo breve sobre Cirilo Villaverde y uno extenso sobre Martí. El primero, «Cecilia Valdés, *c'est moi*», es un ejemplo agudo —borgiano en su destreza inductiva— de la crítica literaria como ejercicio hermenéutico en el mejor sentido del término. Comparando la primera edición de la famosa novela de Villaverde con las posteriores, Santí propone que la relación entre Villaverde y su heroína termina siendo el extremo opuesto de la relación que Flaubert tuvo con la suya. Mientras que el escritor, en la célebre frase que sirve de título al ensayo, proclamó su evolución no del todo voluntaria en la infeliz Emma, Santí propone que el Villaverde del final de su novela se hace a un lado para dejar que sea Cecilia, la famosa mulata, quien finalmente escriba por su boca. Se trata de un caso de ventrilocuismo similar al que practicara Unamuno con el timorato de Augusto en *Niebla* o, según el mismo Santí, como el de Cervantes en su simbiosis con su protagonista al final del *Quijote*. Lejos de ser un mero juego derridiano, el ensayo insiste en la seriedad de su propia tesis, cuyas repercusiones son importantes y sorprendentes a la vez. Según esta lectura de la novela, Villaverde, ciudadano del siglo XIX y heredero de la Contrarreforma, consciente o inconscientemente, se persuade de que sólo permitiendo que la voz de su mulata se imponga o imprima sobre la del narrador, su novela puede presentar un punto de vista mucho más abierto que cualquiera atribuido hasta ahora a un escritor decimonónico hispanoamericano. De hecho, el argumento del crítico hace del gesto de Villaverde un gesto poscolonial *avant la lettre*.

El extenso trabajo sobre José Martí, también incluido en esta primera parte, se propone el ambicioso objetivo de abrir camino hacia una lectura de Martí que supere la vena «utópica y redentora» responsable, según el crítico, de haber limitado drásticamente las lecturas del poeta y ensayista. Partiendo de la necesidad de repasar la ensayística martiana con vistas hacia el carácter abiertamente móvil del pensamiento del

autor, Santí estipula que una lectura no condicionada por la crítica martiana reinante —una lectura «desacralizadora» del multifacético autor—, llevaría al descubrimiento de un pensamiento político marcado por el signo de una profunda «Diferencia», diferencia que no es sino «el componente central de la Modernidad» (p. 103), según el crítico.

II. PARA(D)ISOS PERDIDOS

La segunda parte del libro, cuyo subtítulo da nombre a la colección, está compuesta de siete ensayos y abarca un período histórico que va desde la Primera República hasta fines de los 60 (momento en que empiezan a sentirse las primeras grandes decepciones con el régimen revolucionario, según el crítico). Hay valiosos aportes críticos en los ensayos sobre Hernández Catá y Fernando Ortiz (sobre este último, Santí tiene más que decir en otras ocasiones). La plurivisión que sustenta el extenso ensayo sobre Lezama Lima es una demostración admirable de agudeza hermenéutica. Al mostrar cómo la perspectiva deconstruccionista puede rescatar a lo censurado de la historia crítica y cómo el dato histórico-biográfico arduamente reconstruido puede multiplicar los beneficios de la deconstrucción analítica, el crítico logra aunar dos perspectivas normalmente consideradas poco compatibles. A estas capas interpretativas se suma el diálogo entre el crítico de antes y el crítico de ahora. El resultado es tan original como sorprendente: al someter sus tempranas lecturas psicoanalíticas y deconstruccionistas de Lezama Lima a una perspectiva histórica que es a la vez generacional e intensamente personal, Santí presenta un *Paradiso* menos barroco, más accesible que el que acostumbramos a encontrar en la crítica. Podríamos decir que el crítico pone el dedo en la llaga de las supuestas «erratas» técnicas y en los debatidos «espacios en blanco» psicoanalíticos en la novela, y al hacerlo nos ofrece nuevas vías de acceso a esta comentada y, sin embargo, poco debatida novela.

Si el tema del destierro actúa como principio estructurante de la primera parte, la idea del «falso testimonio» sirve de principio ordenador de la segunda. Se acusa a la

versión oficial de la historia cultural cubana de confundir y censurar los hechos (detrás de las vidas públicas de los escritores discutidos) y de ese modo dar cabida a lecturas incompletas o ingenuas de los textos literarios, así como de eventos y debates culturales. No es de sorprender que en esta parte del libro se intensifique el componente político de la crítica literaria. Se intensifica, por lo tanto, el tono polémico. Detrás de la insistencia en la necesidad de establecer un terreno de debate, uno en el que ambos lados del conflicto estén dispuestos a poner todas las cartas sobre la mesa, se evidencia la convicción del ciudadano y del intelectual a quien le ha sido negada la palabra —el oído.

III. MAL(ES) DEL SIGLO

La tercera y más multiforme sección del libro («Isla en dos») recoge ensayos sobre escritores, cineastas y otras figuras de la cultura cubana contemporánea fuera y dentro de la Isla. También recoge una serie de anécdotas profesionales («De Hanover a La Habana,» «Periodismo y literatura,» «Jiménez Leal») que dan cabida y explican el *situ* ideológico desde el cual habla el crítico. A primera vista, lo que resalta de esta parte, además de la gran concentración o condensación analítica característica de estos ensayos (breves en general), es la vehemencia con que están escritos. Todo esto hace que esta última parte se lea con la rapidez y la curiosidad con que leeríamos una novela de intriga. El *leitmotiv* aquí es la convicción de que detrás de los bienes desaprovechados del siglo xx cubano está el mal de la traición; mejor dicho, la resaca de tantas herencias y creencias traicionadas. Son muchas las traiciones expuestas en estos ensayos: la traición de Gutiérrez Alea hacia Néstor Almendros, la de *Lunes de Revolución* (y varios de los escritores del Boom) hacia Cabrera Infante; la de la Unión de Escritores hacia Arenas; la del régimen revolucionario hacia Ochoa; la de un grupo de intelectuales cubanos hacia el otro grupo. Mientras que la traición ocasionada por el temor o la convicción (por errada que sea) se acepta como parte de la realidad en un mundo político

complejo y corrupto a la vez, la traición del intelectual a sí mismo es mucho más insidiosa. Igualmente insidiosa es la traición del que no quiere tomar partido. Tal es el motor detrás del planteamiento de «Contra la doble memoria», ensayo que recoge, no sin cierta melancolía, las idas y venidas (geográficas, ideológicas y éticas) del escritor y dramaturgo Lisandro Otero, señalando las contradicciones en la obra del mismo como el resultado de un intelectual (y ciudadano) incapaz de fijar sus lealtades ideológicas o políticas.

No quisiera soslayar, sin embargo, el valor literario y cultural de muchos de los ensayos en esta parte. Cabe notar, por ejemplo, la originalidad de la lectura que hace el crítico de la primera formación literaria de Cabrera Infante. El breve ensayo «Política del texto», sobre Severo Sarduy, contiene un análisis fascinante sobre la relación entre la parodia y el terror. La hipótesis de que *De dónde son los cantantes* puede ser leída como «una épica bufa» (331) de la «búsqueda de la identidad latinoamericana», es igualmente reveladora.

La tercera parte del volumen cierra con una entrevista (a Zoé Valdés), dos notas cortas (sobre la artista Lydia Rubio y el compositor Aurelio de la Vega), y una carta de Enrico Santí a Octavio Paz fechada en octubre de 1995. La carta, escrita a propósito de la presentación de un libro sobre Paz editado por Santí, contiene una breve pero estimulante reflexión sobre la otredad, ahora considerada desde una perspectiva más existencial y estética que política.

En conjunto, los ensayos representan no sólo un *compendium* valiosísimo de intensa labor crítica dedicada, en parte, a la dilucidación de la cultura y de la historia literaria cubana (tanto en un contexto americano como global). Es previsible que la muy abierta y muy vehemente postura ideológica del crítico puede costarle lectores (y futuras reseñas). Espero, sin embargo, que la invitación al diálogo a que nos anima Santí permita remontarnos sobre estas diferencias partidarias y aceptar su reto a ser partes del debate, ya sea éste teórico, literario, o ideológico. ■

Vindicando una literatura invisible

JORGE FERRER

Selección y notas de Juan Abreu
Prólogo de Iván de la Nuez
Cuentos desde Miami
Poliedro, Barcelona, 2004
286 pp., ISBN: 84-96071-17-0

«CUANDO LLEGUÉ A MIAMI EN 1980, después de constatar que allí había más de tres mil personas que se autotitulaban poetisas, abandoné aterrizado la ciudad», recordaba Reinaldo Arenas.

Un cuarto de siglo separa ese malestar del más conocido de los escritores de la llamada «Generación de Mariel» de esta antología preparada por Juan Abreu, que incluye a diecisiete autores seleccionados precisamente por la cualidad de no serlo apenas: escritores casi invisibles cuya vocación literaria ha persistido gracias a una tozudez verdaderamente colosal. Su escasa oportunidad en los predios del acierto editorial ha sido aquí su suerte. Genuinos, y muy a su pesar, coleccionistas de manuscritos inéditos, repletas sus *Florida rooms* de los ejemplares intonsos que han publicado a sus expensas en ediciones de autores —productos de las tantas veces mal llamada *vanity press*—, muertos en unos casos o desaparecidos en otros, dueños en muchos casos de biografías tristes o atroces, que Abreu anota con gesto notarial, han sido relegados a los márgenes de la literatura. *Cuentos desde Miami* acerca una lupa a esa literatura del margen: las cuentas del minúsculo rosario resultan ser, en la mayoría de los casos, que no en todos, perlas muy finas. Una antología personal la que nos propone Abreu —«la selección responde, más que a cualquier otro motivo, a mis gustos personales», escribe en la nota introductoria—, que se propone dotar de visibilidad a los escritores menos leídos de la literatura cubana.

Ya era hora. Miami es la única isla, de entre el vasto archipiélago del exilio, que cuenta con una literatura verdaderamente propia, autorreferencial, completa. Una literatura madura, rondada por la marginalidad y las pasiones más disímiles; una literatura que se ha ido alejando de la mera enunciación de la nostalgia o la colección de postales patrias que seguramente propugnaban aquellas tres mil poetisas que espantaron a Arenas, para lanzarse a construir la memoria literaria de una ciudad que se parece, en los textos de esta antología, a cualquier otra urbe menos al Miami de cartón y pasquín que vocean periódicos y microfónos de todas partes.

Otro es el Miami de casi todos estos cuentos. Otros son los perfiles íntimos que narran Esteban Luis Cárdenas, Alejandro Armengol, Leandro Eduardo Campa, Lorenzo García Vega o el propio Juan Abreu, en relatos que bastan para hacer de este libro una necesidad y un regalo de muy buena literatura. Los asomos de una picaresca en los magníficos relatos de Campa —las lecciones de su *Curso para estafar* no tienen desperdicio—, la magistral frialdad con la que Cárdenas narra un episodio de una, si se me permite el oxímoron, encantadora sordidez, están entre lo mejor. También la mirada de María Valero, que mueve los márgenes de la sensibilidad del desterrado en lo que parece un cortometraje de Jim Jarmusch. De Fernando Villaverde, uno de los narradores más importantes de la literatura cubana, ha elegido Abreu un relato magnífico, como de Carlos Victoria, cuyo excelente recuento de una amistad sirve también para situar al lector ante los avatares de una literatura que ya tiene su propia historia íntima, su propia memoria, sus muertes. Con dos relatos cada uno, están representados Armando de Armas y el malogrado Guillermo Rosales, cuya suerte editorial en Francia trajo recientemente a España el *Boarding Home* en una edición que, no contenta con cambiarle el título, le adosó un epílogo que lo afea y minimiza. José Abreu Felipe, René Ariza, Manuel C. Díaz, Nicolás Abreu y una fantasía de Luis de la Paz acerca del menosprecio con que la ciudad trata a sus

escritores, completan lo mejor, de entre los veintitrés textos antologados, de estos *Cuentos desde Miami*. E incluso los menos afortunados, como los de Rodolfo Martínez Sotomayor o Marcia Morgado, sirven al retrato de conjunto, aunque sea para matizar el entusiasmo.

La nómina, habrá notado el lector atento, no incluye a una buena parte de los narradores más importantes y reconocidos que vivieron y murieron en la ciudad floridana. Fuera quedan, en efecto, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, el propio Reinaldo Arenas o Lydia Cabrera, por ejemplo. Y es que *Cuentos desde Miami* apuesta claramente por los escritores menos leídos y evita que los acompañen figuras de valor reconocido y, en algunos casos, enraizados ya en el canon de la literatura nacional. Con ello, Juan Abreu se priva de haber hecho una antología definitiva de la literatura cubana de Miami, pero consigue su propósito, a todas luces militante: un tomo que, con la excepción de Lorenzo García Vega, carece de nombres asentados en el trasiego crítico y la mera lectura y que, sin embargo, ostentan una estatura literaria que pocos podían imaginar. Una reunión de escritores que, en su mayor parte, hacen de la ciudad el espacio de su literatura; escritores a quienes rondó la maldición y que hicieron de la beligerancia contra los usos sociales y literarios del Miami cubano una obra, más que una bandera; escritores que han hecho de su lengua un reducto de intransigencia ante las posibilidades más amplias del *dreaming in cuban*, privándose de ensayar la suerte de un Óscar Hijuelos, un Jerzy Kosinski, un Andrei Makine o, en tono mayor, la de un Nabokov o un Conrad, para jugarse el destino literario con sus lectores naturales, aunque constataran muy pronto que ni las tres mil presuntas poetisas compran libros, ni sus hermanos los publican.

Mariel es uno de los principales nutrientes del *mainstream* literario de Miami, y Abreu, él mismo marielito y coeditor de la revista *Mariel* que aglutinó a esa generación, incluye en la antología a un buen número de esos escritores. El ensayo de

Iván de la Nuez que figura a manera de prólogo, traza con innegable acierto los perfiles de ese grupo heterogéneo, su cualidad deslocalizada y singular dentro de una cultura dividida entre dos orillas, que los dejó navegando en el no lugar de la anomia. Una literatura, cabría añadir, que reúne buena parte de los signos con que Deleuze y Guattari calificaron la «literatura menor» de Kafka, al convertir en arma de doble filo una lengua que va camino del idiolecto, la cerrazón y la resistencia. Habrá que indagar en las razones de una poética del Mariel, más allá de la sinrazón política que le es constitutiva. *Cuentos desde Miami* parece ser una buena herramienta para comenzar a desbrozar ese mar de silencios y malentendidos.

Dar visibilidad a la literatura cubana escrita en Miami es el paso previo a su inserción en el cuerpo de la literatura cubana e, incluso, de la literatura de Miami. Desde Cuba se han patrocinado rescates parejos, como también desde revistas enclavadas fuera de Miami, pero esos tientos han estado siempre mediados por cautelas extraliterarias que generan parejas precauciones en el lector.

Un lector que se preguntará algo que ya han dejado de preguntarse los escritores cubanos de Miami: ¿qué rayos pasa? O más bien: ¿qué rayos les han caído en las espaldas dobladas sobre el teclado a los escritores de una ciudad que proclama su prosperidad, mientras ignora a sus escritores, empujándolos, en algunos casos, incluso a la mendicidad? Entre Lorenzo García Vega y Guillermo Rosales o Leandro «Eddy» Campa se trama el enigma y la desgracia de una larga nómina de excluidos del corpus de la literatura cubana y de la literatura en general. El carrito del *Publix* que empuja Lorenzo —uno de los poetas más importantes de la lengua española; uno de los escritores más distintos de la literatura cubana—, el *Boarding Home* de Rosales y la desaparición de «Eddy» Campa, cuyos demonios personales azuzó la hostilidad del entorno, son estigmas de los que la literatura cubana no se librará ya jamás para su vergüenza, pero también para su gloria. ■

Desde las penas de la joven Lila

ELISEO ALBERTO

José Prats Sariol
Las penas de la joven Lila
Ed. LunArena, México, 2004
253 pp., ISBN: 968-5426-13-9

LOS CRÍTICOS E INVESTIGADORES LITERARIOS (en especial si ganan el pan, además, como profesores universitarios) suelen ser hombres precavidos que rara vez se lanzan al ruedo de la creación pura. Aunque nunca lo reconozcan en público, le temen demasiado al error, a todos los errores, incluidos el miedo al traspíe de una coma mal puesta, el pánico paralizante ante los arrebatos traviesos de un gerundio, la duda que a cualquier escribano asalta a la hora de colocar la escalera de una minúscula preposición. Quizás sea, y arriesgo un juicio al vuelo, porque han leído demasiado. Saben demasiado. Respetan demasiado. Diríase que cada libro recién parido es un capítulo de ese volumen interminable que es, por suma, la literatura nacional.

En la Universidad de La Habana conocí a varios profesores estupendos que llevaban cuatro siglos prometiendo una novela, y de seguro algunos sábados propicios se sentaban a fabular sus obsesiones, frente al húmedo escritorio de sus húmedos despachos, a la sombra de sus «fantasmas» (Dostoiévski o Proust o Kafka o Conrad o Pérez Galdós o Carpentier o Lezama o los siete samurais miraban con desdén, a espaldas del académico, cómo un hilo de oraciones indecisas se iba desenredando sobre la página en blanco, desde el telar o la araña de un bolígrafo barato).

La invisible presencia acababa por paralizarlos. Harakiri.

«Será otra noche», decían, resignados, y guardaban el manuscrito en la última gaveta del armario, hasta nuevo siglo.

Quizás temieran al juicio de sus antiguos discípulos, esos muchachos que aprendieron de ellos la importancia o no de una coma, la

gracia o desgracia de un gerundio, los deberes y derechos de las preposiciones. Insolentes, indiferentes, los irreverentes alumnos publicaban sus dementes poemarios, sus candentes ensayos, sus sorprendentes relatos sin importarles un diente las maldicientes cacofonías.

A medida que me voy poniendo viejo, entiendo a mis queridísimos y rigurosos maestros, y cuanto más me les igualo más los admiro, sobre todo cuando debo descolgarme de un párrafo a otro y, ante el abismo de la palabra, siento tanto vértigo que retrocedo de adjetivo en adjetivo, hasta ampararme tras una página de Dostoievski o Proust o Kafka o Conrad o Pérez Galdós o Carpentier o Lezama o papá, el viejo Eliseo, mi fantasma de la guarda.

José Prats Sariol es la mejor excepción que confirma la regla, y al mismo tiempo la desmiente. Erudito, infatigable, agudo, desde muy temprano ocupó un sitio a la vanguardia de una generación de jóvenes profesores que, desde el podio universitario, comenzó a «intervenir críticamente» (entre comillas) en la disparatada República de las Letras de nuestra Isla, entonces entregada, por mandato político, a los agentes del «realismo socialista». Pepe Prats, Enrique Saínz, Jorge Luis Arcos, entre otros, no se resignaron a sus malas suertes y acercaron las lupas y los bisturís a la obra de nuestros «sabios de la tribu»: por ejemplo, Lezama Lima y los origenistas de pura e impura sangre (Fina, Cintio, Eliseo, Virgilio, Gastón), convencidos de que en esa huérfana zona de la literatura cubana se escondían, refulgentes, muchas claves secretas del alma y la agonía nacionales. Esa vocación, esa pasión, los «orilló» de las tribunas más apetitosas de la nomenclatura, por decirlo de alguna manera, y para muchos escritorzuelos oficialistas, Prats, Saínz, Arcos y pandilla, servían de poco a «la causa», por lo tanto no debían esperar ningún reconocimiento, ninguna compensación: no representarían a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, ni al Ministerio de Cultura ni muchísimo menos al Partido, en viajes de intercambio con los países socialistas, en especial la hermana Unión Soviética, ni merecerían un Lada 1600 (a lo sumo, un Polaquito, en la octava o novena ronda de asignaciones), ni un departamento en Alamar, si acaso un ventilador de

plástico en las rifas sindicales. Tales eran las gratificaciones por el servicio prestado a las sucesivas campañas de depuración ideológica, que cada tres o cuatro años nuestros ideólogos se sacaban de la manga para mantener viva la hoguera de la Revolución, una revolución, por cierto, y no lo niego, que había enseñado a leer a decenas de miles de compatriotas para luego decirles que no; no, qué va, no podían leerlo todo.

Suerte que, por esos años, el servicio de transporte público funcionaba con aceptable puntualidad (aún existía el lujo capitalista de «la confronta») y, bueno, a fin de cuentas, ellos (Prats, Saínz, Arcos) eran pequeños hijos de pequeños burgueses (Pepe, compañeros, vive en un castillo de madera en el pequeño burgués barrio de La Víbora, rodeado de buena pintura, libros de pasta dura, y tiene un tocadiscos RCA Víctor donde, a la noche, toca el piano Debussy) y sus imaginarios críticos no pasaban por Leningrado, Varsovia o Bucarest, sino más bien preferían las nieblas de Londres, los cafecitos al aire libre de París o las librerías de viejos en Nueva York. Tenían, pues, lo que tenían que tener: un ventilador. Un puesto bajo en el escalafón. Así se llamaba, así le decíamos: el escalafón.

Pero Pepe Prats no sólo oía a Debussy o leía por vigésima vez *Paradiso* de Lezama, dejándose seducir por los flotantes aromas de una natilla habanera. No. Pepe Prats a nadie dijo que escuchaba a Debussy en su castillo de madera, lejos de los reflectores, para escribir una novela de seiscientas páginas, y hacerlo a solas, sin esperanza alguna de publicación, sin miedo a comas ni gerundios ni preposiciones. Luego la publicaría en México porque en Cuba, al saber la noticia, le tuvieron pavor a su brevísimo título: *Mariel*. La sola palabra Mariel pesaba más que las otros ochocientos mil que el profesor Prats Sariol había necesitado para dejar testada su incansable fe en esa misma islita que, por tanto amor, prefería mejor desdeñarlo. Prats volvió a su castillo, en compañía de Maruchi, su esposa, y los dos, cada uno en su propia sombra, siguieron pensando, escribiendo, en la luna de ese mundo moral, tan ignorada y maltratada. *Mariel* fue un ave rara. *Mariel* era

una balsa a la deriva. El día que se publique en Cuba, me gustaría presentarla en el teatro de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, si es que ese amado recinto no se convierte antes en una loma de escombros.

Años después, supimos de *Las penas de la joven Lila*. Hace cuatro días, me llevaron una copia fotostática de la tercera novela de Prats Sariol (la segunda, *Guanabo Gay*, espera su turno sin impaciencia), y sólo tuve dos noches para leerla y llegar a tiempo a Puebla, a esta sala. De las dos noches, me sobró una, porque la joven protagonista comenzó a contarme sus penas, carta a carta, y pronto supe que esa balsera culta y buena hembra, esa maestra de inglés sin prejuicios ni moralinas fatuas, la ocurrente y memoriosa Lila Borrero Pierra (ah, las hermanitas Borrero, nuestras Bronté, sobrevolaban por mi recámara mientras leía y leía sin parar y no sé por qué me acordaba de Julián del Casal y Severo Sarduy, tan distintos y en el fondo tan iguales), esa cubana exiliada en Atlanta, Georgia, esa poetisa asesinada el 13 de agosto del 2000 en la primera página de la novela que cuenta su vida, ella, Lila, había sido mi amiga aun sin conocerla —ni en la Isla, donde ella y yo compartíamos, por lo que ahora sé, amigos y escenarios; ni en el exilio, ese territorio ancho y ajeno donde a los cubanos nos mata poco a poco la cabrona nostalgia.

Como lo siento, lo digo: la lectura de *Las penas de la joven Lila* resulta una aventura sencillamente inolvidable. Soy, lo reconozco, un lector cómplice, cautivo, pues anduve por esas calles donde siempre había un ojo observándote, por esos barrios de arboledas matronas, esas plazas bendecidas por los vendavales de los nortes, y padecí idénticas desilusiones y también le tendí la mano a lobos rojos disfrazados de blanquísimos corderos. Confieso que me partió el alma la amorosa resurrección de aquella Habana de nuestras sueños e ideales, recreando cada pesadilla o cada desengaño por un personaje, Lila, que un día huyó en una balsa y hoy carga a su hijo sobre sus hombros, como un trofeo, quizás el único de su azarosa existencia.

Al revivir los episodios, en cartas a un veterano amor (Valerio, que vive y vive bien en la Isla que aún defiende, a su manera), el autor

no hace suyas ciertas o inciertas posiciones extremistas del exilio cubano. Todo lo contrario, y he ahí su grandeza: el pasado se evoca con cariño, con una piedad auténtica, a ratos suavizada por un chorrito de humor, siempre bienvenido; el presente se asume como viene, sin pedirle demasiado a la suerte: la gratitud es virtud; y el futuro, por su parte, se traza en dependencia de los reencuentros, es especial el encuentro con el silencioso Valerio, en alguna noche de Europa. No les cuento más, para que se desvelen a gusto, pero sí les adelanto que no es fácil, y mucho menos frecuente, encontrar un texto tan equilibrado y al mismo tiempo tan conmovedor, sin que al conmovernos hagamos concesiones al melodrama. La remitente se aferra a los detalles del recuerdo como un náufrago a una tablilla de salvación. Dice Lila: «Acabo de matricular exilio./ Mañana en algún rincón/ otro extranjero batirá su pañuelo».

Prats Sariol nos entrega una novela epistolar y lo hace con cabal conocimiento del género, del cual sin duda debe ser un adicto, epistolar y policíaca a la vez, pues el enigma de los asesinatos de Lila y de Virginia Hernández, su compañera y cómplice de vida, viene a esclarecerse en la última línea del relato —algo que sólo las muy buenas novelas consiguen sin falsos trucos—. Ahora que lo pienso, ¿saben qué?, no me cabe la menor duda de que *Las penas de la joven Lila* es una novela que bien puede encantar a jóvenes lectores. Esta sospecha me lleva de la mano a un tema espinoso: el de la literatura cubana escrita fuera de la Isla pero dentro del juego.

Lo prohibido siempre encanta, en particular a los jóvenes, porque la juventud misma (me refiero a la cubana, sin ser una condicional exclusiva) está muchas veces amarrada a una cadena de negaciones absurdas, entre ellas la tontería de vetar un libro en nombre de la salud mental de una sociedad supuestamente pura. Como si la pureza fuese algo demasiado trascendente, dogma que Nicolás Guillén se ocupó de desmentir en uno de sus poemas más tóxicos. Ideólogos sin imaginación muchas veces prefieren ignorar a prohibir. Así te borran de los diccionarios de literatura, no divulgan los éxitos de sus «opponentes diversionistas», por-

que si «no lo sabe nadie, no existes», y terminan por meterte en el mismo saco donde excomulgaron sin pruebas a un agente de la CIA, a un vendepatria o a un neo-anexionista. La buena literatura del exilio corre en la Isla de mano en mano, por canales secretos, y esa circulación le otorga una energía inesperada; se podría concluir que, al ser proscrita, se activa la bobina de la curiosidad, y aunque nuestros libros llegan de contrabando, en franca desventaja, a la larga esa misma condición acaba por concederles un privilegio no necesariamente merecido: el de la altanería. En ese ir y venir, algunos colegas quieren vender gato por liebre, la verdad sea dicha.

Los gatos tienen siete vidas. Las liebres, no. Algunos escritores del exilio suponen que con sólo eslabonar un inventario de desastres y de abusos tienen garantizada la miel del triunfo, y esperan «hacer zafra» al

presumir de justicieros o de cínicos, lo cual es un disparate de calculables consecuencias: primero lograrán la roña, después el olvido. Lo más dramático es que los abusos y los desastres pueden ser ciertos, lo son de hecho, mas la denuncia queda desacreditada por la burda manipulación de la verdad y la contraproducente exageración de la mentira. La literatura, la de realeza, no apunta con escopetas de perdigones hacia esos patos disecados que se empolvan, mustios, en los estantes de nuestro Museo Natural de Historia; la letra impresa debe procurar la caza de alto vuelo, y siempre habrá que intentar el disparo a partir de los principios elementales de la balística: la voluntad de soplar la cerbatana con gran aliento, la correcta alineación entre la pupila, la boca de la flauta y el pájaro (todo lo vivo destella), para conseguir así la parábola perfecta de

LIBROS EN ESPAÑOL / LIBROS CUBANOS



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa de la familia Salvat que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Con más de 1,100 títulos publicados de temas históricos, literarios, artísticos y otros de importancia cultural, tiene además la capacidad de ofrecer una librería y distribuidora capaz de localizar cualquier libro escrito en español para los clientes interesados.

Solicite nuestros catálogos gratis e información sobre los temas o autores que prefiera.

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

VISITE NUESTRA LIBRERÍA EN LA CALLE 8 Y 31 AVE. DEL SW. DE MIAMI

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street

Miami, FL 33135. USA.

e-mail: ediciones@ediciones.com

Tel: (305) 642-3234

Fax.: (305) 642-7978

<http://www.ediciones.com>

ese dardo de dos filos que es la palabra: ya libre, surcará el cielo de una hoja de papel. Lo dijo José Lezama Lima: lo importante no es el blanco sino la flecha.

La flecha. Bien lo sabe Prats Sariol. Yo no le tengo miedo a los adjetivos. Su novela es una dicha. Una fiesta. Una conmoción. Ya se me hace tarde. Vienen por mí. Debo llegar a Puebla, a tiempo. Así que remato estos apuntes con un abrazo a mi querido Pepe, siempre sabio, siempre sorprendente. Termino con una imagen imposible: a la luz de un rayito de sol, en una oscura celda de la cárcel de Canaleta, provincia de Ciego de Ávila, Cuba, Territorio Libre de América, un poeta preso le escribe una carta a Lila Borrero y le comenta sus versos. Mejor que no sepa, no le digas, que Lila ha sido asesinada, ni que un maricón cojonudo vengó su muerte, como todo un hombre. Al poeta aún le faltan diecinueve años de cautiverio. Gracias por tu novela. Se encapricha por ti, Eliseo Alberto. ■

¿Y de mi Cuba qué?

JESÚS JAMBRINA

Carlos Espinosa Domínguez
Virgilio Piñera en persona
Editorial Término, Colección Ideas
Denver, 2003
287 pp., ISBN: 0-930549-26-0

Carlos Espinosa Domínguez
Virgilio Piñera en persona
Ediciones Unión, Colección Contemporáneos
La Habana, 2003
382 pp., ISBN: 959-209-516-7

ACASO NINGÚN OTRO AUTOR COMO VIRGILIO Piñera, en la literatura cubana, hizo tanto esfuerzo por fijar una imagen de sí mismo más allá de su propia labor artística. Como se dice en uno de los testimonios del libro que nos ocupa, es curioso ver cómo un hombre que declaró importar poco la pos-

teridad, se ocupó de construir la suya al detalle. Pues bien, es tiempo de que la crítica ponga entre comillas toda la obra piñeriana e indague minuciosamente en los significados de la misma por encima de los propios designios de su autoría y, por supuesto, de las batallitas y los prejuicios locales —entiéndase en la Cuba de dentro y de la diáspora—. Esa será la única forma de incorporar—léase hacer cotidiano, viable, productivo—, al interior de la sensibilidad y el pensamiento cubano contemporáneo la dialéctica autocrítica que es lo que, en última instancia, el autor de *La vida tal cual* (1961) nos entrega en su afán autobiográfico.

El libro de Espinosa se inscribe entonces bajo la idea de que la biografía de los autores es un factor indispensable en el estudio de sus textos literarios. ¿Cómo separar de su obra los intrínsecos existenciales del sujeto-escritor —cualquier escritor o artista— cuya materia de trabajo por excelencia es la naturaleza humana? En el ensayo que Espinosa parafrasea con su título, Piñera hacía esta misma propuesta en 1955 con respecto a la influencia de la (homo)sexualidad en la vida de Emilio Ballagas. Este fue un proyecto crítico que, en oposición a las veladuras origenistas, la revista *Ciclón* comenzó a estimular en los años 50 como parte de la modernización del campo cultural en la Isla. Casi cuarenta años después y a pesar de haberse reconocido a nivel teórico —e histórico para América Latina— el valor de la propuesta de Piñera en aquel polémico ensayo, todavía hoy en la Isla mucha de la crítica profesional y académica —por no mencionar la netamente impresionista, que es mayoritaria— se resiste a aceptar completamente que la vida de un autor, en todas sus dimensiones (ideológica, de clase, orientación sexual, raza y religión, entre otras que puedan ser pertinentes), es parte inseparable de su existencia y por ende de su escritura misma. O peor, de los elementos citados anteriormente se validan algunos como la ideología, la clase e incluso la religión, mientras se descalifica el resto, fragmentando así la complejidad discursiva de los textos y proponiendo para ellos un paraíso de genialidades y jerarquías inmovilistas, hijas aún de una interpretación

organicista —que ni siquiera orgánica— de la literatura nacional.

El libro de Espinosa es útil y abre nuevas perspectivas en su tópico, de acuerdo a la información que tenemos hasta este momento, pero al mismo tiempo, más allá de él mismo, describe una deficiencia cultural con respecto al sistema de promoción y circulación de la literatura dentro de Cuba: ¿Por qué si existe una autobiografía (inconclusa, pero sustanciosa) de Piñera, los lectores tenemos que conocerla a pedazos en publicaciones esporádicas y dispersas en el tiempo, sobre todo habiendo una industria editorial en el país? ¿Por qué si hay un cúmulo bastante amplio de correspondencia ya publicada en La Habana, no se organiza una edición de la misma? ¿Por qué, habiéndose probado en un trabajo anterior la seriedad de Espinosa en este tipo de investigación, ningún editor le pidió dar a conocer antes su nuevo libro? ¿A qué se espera para publicar unas obras completas de Virgilio Piñera?

Sin demeritar la creatividad con que Espinosa Domínguez ha organizado esta papeleería, alguna de ella poco conocida —véase, por ejemplo, el fragmento donde el escritor cuenta sobre cómo y con quién consiguió su alquiler en la calle San Lázaro a su llegada a la capital—, es necesario subrayar que, al menos en su aspecto biográfico, *Virgilio Piñera en persona* (2003) es una respuesta tardía al silencio que las editoriales cubanas han impuesto a ciertos tipos de escritura, en particular cuando sus autores abordan asuntos controversiales en sus páginas, ya sean políticos, sexuales o ambos a la vez, y desde una posición confesional. Es lo que pasa actualmente con la autobiografía del pintor Raúl Martínez, de quien se usa su nombre para distinguir a una escuela de arte en provincia, pero a la vez no se le deja hablar por él mismo, en este caso a través de su propio relato de vida. De la autobiografía de este artista plástico sólo se han publicado fragmentos en revistas. Ni hablar siquiera de permitir la venta de la de Reinaldo Arenas.

Y es que *Virgilio Piñera en persona* se lee principalmente como una biografía, en la medida en que se sigue una cronología, se cotejan los hechos con diferentes fuentes, se

insertan notas privadas, extractos de entrevistas, reseñas de libros, cartas, invitaciones, la partida de nacimiento, calificaciones de clases, recibos de pagos, telegramas y testimonios —quizá se hubiesen podido incluir más fotos, pero lo más seguro es que ello hubiese encarecido la edición—. Toda esta información adicional revela simultáneamente la figura misma de Piñera, así como la circunstancia donde éste desarrolló su labor literaria. La yuxtaposición de datos ayuda a comprender la matriz simbólica de la que se nutren la poesía, el teatro, la ficción, así como la labor crítica de este escritor.

La última parte del libro «Les ponts son coupé (1971-1979)» es, quizá, la más novedosa —de hecho, es la más voluminosa del libro— entre otras razones, porque es de la que menos se sabía, pero también porque verifica al final de su vida el espíritu de resistencia y renovación que siempre caracterizó la labor creativa de Piñera. La censura en los 70, por infantil, no fue menos perversa, todo lo contrario: estuvo diseñada fríamente para callar las voces problemáticas dentro de la cultura artística y literaria, y ello constituyó un desajuste civil que la historia intelectual no debe cubrir con eufemismos y tendrá que estudiar en relación a sus consecuencias para las estrategias de representación de esos años y los siguientes, así como su repercusión en la vida cotidiana de los ciudadanos mismos. En mi opinión, por las características de la familia Gómez, es decir, línea fundacional de la nación, pero también por la vocación civil de Piñera, típica por demás de muchos cubanos de su generación, nivel educativo y procedencia social, las relaciones entre el escritor y los habitantes y contertulios de Villa Manuelita, en Mantilla, rebasan la simple visita amistosa.

Revisando los textos que indistintamente le fueron dedicados a los miembros de dicha familia, en especial a Juanita, no es difícil darse cuenta de que para Virgilio Piñera esa relación —sin restarle cualidades a las que tuvo con otros amigos y amigas suyos en esa época— encerró un marcado simbolismo personal y político. Frente a la exclusión institucional a la que fue sometido, el escritor encontró en *La ciudad celeste*,

como él mismo la llamó, el reconocimiento, no sólo literario, que sabía que de todas formas le correspondía, sino moral y afectivo, al que todo individuo aspira en su país. La política cultural oficial no se lo brindaba, pero sí el humanismo y la práctica democrática (literalmente periférica) de Juanita Gómez, hija del prócer Juan Gualberto Gómez, quien abrió la verja de su «desvenjada quinta» a no pocas de las figuras estigmatizadas del momento por una u otra razón.

Este tipo de evento o anécdota es importante subrayarlo porque, en tanto homosexual, la voz de Piñera, como la de Arenas y muchos otros, todavía no es escuchada positivamente con respecto a su versión de lo nacional. Como ha escrito recientemente Emilio Bejel (*Gay Cuban Nation*, 2001), la homosexualidad es uno de los límites que los discursos nacionalistas se imponen a la hora de delimitar sus fronteras morales e ideológicas; luego, la voz homosexual, en tanto abierta a nivel público, tiende a ser descalificada por las aspiraciones hegemónicas en cuanto a temas como la organización de la nación, la política y el estado. Habría que acabar de preguntar en qué radica concretamente el (supuesto) vacío del impulso piñeriano, qué significa ese código en su poética en términos de propuesta epistemológica y a dónde conduce su intensidad creativa. ¿Puede el vacío convertirse en «Isla» (1979) como hace el sujeto hablante de uno de los últimos poemas del autor? ¿O son las ficciones teleológicas las que se han vaciado, si acaso siempre lo estuvieron, de contenido real y simbólico? ¿Pueden o no coexistir las diferencias en el espacio gnóstico nacional?

El libro preparado por Carlos Espinosa contiene, además, algunos testimonios afines, en particular los de Antón Arrufat y Abilio Estévez —se extrañan otros como los de Dulce María Loynaz, José Rodríguez Feo, y Severo Sarduy, por sólo mencionar a tres— quienes no sólo exponen sus experiencias como amigos del escritor, sino que, desde los años que siguieron a la muerte del mismo, ya avanzaron valiosas opiniones que aún hoy ayudan a poner en perspectiva la obra en cuestión. Arrufat, por ejemplo, con la sabiduría que caracteriza sus observaciones

sobre literatura cubana, ha sido el único en reconocer que para indagar en los presupuestos críticos de Piñera no sólo hace falta revisar con cuidado sus ensayos y reseñas, sino también sus epístolas, «esa carta privada, silenciosa y explosiva que llegaba por correo a la casa de su destinatario». En sus largas parrafadas, Arrufat alterna recuerdos emotivos —la casa en Guanabo, la detención policial en 1961, las coincidencias y los desacuerdos literarios— con elaboraciones mayores sobre la obra del amigo muerto —véanse sus criterios sobre *Electra Garrigó* (1948).

Abilio Estévez, por su parte, se muestra más parco en sus memorias, pero no por ello menos elocuente e intenso en sus descripciones. A diferencia del autor de *La noche del aguafiestas* (2001), el de *Los palacios distantes* (2002) parece subrayar el aspecto ético de las enseñanzas piñerianas y concentra su narración en momentos como el del encuentro mítico en 1974, las impresiones de los primeros intercambios entre él y Virgilio y también el entusiasmo último de éste por la escritura, sus nuevos proyectos, sus ansias de continuar viviendo y sus ironías sobre la muerte: «Sabes lo que pasa Abilio, que soy un inmortal». En las palabras de Estévez persiste la tensión no resuelta en la conciencia intelectual de los años 80 —este libro se terminó en el 86— de lo que significaron los 70, no sólo para los autores ya consagrados, sino para los jóvenes que andaban en busca de modelos de los que pudieran aprender acerca del trabajo literario, pero igualmente de cómo relacionarse con el mundo en tanto situación inmediata, en conflicto. Su testimonio es el del discípulo que absorbe como una esponja las emanaciones del maestro y luego de rumiarlas las transmite a los otros.

Hay, sin embargo, cierta candidez en el relato de Abilio, cierta fascinación con la manera en que Piñera, ya en 1979, había jugado (y ganado) su partida final de dominó (con la trascendencia), así como cierta sublimación dolorosa, cierta inconformidad con la manera en que sucedieron las cosas: «...aunque estuve en la exhumación de sus restos tres años después, nunca creí que Virgilio hubiese muerto de verdad. Parece que de tanto oírle hablar de su inmortalidad, yo

llegué a créermelo. Siempre espero que un día toquen a la puerta y cuando abra, sea él que trae un *pie* de la dulcería y me diga con su sonrisa habitual: «¿Y de mi Cuba qué?».

Si pensamos en el ajeteo social en el que vivió el autor de *Aire frío* (1959) en sus sesenta y siete años, las intervenciones de personas que lo conocieron son relativamente pocas en este libro. Pero es mérito de Espinosa el haber logrado reunir un grupo de ellas, incluidos sus familiares, lo suficientemente próximas para dar una imagen coherente y cercana del escritor en cada una de las épocas que le tocó vivir: José Antonio Portuondo, Francisco Morín, Abelardo Estorino, Rine Leal, Guillermo Cabrera Infante, Ana María Muñoz Bach, Fina y Juan Gualberto Ibáñez Gómez (Yonny), etc. En honor al espíritu polémico de Piñera, hubiese sido adecuado incluir alguna que otra opinión discordante o algunas posibles reconsideraciones después de pasados tantos años.

Por ejemplo, Cintio Vitier —la controversia más o menos visible entre estos dos escritores es una de las más ricas de la historia de la literatura cubana y sus resultados están por investigarse en profundidad—; Gastón Baquero, que sobrevivió a Piñera por varios años y a quien este último criticó fuertemente cuando «se pasó» al periodismo en la década de los 40 —Arrufat se refiere a ello en este mismo libro—; Eliseo Diego, de quien habría que pensar algunos versos —pienso en «Dicen que soy reciente, de ayer mismo/ que nada tengo en qué pensar, que baile/ como los frutos que la demencia impulsa» («El segundo discurso: aquí un momento», 1949)— en franca respuesta a varios de *La isla en peso* (1943), y que a la altura de 1992, recordaba a Piñera como al único ser humano que en vez de sangre, llevaba letras en las venas. Autores cuyas poéticas batallaron con la iconoclastia de quien, quizá, fue su contemporáneo más activo a nivel estético.

En tanto lector, me hubiese gustado saber más sobre las opiniones de Piñera acerca de la sexualidad como influencia vital en la literatura y no es sólo por *voyeurisme* —sí, no voy a cometer la ridiculez de negarlo— sino también porque, como en el resto de los temas que abordó —y hoy sabemos que sí abordó

directamente los temas sexuales—, Piñera reveló en sus percepciones una conceptualización ética y estética acerca de este asunto. «Tres elegidos» (1945), «Ballagas en persona» (1955), «La gran puta» (1960), «Sexualidad y machismo» (1960), *La vida tal cual* (1961) y «Fichenlo, si pueden» (1976) contienen, junto a *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977), de Lezama Lima, entre otros textos de los 60 y los 70, una clara reflexión de cómo la sexualidad y el erotismo —en sus diversas orientaciones genéricas y gradaciones discursivas— se articulan dentro del sistema cultural de una nación, lo cual es uno de los retos epistemológicos de nuestro tiempo en cualquier parte del mundo.

Por el testimonio de Antón Arrufat en este libro, sabemos cuánta influencia tuvo la herencia judeocristiana en los años iniciales de la Revolución y cómo ello contribuyó a la exclusión de Piñera y, en general, de los homosexuales, las lesbianas y las conductas «impropias» de entonces, de una participación más amplia en los destinos del país. Por él también sabemos que el autor de *El No* (1965) apostaba «por menos sexo y más obra» —¿hay una contradicción entre uno y otra?— no obstante, leída cuidadosamente, la obra de Piñera se revela en muchos sentidos como un forcejeo brutal entre la carne y el espíritu. No sucede lo mismo que en otros escritores donde, siguiendo a Freud, pudiera decirse que la sublimación sexual justifica la escritura, sino que en Virgilio la conciencia del cuerpo se empasta con la escritura, convirtiendo a esta última en una dificultad constante, como dijo el autor en algún momento:

Porque no se lucha por la escritura sino en su contra. Desconfiar de aquellos escritores que afirman encantarle la literatura. Llegar a dominar la escritura, obtener esa alquimia de entrarla en la corriente sanguínea de nuestro cuerpo, es el combate que todo escritor debe plantearse. Escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera, en cambio escribirse, he ahí el secreto.

Luego yo eché de menos un poco de cháchara mundana sobre el tema de la sexualidad y su traducción en literatura, alguna anécdota como la de Cabrera Infante en *Mea Cuba* (1992), en la que relata cómo

Virgilio se deshizo de fotos pornográficas en una carretera a las afueras de La Habana ante el temor de que la policía las encontrase en su casa. Alguna entrevista con Severo Sarduy donde se explorara la relación entre los dos autores —recordemos que Severo en uno de sus textos pidió la santificación del poeta de «Solicitud de canonización de Rosa Cagí» (*La vida entera*, 1969)—. Algunas palabras de Reinaldo Arenas, quien diviniza al amigo al inicio de su autobiografía *Antes que anochezca* (1992). Es decir, ofrecer elementos a los lectores cubanos de cómo cristaliza en Piñera una tradición que desacraliza el sexo y la sexualidad como tema tabú en la mentalidad pública cubana, algo que junto a varias otras cosas, él percibió como tarea moral y artística de su momento histórico y de lo cual la *intelligenza* de vanguardia en Cuba, más o menos secretamente, siempre le ha quedado agradecida desde los años 40 hasta la actualidad, época en que muchas de las ganancias piñerianas están siendo sistematizadas.

El libro de Espinosa Domínguez, por último, como su anterior sobre José Lezama Lima, es una contribución importante a los estudios cubanos en su conjunto, así como un aporte al conocimiento puntual de la literatura iberoamericana en general. Su publicación, tanto en Miami como en La Habana, es una oportunidad que ningún interesado debe perderse. ■

Un tigre en el laberinto de la escritura

MATÍAS MONTES-HUIDOBRO

Luis Manuel García Méndez
El éxito del tigre
Editorial Plaza Mayor, Col. Cultura cubana
Puerto Rico, 2003
190 pp., ISBN: 1-56328-252-6

CADA CUBANO ANDA POR ESOS MUNDOS con Cuba a cuestas, más exactamente

La Habana, que es nuestra fuente de dolor. Este es el caso de *El éxito del tigre*, conjunto de relatos de Luis Manuel García Méndez, aunque el libro trasciende esa geografía. El cuento que lo abre, «Bar Mañana», es una excelente muestra de esta trashumancia. El mundo da muchas vueltas y volvemos con el paso del tiempo al punto de partida antes que, entre otros descabellados proyectos, trataran de meternos por el aro del compromiso revolucionario a ultranza. Ahora resulta ser que escritores que prácticamente nacieron con la Revolución (García Méndez nació en 1954), o que al menos no cargaban del todo con el pecado original del neocolonialismo, como diría el Che, retornan, por obra y gracia de la historia nacional, a los tiempos de la buena escritura con un kafiánismo habanero. La búsqueda surrealista y posmoderna de un mañana que también es un pasado, de bar en bar y de trago en trago, construye un *collage* de imágenes que me recuerdan también al Sarduy de *Gestos*, relacionado con los otros tres tigres de Cabrera Infante. Sin tanta tramoya verbal, afortunadamente, nos sumerge en una irrealidad de lo que nunca fue ni nunca será, porque García Méndez la inventa con los retazos creacionistas de todas ellas. El texto es esperanzador, en primer término, porque no es la narrativa de un chapucero, que hay muchos, ni de un desganado que pone sin imaginación una cosa detrás de la otra; sino la de un narrador que compone y descompone, estructura y encadena para conducir el relato en la búsqueda de un bar habanero que recrea «documentalmente» mediante una sucesión de personajes cuya existencia se nos escapa, dentro del *collage* de una historia atemporal que se construye con objetos y datos dispersos de la existencia cubana. Con estos materiales del antes, el ahora y el hipotético después, construye García Méndez un relato muy bien hilvanado. La mayor parte de ellos elimina el futuro, ese *happy ending* de «la construcción del socialismo» que el autor debió de conocer muy de cerca.

La excelencia de la escritura descubre a un escritor consciente de la misma, lo que le lleva a reunir bajo la nómina imprecisa de «Subjuntivo» cuatro narraciones irónicas

sobre el acto mismo de escribir. «La guerra de los escribas», «Argumento» y «Derecho al limbo» argumentan sobre el querer ser del texto y los escritores. Cierra este grupo «El éxito del tigre», que no es el mejor cuento de la colección, pero que resulta representativo de esa construcción de un mundo muy del autor, poblado por criaturas híbridas entre el *homo sapiens*, la zoología y la botánica. Se puebla la narrativa de tigres y madrelnes que escapan a la lógica, mutaciones genéticas de García Méndez con adobo de «Sensitiva» y «Romerillo», títulos de otros dos cuentos. Poniéndolo al día, me recuerdan la desasosegante película *Adaptation*, estreno reciente con guión filmico de Donald y Charlie Kaufman, inquietante laberinto sobre la escritura, la floricultura y la adaptación de las especies. El libro nos lleva de un desconcierto a otro, y de naturaleza parecida es «Domador de girasoles», uno de sus aciertos más refrescantes, un triunfo de la imaginación que finalmente confirma su prioridad absoluta frente a la política, el didacticismo, la lucha de clase, el castrismo, el comunismo y el exilio, dejándonos como única realidad la de la belleza, la de la fantasía, la de lo que no tiene explicación y no es ni siquiera metafórico. Es realmente un giro de girasol hacia una luminosidad creacionista donde el girasol vale en sí mismo dentro de esta floricultura literaria que es la mutación del libro.

Al mismo tiempo, hay otros niveles de una rica intimidad dentro de una atemporalidad que libera el espacio narrativo, como es el caso de «Memorial de Samarcanda», donde se entremezclan el refinamiento de las relaciones individuales y las que sostienen el narrador y el protagonista con el tiempo. No se queda atrás «Segunda oportunidad», ese viaje psicodélico de Esperanza que es un abrir y cerrar de sorpresas, una aventura de la protagonista por el tiempo perdido (realmente perdido) de una fiesta tardía a la que fue invitada cuarenta años atrás y a la que no asistió, y que siguiendo el principio de un cartero que llama dos veces, se repite para hacer un recorrido por imágenes y situaciones que se suceden en un tiempo suprarrealista, discoteca de la imagi-

nación, vértigo moderno de rock a la medianoche, que es a su vez el surrealismo de una vanguardia rejuvenecida. Desfila, por otra parte, el análisis psicológico de Esperanza, esa vida que le robó el orden cubano (plan de trabajo, autocritica, sanciones, incumplimientos y asambleas), con un refinamiento de «Conejito Ulán». No se le escapa al autor, en el encadenamiento narrativo, el nivel psíquico de esta segunda llamada que va por el subconsciente. En el fondo, se nos está diciendo que «sólo vivimos una vez» y que la segunda oportunidad es la memoria de la primera que perdimos: así hizo el castrismo con los cubanos.

Algunos de los cuentos de la colección son muy difíciles, hasta el punto que me recuerdan la narrativa de Labrador Ruiz con su *Trailer de sueños*. No se llega a tales grados de hermetismo en *El éxito del tigre*, pero algo hay porque el autor sigue la línea de nuestro barroco metafórico, del que nunca nos vamos a desprender a pesar de las incursiones naturalistas, incluyendo las de García Méndez. Ciertamente, a veces al autor se le va la mano («Sensitiva», «Romerillo») en el proceso de complicarnos la lectura. Cuando leemos: «Primero fue, para los ligones de pupitre, un mogote de esos que nunca se sabe por dónde escalar: paredes verticales de caliza. Y los alpinistas profesionales de muchachas nuevas, le daban vuelta buscando un asidero, para encaramarse en sus labios», nos quedamos con la boca abierta sin entender ni pío, hasta que llegamos poco después a «La raspadura» y a «las bandadas de moscones a su alrededor, dándole vueltas como si Dios hubiera fabricado a Teresa con puro dulce de coco». Entre la raspadura y el dulce de coco ponemos pie en tierra cubana: navegamos por el eros nacional, nota lúbrica que va y viene por páginas cargadas de sexualidad, como marca de fábrica de lo cubano entre las piernas. Sin perder nunca su conciencia de estilo, hay páginas de mucha lujuria («Auto de fe») que nunca descuidan la escritura. Sin embargo, ni la sexualidad ni el hermetismo representan lo mejor en esta colección, sino el desgarramiento que nos lleva de una sacudida a la otra.

Hay cuentos brutales que llenan todo el libro como si nos hubieran dado un mazazo en la cabeza. «Lealtad 7.6» es un texto antológico que se abre con un naturalismo irreal y laberíntico. Para aquellos que tuvimos la suerte de no haber estado en ese lugar en ese momento, nos traslada a un tiempo y a un espacio que nos hace pensar lo afortunados que fuimos por no haber nacido con la Revolución, cargando con el pecado original de una neocolonia donde no había servicio militar ni cosa que se le pareciera y nadie nos mandaba a Angola. A este desnudo implacable se une la sutileza narrativa en el desarrollo de la camaradería entre Javier y José (su fusil, que hace lo que le da la gana), o la relación cargada de ironía que sostiene con su mujer.

Esto no excluye una extensa galería de retratos que nos llevan de la mano por una panorámica más precisa, a veces con un contrapunto moroso, casi abstracto, pictórico-geométrico (el mundo visto a través del cristal cuadrículado de un féretro) en «Carne de doncella», que al mismo tiempo es un comentario sobre el quehacer de la muerte dentro de la totalidad de la vida cubana. Otros se desarrollan a niveles de *tour de force* donde, sin embargo, no se pierde el personaje. «Animalia» y «Aurea mediocritas» representan reversos de estilo. García Méndez trabaja retratos y ambientes parecidos pero sometidos a opuestos tratamientos narrativos, demostrando la diversidad del escritor. En narraciones como «Condenados a la esperanza» va hacia la más estricta y dolorosa autenticidad, y en particular «Inmóvil en la corriente», el cuento que cierra *El éxito del tigre*. Este relato es tan desgarrador como la dentellada que se lleva de un solo tajo el pargo que ha pescado Fernando. El diálogo sordo en alta mar con la cornuda, que es un brioso contrapunto, sigue la mejor tradición de la narrativa realista, que va desde las «Aletas de tiburón», de Enrique Serpa, hasta *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. Luis Manuel García Méndez es un narrador donde la pujanza, la sensibilidad y el desgarramiento se conjugan briosamente con la mejor escritura. ■

Un libro maldito

MANUEL PEREIRA

Norberto Fuentes

La autobiografía de Fidel Castro

Tomo I. El paraíso de los otros

Ediciones Destino, Barcelona, 2004

1104 pp., ISBN: 8423336042

UNO DE LOS PRINCIPALES PROBLEMAS DE Cuba es que hasta ahora la Revolución casi siempre ha sido examinada por autores extranjeros que, por muy inteligentes que sean, se quedan en la superficie de los hechos. Para escribir sobre Fidel Castro —o la Revolución cubana— es preciso tener como mínimo más de diez años de experiencia culinaria con la libreta de abastecimientos, más de diez años montando en guaguas habaneras, más de diez años de interminables colas para comprar cualquier cosa, desde un cepillo de dientes hasta una libra de azúcar. Porque la libreta, la guagua, la cola y otras muchas calamidades (como el exilio, el paredón o la cárcel) también forman parte de la personalidad de Fidel Castro, son atributos inseparables de «su» Revolución. Por eso ningún extranjero podrá llegar nunca al meollo de la cuestión como lo haría un cubano que ha vivido más de treinta años el proceso cubano desde dentro. Es lo que hace Norberto Fuentes en este libro.

Adivino que para escribir esta obra Norberto tuvo que desdoblarse en un ejercicio de imaginación acaso atroz para adoptar el tono del narrador en primera persona que impone el género autobiográfico. Ese procedimiento plantea un dilema técnico: ¿cómo escribir una autobiografía veraz de alguien tan poco autocrítico, tan poco abierto, como Fidel Castro, sin que la obra pierda la indispensable dosis de verosimilitud?

La autobiografía es un género esencialmente confesional. De hecho nació con las *Confesiones*, de San Agustín. Pero Agustín de Hipona era un santo mientras que el aquí biografiado, de santo no tiene un pelo. En realidad, el libro de Norberto es una autobio-

grafía «ficticia», una reconstrucción histórica basada en una impresionante documentación y muchas vivencias.

El desafío era meterse en la piel de alguien tan reservado y tan dado a guardar secretos —de estado y privados— como Fidel Castro. Los cubanos sabemos mejor que nadie que si Fidel Castro escribiera algún día su autobiografía, lo que le saldría sería un panegírico. Sin embargo, el libro de Norberto no es una hagiografía. Por eso, cuando le otorga la categoría de «autobiografía» hay que tomarlo como una *boutade*, es una licencia poética que sólo un excelente escritor como él puede permitirse.

Hay que ser muy buen prosista para sortear casi todos los escollos estilísticos que planteaba este proyecto literario. Y aun así, a veces se nota la voz de Norberto entreverándose con la de Fidel. «Y las flores dejan lo que mi madre llama un ambiente y es algo que se te queda en la conciencia» (p. 52). No creo que Fidel Castro sea tan lírico ni que fuera capaz de elegir una imagen proustiana («a la sombra de un tamarindo en flor») para describir el patio de su casa.

Los que leemos a Norberto desde hace muchos años no podemos dejar de sentir aquí y allá su estilo hiperrealista. Para decirnos que alguien se va de Cuba en un avión, a él le gusta detallar que lo hace en un «tetramotor turbopropulsor inglés Vicker Viscount de la serie 700». Escribe como un pintor hiperrealista.

Esa minuciosidad —que ya se notaba en *Dulces guerreros cubanos*— es también un rasgo de humor en su prosa, una especie de jocosa erudición. Sin embargo, uno adivina que el estilo de Fidel Castro sería más solemne y menos juguetón, sobre todo a la hora de inmortalizarse a sí mismo. Fidel no tiene sentido del humor, Norberto sí.

La dificultad de autorretratar a Fidel Castro sin ser Fidel Castro, conduce forzosamente al pastiche. Sólo van Gogh puede pintar su autorretrato. Si lo hace otro, desemboca inmediatamente en el pastiche. En este sentido, el libro es un plagio y Norberto es un falsificador. No otra cosa hizo Marguerite Yourcenar con sus Memorias de Adriano.

Norberto asumió este reto con una

audacia envidiable. Sabía perfectamente que una parte importante de los datos, anécdotas y acontecimientos que transcurren por estas páginas ya son conocidos gracias a otras biografías. No obstante, se ha embarcado en una aventura intelectual perturbadora, en un juego de espejos digno de Borges.

«Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», escribe el autor argentino en su cuento *Borges y yo*. «No sé cuál de los dos escribe esta página», dice Borges al final de ese relato.

¿Le habrá sucedido algo así a Norberto?
¿Se habrá preguntado, al final de su titánico esfuerzo, quién había escrito estas páginas?
¿Mister Hyde o el doctor Jekyll?

«He escrito un libro maldito, pero creo que he salido incólume», dice Norberto Fuentes en una entrevista que le concedió recientemente a Miguel Rivero.

El cruce de voces entre Norberto y Fidel salta a la vista, sobre todo, en las notas a pie de página cuya autoría no siempre queda clara. Unas veces parecen ser del editor, otras parecen salir de la pluma del apócrifo Fidel, otras suenan a Norberto. Por ejemplo, la nota 2 (p. 115) obviamente está redactada por Norberto porque se habla de Fidel en tercera persona. Pero ya en la nota 3 (p.119) se recupera la primera persona. Este empastelamiento de notas no es imputable al escritor cubano sino a la edición, que deja mucho que desear.

La primera nota del autor (N. del A.) —tan necesario en este tipo de obra— viene a aparecer, ¡por fin!, a la altura de la página 186. En la 307 hay una foto que es del año 1950, pero la nota afirma que es de 1959. En ella aparece un Fidel Castro lampiño y trajeado discutiendo con el jefe de la policía en la calle San Lázaro. Otro anacronismo estalla en la página 321 cuando se sitúa a Martí y su lucha contra España en la «década final del siglo XVIII». Para entonces Martí aún no había nacido.

Evidentemente, Norberto Fuentes no podía cometer semejantes pifias que se multiplican. En la página 391 se dice que «en noviembre de 1994, Castro estuvo involucrado en un tiroteo cerca de la universidad»... Hay palabras extrañas puestas en boca de

Fidel (o de Norberto) como «cerillo» en vez de «fósforos» como decimos los cubanos. Parece que hubo un amago de «traducción» del texto para adecuarlo al español peninsular, deformando así la naturaleza de una prosa que, por razones obvias, debió conservar todo el sabor de la cubanidad. Página 190: «antes de que se lo cargaran». Ese «cargaran» es un coloquialismo típicamente peninsular que no se entiende en el resto del ámbito lingüístico castellano (unos 400 millones de hablantes). Topónimos como «Marianao» se convierten en «Mariano». Con frecuencia leemos «campo Columbia» en lugar de «campamento», etcétera.

En la entrevista antes mencionada, Norberto Fuentes opina que Fidel Castro no va a escribir su biografía («no tiene tiempo para eso»). Pienso que si lo hiciera, no sería absolutamente sincero, así que hay que agradecer que Norberto se haya apropiado de la vida de Fidel prestándole a éste su voz, con lo cual, desde un punto de vista estrictamente literario, estético, Fidel Castro salió ganando.

En cierta forma este libro es también un *bildungsroman*, por cuanto describe el proceso de formación de Fidel. Su infancia, su juventud, el colegio de Belén, la época de gatillo alegre en la universidad, Cayo Confites, el Bogotazo, los primeros contactos con dirigentes comunistas, sus mujeres, sus curiosas conexiones con la santería, el asalto al cuartel Moncada, México, el Granma, la Sierra Maestra... todo en orden cronológico aunque con algunos saltos hacia adelante.

Hay una serie de anécdotas inéditas —o poco conocidas— que enriquecen lo ya sabido sobre el personaje. La documentación gráfica no tiene desperdicio. A mí me impresionó sobremanera la casa natal del protagonista en Birán, página 65.

Ya había oído algunos cuentos sobre ese caserón de madera, pero nunca la había visto. En cuanto vi la foto, pensé en la casa de la Familia Adams, o en cualquiera de las muchas casas embrujadas a que nos tiene acostumbrados el cine de terror. La casa de Birán es como la casa de *Psicosis* donde vive Norman Bates. Tiene ese par de ventanas en el altillo que son como dos ojos siniestros que de noche se iluminan, o detrás de cuyos cristales aparece

alguna sombra fantasmal o un súbito destello diabólico. Incluso de día parece una casa provista de ojos y con una boca triste que viene a ser la doble escalera de la fachada con sus dos barandillas como comisuras caídas.

Los feos pilotes que la sostienen en el aire tienen algo tétrico, es como si allá abajo, en las sombras, pudieran suceder hechos terribles. Esos pilotes elevan la construcción, los tejados a dos aguas, la afilan, dándole al conjunto cierta apariencia gótica. El gótico en el trópico entraña una contradicción.

A medianoche, si uno se encuentra con ese caserón a oscuras, sin duda se da un susto de muerte. Ahí nació, como dice Norberto, esa «terrible combinación entre un comunista y un gángster de la Universidad de La Habana». Ahí empieza el relato de Norberto Fuentes, este libro maldito que se lee de una sentada. ■

No para olvidado Tristán de Jesús Medina

ANTONIO JOSÉ PONTE

Tristán de Jesús Medina
Retrato de apóstata con fondo canónico.
Artículos, ensayos, un sermón
Selección y prólogo de Jorge Ferrer.
Editorial Colibrí, Madrid, 2004
278 pp., ISBN: 84-932311-5-0

LA FAMA DEL SACERDOTE BAYAMÉS TRISTÁN de Jesús Medina fue, durante buen tiempo, de naturaleza problemática. Consistió principalmente en aparecer, junto a otros endemoniados y soberbios, en el censo de heterodoxos españoles levantado por Marcelino Menéndez y Pelayo. Su recuerdo se debía, más que a la calidad de obra, al descarrilamiento religioso. Y valía en todo caso para sus sermones, no para los poemas y ficciones y ensayos que escribiera.

Fue en los años 60 del siglo pasado que comenzó a cambiar su suerte póstuma con

la publicación de la noveleta *Mozart ensayando su Réquiem*. Cintio Vitier, en el prólogo a esa reedición, la llamaba «joya empolvada de nuestra literatura fantástica», y alcanzaba a explicarla con esta hermosa fórmula: «es como si, después de leer una biografía de Mozart, soñáramos con ella».

Un año después, José Lezama Lima incluyó poemas del bayamés en la *Antología de la poesía cubana* que compusiera. Celebró sus sonetos hasta cuestionar si acaso Unamuno no los habría leído antes de intentar los suyos. Y, en un ciclo de conferencias dedicado a poetas cubanos del siglo XIX, se ocupó varias veces de su vida y obra. (La transcripción de una de esas conferencias culmina con esta interrogante: «¿Nadie quiere conversar un poco sobre lo demoníaco, la amistad, etcétera?»).

Otra compilación hecha por Cintio Vitier en los años 70, *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, contó con dos ensayos de Medina. Y en una antología de cuentos cubanos de ese siglo, Salvador Bueno incluyó un par de piezas suyas. Pero es a Roberto Friol a quien debemos todo un volumen de narraciones firmadas por él. (Friol planeaba tres tomos de obras arrebatadas a los viejos periódicos, cada tomo dedicado a un género: poesía, narraciones, ensayo. De ellos únicamente el segundo alcanzó a ver la luz en 1990).

Hasta aquí la historia de cómo Tristán de Jesús Medina ha cobrado en los últimos tiempos alguna actualidad. «La literatura nuestra no es tan rica ni tan diversa como para permitirse el lujo de olvidarlo», había advertido Lezama Lima. Y, dentro de un catálogo de objetos perdidos que iba desde un anillo fabricado por el primer platero cubano hasta las cenizas de Heredia, lamentaba el no contar siquiera con un sermón del sacerdote bayamés radicado en Madrid.

Jorge Ferrer (Bauta, 1967) publica ahora en este libro uno de esos sermones exigidos por Lezama, y lo acompaña de artículos y ensayos del mismo autor. No se trata, lamentablemente, de la más famosa de sus oraciones religiosas, al parecer perdida sin remedio: el sermón por Miguel de Cervantes pronunciado en la Iglesia de las Trinitarias en 1861.

El lector hallará, en cambio, una oración sobre el culto mariano: *María-Esperanza*.

En una época como ésta, en la cual se huye de lo declamatorio, podrá terminar inatendido un libro que centra su reclamo en el descubrimiento de una oración sagrada. («Un sermón de Tristán Medina fue por mucho tiempo en La Habana acontecimiento que veían llegar con regocijo doctos e indoctos, y una verdadera fiesta para las inteligencias», recordaba Enrique José Varona). Tal vez seamos demasiado impacientes para aceptar esa combinación de entusiasmo y doctrina.

No obstante, el sermón publicado en este libro brinda no pocas compensaciones. En él la historia del culto a María virgen es la historia de los desagrazos e insultos propinados a ese culto, por lo que hasta un alma blasfema podrá sacar placer de su lectura. Desvela al orador la puesta al día de la adoración. ¿Qué significa María hoy?, se pregunta, y para contestar a tal pregunta inventa la figura de un hijo del siglo, descreído e irreligioso. María virgen por un lado y ese joven por el otro, le permitirán intersectar viejo culto y nuevo tiempo. Porque al final de una afiebrada demostración de geometría, el hijo perdido encontrará madre eterna.

Políglota, cosmopolita, suficientemente viajado, el siglo, para Tristán de Jesús Medina, debió de ser un panorama como pocos autores cubanos contemporáneos suyos consiguieron avistar. Cintio Vitier sostiene que, con las únicas excepciones de José de la Luz y Caballero y de José Martí, ningún otro escritor cubano del XIX tuvo experiencia tan rica, dolorosa y profunda de los problemas últimos del espíritu. Y ningún otro «llegó a un conocimiento tan íntimo y vital de los que podríamos llamar problemas demoníacos».

Huésped por una temporada de una ilustre familia inglesa que atesoraba autógrafos de Southey, Wordsworth y Coleridge, en su ensayo *Recuerdos de la patria del poeta Coleridge* Medina nos entrega, además de juicios sobre la poesía de éstos, su particular visión de la administración sentimental de la familia inglesa: «Hiríome al principio la frialdad con que semejante sistema aparenta congelar la sangre y la vida; pero no tardé mucho en reconocer las propiedades tónicas

de un frío, que lo que primero hiela y encadena son los fervores volcánicos y las lágrimas conjuntamente inútiles».

Resultaba sin dudas un cubano metido en el ambiente de las novelas de Jane Austen. Fue viajero capaz de recorrer la historia italiana (*Florenia, capital de Italia*) y su arte: *Beato Angélico* y *Miguel Ángel*. Gozó, sobre todo, de fortuna al ocuparse del arte musical, pasión que extendió hasta los predios de su narrativa. Y Roberto Friol opina que ningún narrador cubano, salvo Carpentier, ha mostrado relación tan íntima y constante con la música.

De todo lo recogido en este libro, son sus piezas sobre arte las de interés más duradero. Reflexiones sobre la patria («¡Maldito amor a la patria, que sólo vive de odio al extranjero y que considera como extranjeros a las cuatro quintas partes de los ciudadanos!»), sobre la libertad política o el sistema carcelario, conservan más dudosa potencia de reclamo. No exentas de primores, sin embargo. Como cuando, en un ensayo dedicado al trabajo, compara a los corales con arañas de los fondos oceánicos.

Retrato de apóstata con fondo canónico saca a la luz el único caso de crítica literaria sobre coterráneos que le conozcamos: su acercamiento a la antología *Cuatro laúdes*. O sea: a Ramón Zambrana, José G. Roldán, Rafael María de Mendive y Felipe López de Briñas. Pero, lamentablemente, sólo se incluyen aquí los fragmentos dedicados al primero y al tercero de estos poetas. (Deberá hojearse el tomo de narraciones editado por Friol para dar con la versión completa).

Irreverente y dotado de una cortante claridad expositiva, Tristán de Jesús Medina ha sido ubicado por el prologuista de este libro en la estela del autor de *El Regañón* y *El Nuevo Regañón*, Ventura Pascual Ferrer. Más cerca de nuestro tiempo, cabría emparejar sus ataques críticos a los de un Virgilio Piñera.

«¿Por qué el señor de Mendive es tan tímido y tan recortado?», cuestiona en su reseña. «¿Por qué tiene escogidas una docena de frases para todas sus composiciones, para expresar todos sus sentimientos, para escribir toda clase de versos, romances, odas, sonetos, quintillas y octavas? Parece que este poeta le ha roto las cuerdas a su

laúd, y le ha dejado una sola; sí, una sola cuerda tiene su lira...».

Y lanza esta otra observación sobre Zambrana: «cuando en medio de una oda le asalta el recuerdo del poco aprecio que va a merecer del mundo para el cual la escribe, se enfría, se enoja, y el primitivo pensamiento, la idea madre no llega a expresarse, y entonces el poeta hace correr la pluma, se entretiene en ideas fáciles, sin examinarlas, sin escoger entre ellas, porque el objeto es acabar cuanto antes. Por eso los sonetos son sus mejores composiciones...».

Diez de los catorce textos compilados por Jorge Ferrer no habían sido publicados anteriormente en libro. Resultaban accesibles solamente a aquellos que, con suerte, practicasen ejercicios de inmersión en las viejas colecciones de revistas y periódicos. Es reprochable entonces que trabajo tan cumplido haya olvidado las referencias bibliográficas de cada pieza, las fechas de publicación. (Del sermón descubierto brinda detalles bibliográficos el *Diccionario de la Literatura Cubana* aparecido en 1984. Otros ejemplos de oratoria religiosa, la oración por Cervantes y una por militares muertos en campaña, han sido muy vagamente refenciadas allí).

Amén de los textos de Medina, en el prólogo de *Retrato de apóstata con fondo canónico* el lector hallará el más exhaustivo esbozo biográfico del autor escrito hasta la fecha. Viudo desde muy joven, sacerdote católico, exiliado aunque no por razones políticas, republicano y abolicionista, frecuentador de la masonería, al menos en dos ocasiones le fue retirada su licencia para predicar. La primera vez por impugnar el dogma de la eternidad de las penas, la segunda, por alabar en un sermón la belleza física de María.

De ambos tropiezos lo disculpa José Lezama Lima gracias al atenuante de haber mostrado en esas faltas una «innegable raíz cubanísima». (La cubanidad, al parecer, resulta iglesia más flexible).

Apóstata del catolicismo y convertido al protestantismo, Tristán de Jesús Medina pudo ser tan buen predicador protestante como católico. Casado en segundas nupcias, su mayor deseo consistió en fundar nueva iglesia. A juicio de Menéndez y Pelayo, poseía

«cierta manera sentimental, femenina y romancesca de concebir la religión». (Ha de quedarle próximo un caso como el del británico Frederick Rolfe, Baron Corvo, autor de la novela *Adriano VII*).

Acusado de pedofilia en Suiza, debió atravesar la cárcel, el hospital y el manicomio, y en esta última institución encontró criado que hablaba español por haber trabajado antes para Maximiliano de Habsburgo en México. «Tristán no deja de escribir la novela de su vida: se construye a sí mismo como protagonista, pero atrae a los personajes secundarios con envidiable suerte», conigna Ferrer a propósito de ese criado.

Absuelto, retorna a España y al catolicismo. Y puede hallarse testimonio de su reconversión en la correspondencia sostenida con el clérigo José Salamero y Martínez, publicada bajo el aleccionador título de *La apostasía castigada*. Murió en Madrid el 2 de enero de 1886. De sus últimos días y su muerte no han sabido detalles ninguno de los investigadores que se han ocupado de sus andanzas. Había nacido el 23 de julio de 1831.

«No es para olvidado el famoso clérigo D. Tristán Medina, natural de Bayamo en la Isla de Cuba», escribió a pesar de todas sus reconveniones Marcelino Menéndez y Pelayo. Y gracias al empeño de Jorge Ferrer, seguidor del rescate emprendido por Cintio Vitier y José Lezama Lima y Roberto Friol, puede cobrar aún más razón esa frase extraída de la *Historia de los heterodoxos españoles*. ■

desconocido para los lectores de *Encuentro*, que ya publicó (número 24) el primer capítulo de lo que sería luego este libro. Además, Iglesias ha sido mencionada varias veces en artículos y reseñas publicadas en *Encuentro*, entre los más innovadores intelectuales residentes en la Isla. El origen de *Las metáforas...* es la tesis doctoral de la autora y el libro recibió el premio UNEAC de ensayo «Enrique José Varona» de 2002.

En los «Agradecimientos», Iglesias reconoce su deuda intelectual con muchos investigadores, entre ellos varios historiadores extranjeros, de los cuales dos son de origen cubano, Louis A. Pérez Jr., y Ada Ferrer. Al crítico puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones le debe el haberla incitado «a adentrarme en el estudio de las complejidades del tránsito a la sociedad poscolonial y a reflexionar sobre la dimensión simbólica de los cambios acaecidos en estas coyunturas». Otro puertorriqueño, el sociólogo Ángel Quintero, la atrajo al «mundo profundo y polifacético de la cultura popular» (p. 9).

Las metáforas... estudia la transformación de Cuba en los años que van desde el final de la Guerra Hispano-cubano-americana a la proclamación de la República. Ese período ha sido ya estudiado por varios historiadores, concentrándose en los hitos que caracterizan la narración de la historia de Cuba, como la Asamblea Constituyente o la gestación e imposición de la Enmienda Platt. Iglesias, en cambio, se concentra en cómo se va manifestando en el entramado cotidiano de la vida del país el paso del vasallaje colonial español a la independencia. Narración histórica también ésta, pero de otro tipo, pues su foco son los cambios —pequeños y grandes— que están teniendo lugar, y, por ende, el efecto en la mentalidad de la población de las nuevas representaciones materiales de su conciencia nacional. A través de un exhaustivo estudio de documentos históricos, de la prensa periódica, de testimonios de testigos recogidos en libros y otras fuentes, Iglesias nos relata cómo fueron eliminadas banderas y escudos españoles y con qué se los reemplazó; la conversión de cuarteles en escuelas, la transformación de los espacios urbanos, el auge de la higiene pública, los cambios

Danzón contra *two-step*

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

Marial Iglesias Utset
Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902
 Ediciones Unión, La Habana, 2003
 303 pp., ISBN: 959-209-542-6

EL NOMBRE DE ESTA JOVEN HISTORIADORA cubana (La Habana, 1961) quizá no sea

introducidos en los almanaques, la creación de nuevas efemérides a celebrar, la lucha entre el danzón y los bailes americanos de moda, la introducción del inglés en el idioma hablado en la Isla, la reescritura de la onomástica de las calles de modo que se conmemorara, sobre todo, a los héroes de la Guerra de Independencia, la entronización de los símbolos patrióticos y el papel que jugaron en ello las literaturas letrada y popular, la creación de nuevos museos, en los que se admirarán reliquias de la gesta patriótica, la erección de monumentos, y el establecimiento de nuevas y múltiples ceremonias nacionalistas, la construcción de un panteón de héroes a nivel nacional, pero también local, etc. Es importante notar que la investigación de Iglesias no se ha limitado a lo acontecido en La Habana, sino que abarca toda la Isla, incluyendo, a veces, poblaciones pequeñas. Iglesias explica, por cierto, que es menester contrastar la imagen ofrecida por la historia oficial, escrita con documentos procedentes mayormente de la capital de la Isla, de «una sociedad completamente americanizada o sometida a la humillación más grosera bajo la bota opresiva del soldado interventor [la imagen de la «república mediatizada» en la que insistirá la historia castrista con el fin de realzar el papel liberador de la Revolución del 59] ... con el estudio de otras fuentes, incluidas las locales» (p. 107).

El agudo comentario de la historiadora hace hincapié en el diálogo, a veces muy polémico, entre el entusiasmo patriótico de los cubanos recién emancipados de España y empeñados en construir una nueva sociedad, y la atenta vigilancia de la nueva metrópoli, por su parte empeñada en colonizar a la Isla («civilizarla», en el criterio de los mejor intencionados), y cuyos modos de vida, al mismo tiempo, iban permeando las costumbres cubanas a ritmo acelerado. De modo que en esas nuevas representaciones que de sí misma va creando Cuba entre 1898 y 1902, hay mezcla de elementos nacionalistas y foráneos, y hasta contradicciones. Pues lo que tuvo lugar en esos años fue «el pasaje o punto de inflexión de una identidad nacional definida por contraposición a la metrópoli hispana, a una nueva imagen

estructurada a partir del distanciamiento con el nuevo «otro»: el imperialismo norteamericano», el cual, sin embargo, no era meramente un intruso enemigo —al mismo tiempo que «íntimo»—, sino una presencia muy cercana para Cuba a través de la segunda mitad del siglo XIX, «paradigma de modernidad, progreso social y democracia que se ansiaba imitar» (p. 20).

El libro abunda en relatos interesantísimos, como son el de la estancia de un grupo de maestros en la Universidad de Harvard (pp. 130-144); la encuesta para decidir con qué representación sustituir la estatua de la reina Isabel II, que había presidido hasta entonces la entrada del Paseo del Prado en La Habana, y la cual ganó Martí —la estatua se halla ahora en el Parque Central—, pero sólo por cuatro votos, quedando en segundo lugar la estatua de la libertad y, en tercero, Cristóbal Colón; o el relato del «estudio antropológico profundo» del cráneo de Maceo, el cual reveló que, «afortunadamente», predominaba en él la herencia blanca, con lo que podía «con perfecto derecho, ser considerado como un hombre verdaderamente superior» (páginas 213-214) —ingenua manifestación del racismo con el que, según nos muestra Iglesias, se quería ignorar la contribución a la independencia de los afrocubanos.

En su logrado propósito de estudiar el proceso de la formación de la nacionalidad cubana a través de sus manifestaciones materiales, en un período clave de tal proceso, Iglesias se inserta en la tradición de Fernand Braudel y su aspiración a escribir una historia totalizadora a partir, precisamente, de los datos aportados por la investigación minuciosa de la realidad cotidiana. Dice al respecto la historiadora: «El énfasis en los gestos simbólicos traducidos en las rutinas de la vida cotidiana no equivale a una trivialización de la temática en términos de una descripción costumbrista, ni conduce a la despolitización del análisis de la importante coyuntura histórica por la cual Cuba transita de colonia española a estado neocolonial», puesto que su estudio recoge también las relaciones de poder en pugna, sólo que en la «dimensión que Michel Foucault llamara

Novedad



ISBN: 84-7962-287-3

"[...] El Jurado ha considerado, en primer lugar, la excelencia de la escritura de la obra. La novela, cargada de lirismo, articula eficazmente el empleo de diferentes voces narrativas en un conjunto coral que da paso al empleo de las tres personas gramaticales. Mediante el uso adecuado del *flash back*, la obra se desarrolla a partir de un presente degradado, que se encarna en la dolorosa experiencia de un apretado grupo de baltos, para reconstruir, con una desgarrada objetividad, los acontecimientos más significativos del período revolucionario". (ACTA DEL JURADO)

LILLIAM MORO

En la boca del lobo

I Premio de Novela Corta
"Villanueva del Pardillo"

"Lilliam Moro ha elegido cinco días de una balsa cargada de dos mujeres y cuatro hombres, uno de ellos un anciano, identificados por su voz interior, al que se añaden fábulas de la Santería y la conciencia de la ciudad de La Habana, que se van entrelazando y se identifican por las penurias, necesidades, miedos y esperanzas que han determinado su huida del país." (F. SOLANO, *BABELIA*)

"Una obra sagaz, habilidosa, que captura y obsesiona como el *leit-motiv* de un sacrificio wagneriano." (R. GARCÍA RAMOS, *ENCUENTRO*)

"Cada personaje tiene un pasado y una experiencia concreta [...] Entre ellos hay un ex combatiente de Angola y una antigua

alfabetizadora y ex informante de la Seguridad del Estado cubana. Utilizando el *flash back* cada historia se funde con la situación cubana en sus detalles más olvidados..." (W. CRUZ, *REVISTA HISPANO CUBANA*)

"Sin duda una novela breve y moderna, dinámica y dolorosa, que llega hondo y sensibiliza al lector." (LUIS DE LA PAZ, *DIARIO DE LAS AMÉRICAS*)

"Relato intenso, espeluznante [...] Miedo y dolor, decepciones y frustración, pero también amor y humor amargo y esperanzas alojadas en el fondo del alma [...] Una novela que ya tiene ganado un lugar en la historia contemporánea de la literatura cubana." (O. ALONSO, *LATERAL*)

EDITORIAL  Verbum

Eguilaz, 6, 2º, Dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59
E-mail: verbum@telefonica.net

«capilar». Al abordar «algunos de los aspectos menores de la vida de cada día», este libro «se adentra en una zona mucho más confusa y contingente, que Michel de Certeau ha llamado «las prácticas y procedimientos silenciosos que esgrimimos en el diario vivir»; «zona donde no hay grandes héroes ni villanos, sino hombres corrientes y anónimos... confundidos en el sordo fragor de los procesos ordinarios» (pp. 17-18). Me hubiese gustado que Iglesias se planteara las implicaciones de la tan celebrada tesis de Benedict Anderson en su *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, en relación al resultado de sus propias investigaciones (cita a Anderson para observar que, pese a la importancia que le da éste al «papel de la letra impresa y en particular de la prensa periódica en el surgimiento de los lazos de solidaridad que conforman la comunidad imaginada de la nación», ella ha puesto el énfasis en actos patrióticos «destinados a ser mirados y escuchados más que leído», debido a que en los años de que trata, casi el 70 por 100 de la población de la Isla era analfabeta. Quede tal discusión esperemos para un próximo libro.

El uso de la palabra «metáfora» en el título del libro no me parece apropiado; «representaciones» creo que hubiese expresado mejor lo que Iglesias estudia. Y se echa de menos un índice onomástico. En conclusión, un libro indispensable. ■

La boca del lobo es implacable

REINALDO GARCÍA RAMOS

Lilliam Moro

En la boca del lobo

Ed. Verbum, Madrid, 2004

158 pp., ISBN: 84-7962-287-3

LA ESCRITORA CUBANA LILLIAM MORO, que nació en La Habana en 1946, tiene

una obra poco voluminosa, pero contundente. Los dos poemarios que ha publicado hasta ahora (*La cara de la guerra*, en 1972, y *Poemas del 42*, en 1988) son textos sólidos que han bastado para asegurarle un sitio en la evolución de la poesía cubana de los últimos decenios y le han merecido aparecer con suma dignidad en prestigiosas antologías. Moro ha demostrado que la prisa no es una de sus prioridades en lo que respecta a su labor poética. Durante los dieciséis años transcurridos desde la publicación de su segundo poemario, los lectores hemos aguardado en vano la salida del tercero. Para sorpresa de todos, ella ha respondido en 2004 con un libro inesperado, una novela. Se trata de *En la boca del lobo*, su primera incursión conocida en el género narrativo. La obra obtuvo por unanimidad el Premio de Novela Corta convocado por el Ayuntamiento de Villanueva del Pardillo (en España, donde la autora reside desde 1970) y nos narra el drama de un grupo de cubanos que huyen de su país en una balsa rudimentaria y sobreviven en alta mar cinco días, hasta perderse en lo desconocido, en la noche oscura como la boca de un lobo, en la inconciencia o el delirio, y desde luego en la muerte. Una obra sagaz, habilidosa, que captura y obsesiona como el *leit-motiv* de un sacrificio wagneriano.

«Lo que se dejó atrás se le deja a la muerte», se dice a sí misma Bárbara, uno de los personajes principales, al tratar de atenuar en su mente el valor de lo que ha perdido al abandonar su casa y su vida para entregarse a un viaje tan peculiar e inseguro. Esa frase resume también el carácter de la aventura que emprenden los demás personajes: el intento de escapar supone una renuncia a las posesiones y conductas anteriores, una incineración del pasado; todos ellos redefinen su memoria respectiva, los objetos queridos y los seres recordados. «Un viaje de exiliado o de emigrante es una despedida a una parte de nuestra vida» —sigue pensando el mismo personaje de Bárbara—, «es un tirón brutal que sufrimos para darnos de cabeza contra la falacia más dañina que el hombre ha inventado: el Futuro, (...) en cuyo nombre se cometen los peores atropellos, los más inútiles

sacrificios, por el cual la vida se convierte en una interminable tregua, en la que se inmoló lo único que realmente posee el ser humano, el Presente». Para escapar a la alienación impuesta por un férreo sistema político y al encierro facilitado por la condición geográfica del país, cada personaje se mutila; rompe con lo mejor y lo peor de su vida hasta entonces. Lo que deja atrás muere esa primera muerte elemental, pero al efectuar ese rompimiento el personaje se prepara a asumir, si es necesario, la segunda muerte, la final y absoluta del cuerpo y de la conciencia. Y ese segundo movimiento es, a mi entender, la médula de esta novela.

Bárbara concluye su reflexión de manera esclarecedora: «El único Futuro que poseemos, al que se puede acceder con toda seguridad, el que no podrá ser escamoteado por ninguna ideología, por ningún dios, por ningún amor, es la muerte». Y todos aceptan esa inmolación; la aceptan con exaltación, sólo por tener, aunque sea por unos breves días, la dignidad de haber podido decidir sobre la propia existencia al menos una vez. Estamos ante un libro impregnado de libertad y muerte, de búsqueda ciega de libertad y de aceptación ciega de la muerte. Un libro dedicado, como se aclara al final, «a todos aquellos que huyeron de Cuba cruzando el Estrecho de la Florida en cualquier material flotante. A los que han llegado, y a los que nunca llegaron».

El escenario en que este drama esencial se desarrolla es, nada menos, el mar. Un mar ambivalente, expresión de vida y renovación incesantes, amenaza insondable que rodea una isla y se convierte en barrera natural y misteriosa. Un mar que seduce, atrae, sostiene y mece; un mar que devora, ahoga, invade y borra. Moro captura al lector sutilmente desde las primeras páginas y lo va arrastrando con los aspectos más positivos de ese mar. Al inicio, nos parece estar ante una simple narración de preocupaciones cotidianas y peripecias comunes entre cubanos que aspiran a vivir mejor; poco a poco, con la misma inocencia de los protagonistas, nos vamos adentrando sin darnos cuenta en esas calamidades recordadas; pero de pronto nos encontramos encerrados con ellos en un magma

opresivo, en ese océano sin salida, tan oscuro como la boca de un implacable lobo, y nos damos cuenta de que en verdad lo que la autora ha hecho es sumergirnos en la encrucijada ancestral de toda una nación: quedarse en una isla bajo un gobierno opresivo o arriesgar la vida tratando de escapar.

Lo más disfrutable de la estructura de este relato es precisamente ese *crescendo* sutil, ese cambio sinuoso de tonalidades, que va pasando con crueldad del *lento moderato* al *andante* y se entrega por último a un asfixiante *largo funerarío* (recordé por momentos ciertas composiciones de Richard Strauss, en particular sus poemas sinfónicos). Primero, el lector tiene la impresión de que, con la misma imprevisión de los oleajes, la narración y la balsa dan cabezazos y no saben por dónde encaminarse, como si desde el principio la brújula que traen los viajeros se hubiera roto. Luego, poco a poco, entendemos con angustia que esa desorientación está implícita en el sentido mismo del relato: el conflicto narrado es la demostración en el plano imaginario del extravío nacional, de la pérdida colectiva de rumbo.

En cuanto al estilo, los mejores momentos de este libro no son, a mi modo de ver, los narrativos en sí, sino los líricos, los pasajes en que los personajes buscan su alma respectiva, el sentido final de sus pequeñas vidas, y pasan revista a los recuerdos, a las motivaciones diversas que han tenido para entregarse a ese suicidio disfrazado de huida. Esta apreciación debería constituir para la autora un elogio, desde luego, porque reconoce que ella es —en definitiva y ante todo— una poeta, y por ende se mueve con familiaridad en los universos intangibles donde la emoción se vincula con la imagen literaria y crea un tercer espacio autónomo. Casi se podría decir que, por instinto creativo incontrolable, Moro pone demasiado peso en esos monólogos de los personajes y que, por momentos, hay en la narración una falta de equilibrio: el lector empieza a sentir una presencia demasiado reiterada de los pensamientos de cada viajero y muy poca circunstancia azarosa, muy poca peripecia exterior. Es evidente que la autora se siente más a gusto escarbando en

la conciencia de sus personajes que describiendo sus gestos y acciones en el mundo físico; pero el tema, desde luego, pedía esa especie de simplicidad anecdótica, ese devastador vacío de mar y cielo, esa continuidad opresiva de amaneceres y atardeceres. Tal vez ese desequilibrio era necesario, o constituye incluso un acierto. A mitad del libro, uno de los personajes mira a su alrededor y la autora comenta, como un corifeo de Eurípides: «Cada uno se acomoda sobre las tablas lo mejor que puede para ver pasar la nada, lo que no sucede». Para ver pasar la nada: una constatación absolutamente realista del material narrado y una premonición del inevitable desenlace.

Pero si bien la capacidad evocativa de esta escritora se expande con mayor facilidad en las introspecciones que en los incidentes del mundo «objetivo», en ciertos pasajes de particular complejidad esos dos procedimientos se combinan satisfactoriamente. En los *flash-backs* que la autora intercala aparecen momentos de pericia en la narración factual que se injertan en la exploración interior de los personajes. Mencionaré, por ejemplo, el pasaje de las páginas 50-51, en que Bárbara se entrega a su homosexualidad, en un encuentro con otra muchacha en el campo, durante una tormenta, cuando ambas participaban años atrás en la campaña de alfabetización desplegada por el nuevo gobierno. No cuesta ningún trabajo admitir que esas dos páginas están logradas desde el punto de vista de la narración en sí; pero también hay que destacar que se presentan como un recuerdo procesado en la mente, es decir, interiorizado, como una incorporación del acontecer al ámbito espiritual del personaje. Al reflexionar sobre la brillantez puramente narrativa de ese fragmento, me atrevo a decir que tal vez en ese universo sensual resida la clave de la próxima novela de la autora; tal vez sea esa experiencia la que Moro debería tratar más ampliamente en el futuro. En esas dos páginas, la voz narradora se sube las mangas y nos muestra las muñecas sangrantes, pero con cierto pudor; al admirarla en ese gesto, los lectores avezados sienten la tentación de exhortarla a pasar al proscenio

en su próximo libro y rasgarse las vestiduras y sacar a la luz ese dolor en todas sus dimensiones traumáticas. Además, aunque ciertos autores cubanos han tratado el tema de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), en cuyos campos de trabajos forzados se intentó reprimir a los hombres homosexuales, nadie ha escrito con conocimiento inmediato sobre el tema de las becas castristas y el lesbianismo en los años 60, ni sobre las depuraciones de mujeres por ese motivo y toda aquella falsa moralidad que las nuevas autoridades pretendían profesar en lo que respecta al comportamiento femenino.

Ahora bien, este libro se quedaría circunscrito modestamente a la trágica aventura de un pequeño grupo humano, si no fuera porque en el relato intervienen de pronto las deidades del panteón afrocubano. Con gran habilidad, Moro convoca a los orishas de la Regla de Ocha o Santería a entrar en su relato, para que observen y juzguen lo que acontece a los personajes. Esas entidades sobrenaturales proyectan la acción en una dimensión insólita. Del mismo modo que los dioses griegos participan en las peripecias y pasiones de los poemas homéricos, y al hacerlo llevan a un plano mitológico los incidentes de lo que de otra manera sería sencillamente una guerra intrascendente, los orishas afrocubanos entran en este libro para elevarlo a un escenario primigenio y dar a la acción un carácter épico, abarcador. La intervención colateral y casi lúdica de estas deidades se efectúa, además, con una espontánea vitalidad, a veces con notable sentido del humor. Esos fragmentos, ante todo, le dan al libro una beneficiosa frescura: son paréntesis en que el lector se distancia respecto del drama central, aprende algunas cosas sobre el panteón afrocubano y las disfruta como leyenda pura (al modo de Lydia Cabrera y sus *Cuentos negros*); pero enseguida hay que destacar también que esa intervención de los orishas coloca la narración central en un ámbito arquetípico que la engrandece: esos balseiros son, y no huelga subrayarlo, todos los demás balseiros; son ellos en sus vidas primarias y son también el resumen de los innumerables cubanos que han intentado ese viaje y han

muerto en el fondo del mar o han llegado, providencialmente, a su destino.

La decisión de la autora de propiciar esa intervención de los orishas en su libro fue muy acertada. El texto cobra un mesurado carácter paródico y un nuevo vigor cuando los orishas comentan, con amor e indiferencia al mismo tiempo, la tragedia que esos prófugos viven («país de locos», dice uno de ellos). O sea, los balseros son individuos de un relato determinado, pero se transforman así en símbolos de una nación. Recordemos que en los ritos afrocubanos el contacto de cada persona con su dios es directo, de protegido a protector; los seres humanos son, de hecho, «hijos» de tal o cual deidad. En este relato los dioses se ocupan de los naufragos como si éstos fueran hijos descarriados, encarnaciones de un destino que nadie puede alterar sustancialmente, y ven los errores de esos individuos con paciente comprensión, pues saben que los «hijos» no pueden efectuar una lectura trascendente de los hechos. Un buen ejemplo podría ser el siguiente diálogo: «—Los hombres se extralimitan siempre —dice Obbatalá. —Los hombres deben extralimitarse, porque sólo cuando se pierden dentro de su propia sinrazón pueden encontrar la Verdad —dice el mono blanco». Señalemos, de paso, que al final de esta edición se incluye un glosario muy útil de vocablos relacionados con los ritos afrocubanos.

En resumen, el lector se va a encontrar con un libro extraño, que se impone con lentitud y sagacidad. Moro va llevando al lector con astucia hacia los fragmentos finales, que a mi entender son los más logrados dramáticamente, pero en ese transcurso trata de utilizar solamente componentes directos, plenos, sin alardes de pirotecnia. A riesgo de crear en el lector esa sensación de estancamiento o desorientación que señalé antes, la autora se ciñe con austeridad a los elementos menos rebuscados; no quiso, evidentemente, «endulzar» el camino con estridencias fáciles, sino precisamente subrayar la aridez, la relativa simplicidad o desnudez del conflicto central: la disyuntiva entre aceptar la opresión cotidiana o arriesgar la vida para tratar de conocer otras formas de la realidad.

Cuando uno llega a la última página, en la que «Olokun abre una enorme boca por donde sale un sonido que no se escucha», ese corolario elemental, en su grotesca obviedad, queda sembrado para siempre en el alma del lector. ■

Changó con conocimiento

LUIS MANUEL GARCÍA

Tony Évora
Música cubana. Los últimos cincuenta años
Alianza Editorial. Madrid, 2003
439 pp., ISBN: 84-206-2024-6

MÚSICA CUBANA. LOS ÚLTIMOS CINCUENTA años tiene una virtud cardinal de acuerdo a sus propósitos: la amenidad. Y amenidad significa no sólo lenguaje potable y capacidad narrativa; significa también, en este caso, que uno encuentra las causas y los efectos, los antecedentes y las consecuencias, en suma, la dramaturgia de la historia. Equivale a sabia combinación de la anécdota biográfica, los pormenores de la intrahistoria y los grandes acontecimientos que, por fuerza, afectan también a los músicos y a su obra, algo especialmente válido en el caso de la Cuba del último medio siglo, donde la Historia ha determinado millones de historias personales y cotidianas. Y ahí es donde queda, a mi juicio, la única arista de este libro que atenta contra su minuciosa factura y ofrece un costado vulnerable: la sobrepolitización de la historia musical cubana. Son excesivas las alusiones a los perversos efectos del castrismo sobre las vidas y obras de nuestros músicos. Y no es que el autor falte a la verdad o exagere los hechos, que posiblemente hayan sido más terribles. Lo que a mi juicio no está a la altura del resto del texto es la frecuencia de esos paréntesis y su carácter adjetivo más que objetivo, sin que

su invocación aporte datos sustanciales, en la mayor parte de los casos, a la trama de la historia musical cubana.

Música cubana. Los últimos cincuenta años nos descubre lo que podría llamar los vasos comunicantes de nuestra música, pero tiene también otras virtudes: al estar escrito para un público español, es didáctico sin ser pedagógico, y añade una serie de viñetas utilísimas sobre los mejores entre nuestros músicos, y sobre los instrumentos, dado que no siempre el lector no cubano conoce el significado de la palabra bongó o que las claves no son sólo los números que se interponen entre la tarjeta de crédito y el dinero. Y por si algo faltara, el libro incluye un CD con una cuidadosa selección de piezas, una excelente bibliografía con indicaciones sobre dónde conseguirla, y un exhaustivo índice onomástico al final. Aunque les aconsejo que vayan subrayando a lo largo de la lectura los discos que Tony recomienda. Santa palabra, como decía Celina.

Más allá de su virtud como síntesis de un fenómeno tan complejo y dinámico, tan universal como la música cubana, éste es un libro desmitificador. Gracias a él quedan derogados ciertos equívocos, no en el especialista, desde luego, pero sí en el lector común, destinatario preferencial de este libro, a saber:

- Que lo netamente cubano es, exclusivamente, el son y familia, es decir, sus antecedentes directos, variantes y evoluciones. Me explico: desde la zarabanda y la chacona hasta el rap, múltiples fórmulas musicales (autóctonas tras cursar las fraguas del sincretismo, o importadas y reelaboradas) han engrosado el corpus de la música cubana con idénticos derechos.
- Que la música cubana se nutre, exclusivamente, de las melodías españolas y los ritmos africanos. El libro complejiza mucho más la narración de las fuentes, donde hay ingredientes tan diversos como la canción italiana, *spirituals*, sonidos norteafricanos y del Cercano Oriente pasados (o no) por Andalucía, el aporte de los 200.000 coolíes chinos acarreados

a la Isla, influencias de ida y vuelta entre los diferentes reductos musicales de América, por no mencionar a los músicos cubanos participando en los albores de jazz en Nueva Orleans a inicios del siglo XIX, o la evolución de la habanera fuera de las fronteras insulares y los cantos de ida y vuelta: un sistema de vasos comunicantes muchísimo más intrincado de lo que suele pensarse.

- Que sólo el jazz latino tiene que ver con la música cubana. El jazz sin apellidos también, desde sus orígenes, así como todas las fórmulas musicales de la cuenca del Caribe, el tropicalismo brasileño, una zona nada desdeñable del rock, la salsa neoyorquina, son posiblemente los más conocidos. Pero también hay una suerte de influencia de retorno en las músicas que se están fraguando ahora mismo en la costa occidental africana, en el flamenco y un largo etcétera.

- Que sólo los cubanos hacemos música cubana. O que los cubanos sólo hacemos música cubana, cuando las invasiones mutuas en el hervidero musical del Caribe (y más allá) son frenéticas.

Este libro, por último, se encarga de abolir, en un único corpus demostrativo, las fronteras entre géneros, entre el afuera y el adentro (con todos sus determinismos políticos), entre el antes y el ahora, estableciendo las líneas de continuidad entre generaciones que saltan todo tipo de barreras (de edades, geográficas, genéricas); así como los tradicionales muros que intentan aislar lo «culto» de la contaminación «popular», demostrando la improcedencia de esos términos en el entramado de la música cubana, dado que en el caso de la «popular», su virtuosismo alcanza en muchos casos cotas sinfónicas.

Debemos agradecer a Tony Évora *Música cubana. Los últimos cincuenta años*, la crónica para todos los públicos de una historia entrañable, que es de cierta manera la historia de todos los cubanos, dictada por algún orisha propiciatorio, que a juzgar por las mitologías que ruedan por la Isla, de música deben saber un trecho largo. ■

La isla quimérica que se repite

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Joel Cano

La isla de los quizás

Ediciones Siruela, Madrid, 2002

239 pp., ISBN: 84-7844-641-9

JOEL CANO (SANTA CLARA, 1966) SE DIO A conocer como dramaturgo a fines de los años 80. El estreno en 1990 de *Timeball* o *El juego de perder el tiempo* supuso el descubrimiento de quien hasta entonces era un muchacho flaco y tímido, que había llegado a La Habana para estudiar en el Instituto Superior de Arte. Obra sin argumento ni personajes al estilo convencional, que trataba los estereotipos y símbolos de nuestra historia con una gran libertad formal y conceptual, constituyó una de las propuestas más audaces y transgresoras de la escena cubana de los 90. Tras aquel brillante ingreso en el teatro, el nombre de Cano dejó de escucharse por un tiempo, una vez que decidió radicarse en Francia. En los años siguientes retomó la escritura escénica (*Se vende*, otra obra suya, recibió en 1997 el Premio Extremadura), pero poco a poco fue siendo desplazada por dos facetas nuevas suyas como creador, la narrativa y el cine.

En la antología *Nuevos narradores cubanos*, que Michi Strausfeld compiló hace tres años, figuraba el cuento *Fallen Angels*, con el cual el dramaturgo Joel Cano había ganado en 1999 el Premio Juan Rulfo, que anualmente convoca Radio Francia Internacional. Aquel texto le sirvió de base para escribir *La isla de los quizás*, primera novela suya que se edita en español. Especifico esto último porque en 1999 apareció la traducción al francés de *El maquillador de estrellas*, que hasta hoy permanece inédita en su versión original. Por otro lado, en el 2003 debutó como cineasta con el largometraje *Siete días, siete noches*, con el cual ganó el máximo galardón en el 25° Festival de los Tres Continentes de Nantes. La cinta

integra una Trilogía Cubana cuya segunda parte Cano ya está preparando.

La isla de los quizás se ambienta en la Cuba de hoy, ese país que, como expresa uno de los personajes, se hunde, cual Titanic, en un lento naufragio ideológico. Es allí y, más exactamente, en La Habana donde se desarrolla la historia narrada a dos voces por Ignacio Rodríguez y Juana Ortiz, sus protagonistas, quienes a su vez aportan una doble mirada sobre esa frustración, una desde dentro y otra desde fuera de la Isla. El primero es un joven cineasta que sueña con ganarse el Oscar con el que será el primer largometraje cubano hecho sin concesiones al mercado internacional, «pura esencia... una obra tan densa como la sustancia de un agujero negro del cosmos». Una película silente, en blanco y negro y bien conmovedora, pues ésa es, según él, la naturaleza misma del cine. Ha adquirido el vicio de grabar aplausos en los teatros, las concentraciones y los eventos deportivos, que escucha luego absorto para hacerlos suyos. Y se pone histérico si lo interrumpen cuando se halla imaginariamente en medio de la entrega de la estatuilla, sobre todo si es cuando la está recibiendo.

Posee un apartamento en Casablanca, pueblo con nombre cinematográfico donde los haya, que ha convertido en su altar de cinéfilo: todas las paredes del cuarto están tapizadas con fotos de artistas, incluidos los rusos. Sus padres se marcharon para los Estados Unidos, y desde allí le envían cada mes una remesa de «ostia verde» para que viva un poco mejor. Esos dólares él prefiere gastarlos en cuidar su imagen pública de joven cineasta, así como el alquilar vídeos de arte, comprar libros antiguos en la Plaza de Armas y reparar los viejos equipos de sonido. No se emborracha, no tiene novia ni novio, y su fanatismo por el cine lo ha llevado a sentir alergia por los seres humanos. Eso le ha creado entre los vecinos del edificio la sospechosa fama de gusano. Es además todo lo opuesto a un habanero o un cubano: nunca iba a casa de ninguno de ellos a pedirle un poco de azúcar para endulzar el café.

Ignacio posee, sin embargo, el don de contagiar su entusiasmo, y ha logrado convertir en su musa cinematográfica a Juana.

Él, no obstante, prefiere llamarla «Jane la petite», pues cree que Juana Ortiz no se vería bien en los créditos de una obra del séptimo arte, y mucho menos en esa gran película que iba a salvar al cine cubano del olvido y, lo que era más importante, del ridículo. Juana es una matancera cuarentona que parecía estar inventada para la alegría. Guiada por la fe ciega de su antiguo esposo, fue veinte años atrás la primera artista que exhibió en un escenario cubano «sus pezones contestatarios, problemáticos y emblemáticos... grotowskianos». Agradece que Ignacio le cuente sus descabellados proyectos, pues de esa manera ella no ve nada a su alrededor: ni las gentes, ni la Habana Vieja maloliente, ni las calles llenas de huecos, ni los balcones que amenazan con venirse al suelo, ni las interminables colas, ni el sol de justicia que reverbera contra el asfalto, ni la letanía de los vecinos, ni la solemnidad de las conmemoraciones. Mantiene relaciones con un francés que es comunista, algo que allá, piensa ella, es un lujo y no una obligación. Por su parte, Ignacio cuando vio por primera vez al «cheri» comprendió que lo suyo era el «zafari humanitario... y los buenos tabacos, de cualquier marca, pero cubanos».

Juana había sorprendido varias veces a Ignacio cuando imaginaba que recibía el Oscar e improvisaba su discurso, tartamudo por la emoción. Soñar no cuesta nada, se decía, y a su amigo «le gustó siempre comer de la que pica el pollo». Pero en esa Isla de incertidumbre, esos sueños eran su modo de escapar a la miseria del presente, de refugiarse en un futuro en el que todo sería mejor. Como él mismo expresa, «si no fuera por los aplausos, ¿qué sería mi vida en ese edificio sin mañana?». Se trata, es cierto, de un futuro inventado e intangible, pero ya es tarde para destruirlo y sustituirlo por otro. Ignacio, además, por lo menos se ha inventado un futuro. El resto de sus compatriotas, en cambio, vive lamentando el pasado y evadiendo el presente. ¿Cómo esperan entonces llegar al porvenir que todos reclaman?

La dimensión crítica con la cual Joel Cano aborda la realidad contemporánea de Cuba, se traduce en un humor carnavalesco y corrosivo y en un pesimismo amargo, que hace que la sonrisa termine por convertirse

en un rictus doloroso. Hay lúcidas reflexiones sobre esa fatalidad circular que exige a los habitantes del país una energía sobrehumana; sobre las obras creadas en medio de una utopía, que están condenadas a ser un testimonio de ésta y, como consecuencia, a morir junto con ella; sobre la maldición que pesa sobre los nacidos en la Isla que los persigue a todas partes, como un país de plomo que llevan encadenado a la memoria. Ante ese desolador panorama, uno de los personajes expresa que «todo ha pasado a ser una escena improvisada de teatro experimental: nada de justificar o de explicar; actuar, sobrevivir, regatear, violentarlo todo, destruirlo todo».

La isla de los quizás es, sin embargo, una novela muy divertida y de lectura muy disfrutable. En sus páginas no faltan además muestras de un humor un poco más ligero y costumbrista. Para Ignacio, por ejemplo, el camello es un invento de los bugarrones, mientras que para «la petite» es la mejor manera de ponerse al día en lo que a groserías se refiere. Hay, en particular, un par de episodios que me parecieron realmente desopilantes. El primero ocurre en una exposición donde Juana e Ignacio se conocieron, y en el mismo Cano aprovecha para arremeter contra el falso arte que se disfraza de vanguardia para estafar. Los cuadros que se exhiben han sido hechos con los excrementos del pintor, que «había transformado sus tripas en un arma cultural, y con los desperdicios se abría paso en el sendero arbitrario de la modernidad».

El otro episodio se refiere a un concurso de travestis al que Juana se presenta, haciéndose pasar por uno de ellos. El éxito que alcanza es estruendoso: la besaron, la apretaron y se quedaron atónitos cuando le vieron los senos. «Pura hormona yanqui», comenta ella. Pero una noche hizo su entrada en la azotea su exesposo y reveló el engaño. El incidente terminó con «la petite» corriendo con sus plataformas, su antifaz, sus mitones y su fusta por las calles mal alumbradas y llenas de baches de La Habana, perseguida por una jauría embravecida. Los homosexuales, machistas en potencia, se creían con más derecho que ella a ser femeninas por el hecho de tener un pene entre las piernas, aunque renegasen de él.

Por eso desean castigarla, por su atrevimiento de ser mujer. Algo similar mueve a su ex cuando confiesa delante de todos que no es un travesti: no puede admitir que desafíe a los hombres allí donde más les duele, en su femineidad.

El final de *La isla de los quizás* es profundamente triste. Ignacio, que juró que nunca se iría de Cuba («Tengo el vicio de estar en contra, y ¿dónde hallaría más aspereza que en la isla del Tocororo?»), termina en Miami, sin haber filmado más que unos documentales. Juana se va a vivir con su «cherí» a París, donde se da cuenta de que la estabilidad no es lo suyo y que le faltan esas drogas que son la carencia, la incomodidad, el hambre, la vulgaridad. A menudo sale a vagabundear por la ciudad, y a veces visita a Tomy, un compatriota al que odia y desprecia. Su apartamento se llena de exiliados de diferentes edades y rangos, que hablan de guaracha, puerco asado, guardarraya y recetas tan suculentas como imaginarias. Eso lleva a Juana por preguntarse: «Los míos... ¿Dónde están los míos? Se quedaron en Cuba junto con mis pesadillas».

La novela de Joel Cano está llena además de referencias y guiños cinematográficos. En una escena, Juana se baña en la cascada de 23 y Malecón, como hizo Anita Ekberg en *La dulce vida*. En otro momento, llega a ver a Ignacio con una de esas urgencias que la hacen tan teatral, y con gestos a lo Raquel Revuelta en el primer cuento de *Lucía*, cuando pide la gardenia mientras se revuelca entre las sábanas, le exige que la acompañe al aeropuerto. Ignacio, por su parte, mira la realidad con los ojos de un director de cine: «Me puse el traje de las ocasiones serias e importantes en plano medio, enfundé mis sandalias importadas en cinemascopé, arranqué la cortina de terciopelo azul con un *zoom* violentísimo, tiré el micrófono sobre la cama en una secuencia de siete planos, apagué la grabadora en *close up*... y abandoné del brazo de la petite mi embajada. Su extranjero no esperaba frente al edificio, rodeado de negritos que le pedían chicle en cualquier idioma. Lo divisé desde la ventana en un plano *nouvelle vague*». Gracias a esos recursos cinematográficos, se añaden nuevas perspectivas a

ese retablo de la Cuba actual que conforma la novela de Cano.

Todo lo anterior constituye una parte insignificante de lo que tan estupendamente se cuenta en *La isla de los quizás*, en la que su autor prueba poseer tanta imaginación como talento. Con ella, como escribió un crítico francés, Joel Cano demuestra además que «el humor y la burla que transpira cada página de su novela constituyen la mejor arma de un creador para liberarse de la opresión cotidiana de una dictadura». ■

Mambo, zarzuela y salsa en el bilingüismo actual

WILFRIDO H. CORRAL

Gustavo Pérez Firmat
*Tongue Ties: Logo-eroticism
in anglo-hispanic literature*
Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003
195 pp., ISBN: 140396288X

ES DIFÍCIL PROBAR LO CONTRARIO, Y LA reacción inmediata sería recurrir a Borges, pero los mejores y más numerosos escritores bilingües hispanoamericanos de este siglo han salido de Cuba. Digo «salido» en el sentido de producido e ingenioso, y lo empleo para señalar a la vez las condiciones que producen las negociaciones y desencuentros culturales y psicológicos del exilio lingüístico. De una manera sutil, con erudición sin levadura, y concentrándose en la versión estadounidense, en su libro más reciente Gustavo Pérez Firmat demuestra convincentemente las brechas del bilingüismo y de cómo se lo ha conceptualizado hasta la fecha. Gesto temerario si lo hay, resulta que el autor —cubano de larga residencia y formación intelectual en Estados Unidos— es uno de contados escritores de allá que, desde cualquier perspectiva, puede ser llamado netamente bilingüe. Su injerencia en la olla podrida de las discusiones en torno al bilingüismo

y la «capacidad nativa» en dos lenguas como prueba (falsa según él) de bilingüismo también es temeraria porque, entre los varios secretos que revela y nuevas visiones que provee, constata que el bilingüismo estadounidense (veta «hispana») ha sido visto como la provincia de las poblaciones de descendencia mexicana o puertorriqueña.

Parte de la amplitud del corpus bilingüe se debe a la expansión de lo que se pensó en el siglo pasado como experiencias migratorias «únicas», como si las de otros latinos no contarán para nada o no tuvieran algo en común. Así, podría extrañar al provinciano que Pérez Firmat dedique dos de sus siete capítulos a George Santayana (simbólicamente, le dedica todo el primer capítulo) y Pedro Salinas, el tipo de «viejos blancos europeos y muertos» cuya existencia tanto enoja a los políticamente correctos. Y qué decir de la privilegiada gran prosista María Luisa Bombal, cuyas pruebas manuscritas de su bilingüismo, como concluye el autor en el capítulo dedicado a ella, languidecen en la bóveda de seguridad de un banco chileno. Sí, con atención a Richard Rodríguez (sin tilde), el mejor ensayista chicano y reconocido estilista en lengua inglesa, Sandra Cisneros y Judith Ortiz Cofer (los tres escriben exclusivamente en inglés), el factor etnia debe ser parte de cómo calibrar las diferencias entre los escritores mencionados. Pero el autor, crítico cultural, profesor de literatura en Columbia University, poeta y novelista, sabe que depender en esa política de identidad aséptica es borrar otras realidades.

El bilingüismo también se trata, a la larga, de diferencias de clase y no exclusivamente de asociaciones ideológicas que sólo existen en el imaginario de ciertos profesores universitarios. Pérez Firmat lidia elegante y diplomáticamente con ese asunto, y un hilo y subtexto de *Tongue ties* es que el trasfondo social no borra o supera el talento del escritor o su relación con el lenguaje. Esta visión —que yo cambiaría por varios tomos recientes llenos de levadura— va contra la corriente de la investigación universitaria actual en Estados Unidos respecto al bilingüismo, que obsesionada por armar utopías sociales homogeneiza a todo

hablante desaventajado con las expectativas del académico. El resultado es un simplismo (explicado por Pérez Firmat en su inolvidable Introducción) que constantemente acude al paternalismo y termina en la condescendencia. La solución que propone el autor es indagar en el diálogo o evidente dialéctica entre la palabra y el erotismo; y esa clave, genial y productiva, muestra la gran necesidad de traducir este libro al español en un momento en que abundan las pontificaciones sobre el tema.

Tongue ties, título que juega con «trabalenguas» y «lazos de habla», privilegia lo que el crítico —experto en los juegos de palabras ingeniosos (marca primordial del bilingüe neto), y autor de una de los mejores interpretaciones del choteo— llama los «momentos latinos» en las carreras de algunos de los escritores que discute, como Salinas y Cernuda, indagando en las instancias psicológicas de los lazos emotivos con la lengua. Debe notarse que no entiende por latino una esencia pegada a un lugar, capital cultural, o a la polivalencia del término en Estados Unidos. Más bien, se refiere a la presencia de un «aquí» (anglófono) y un «allá» (hispanófilo) en las vidas de los autores que comenta, muchos de los cuales experimentaron variantes del exilio, desexilio e insilio. Es decir, quiere describir lo que une a los que hablamos español (sea cual sea su variante), más que el trillado y dañino respeto por las «diferencias» que nos separan y que caracteriza a los estudiosos teóricos inmiscuidos en esta polémica. La ironía de la visión académica estadounidense del bilingüismo es que ayuda a crear un sistema burocrático que elimina toda evidencia de diversidad en el uso de la lengua, y reduce a todos los hablantes a seres intercambiables, cuyas diferencias no tenemos que aprender.

Poco ilustra mejor la posición de Pérez Firmat ante esa ironía como cuando relata, en el segundo capítulo, un incidente que Salinas le cuenta a su esposa en una carta de 1941 (sobre su encuentro con el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade y los cónsules de Venezuela y la República Dominicana):

Carrera es un buen chico y se puede hablar con él. Tiene un culto de la poesía

ingenuo, pueril, de la poesía en forma de versos. Para él la poesía es lo escrito, lo literario. Pero los otros dos, son dos perfectos zoquetes, tipo del sudamericano [sic] blando, sofo y degenerado.

La reacción (lingüísticamente apropiada según Pérez Firmat) de Salinas es un secreto, que hoy se dice a medias (o a voces con los cómplices), y se subestima conceptualmente. El hecho es que si el lenguaje nos une, otros factores que lo determinan o le proveen dinamismo permiten arbitrariedades que pueden ser racistas, contradictorias, positivas, jerárquicas, o atávicas. Pero son muy reales, le guste a quien le guste. Así, en *A veces un caballero* (2001) Javier Marías polemiza con Juan García Ponce sobre «españolismos» y «mexicanismos», concluyendo que ningún habla es mejor o peor, entre otras razones «porque en cualquiera de estos lugares se hablan y escriben españoles o castellanos excelentes y horrendos», lo cual no tiene que ver con las particularidades del lugar.

Pero hay otra lección: polémicas como las citadas no se dan abiertamente donde habla y escribe Pérez Firmat. Las que se dan en Hispanomérica y España dinamizan la lengua y habla que compartimos, en vez de reducirlas a fórmulas eufemistas o reticentes. He ahí los dos Congresos Internacionales de la Lengua, cuya tercera edición se realiza en noviembre de 2004 en Rosario, Argentina, congresos cuyas conclusiones afectarán a más de 450 millones de hispanohablantes. Lo que no es un secreto en este libro es que su autor discute el bilingüismo literario «anglo-hispano», y que lo convierte en un teatro íntimo, de su memoria y las memorias de autores que por lo general son sus pares. En ese sentido, cuando anteriormente decía que no hay levadura en la erudición de este libro, me refería a que la investigación es exhaustiva (abundan las referencias a escritores bilingües de Occidente, sin dejar a un lado a los de Oriente, o el trabajo de archivo), siempre sensata, y cuando se refiere a consideraciones teóricas (no faltan las referencias obligadas a Benjamin, Canetti, Derrida, Steiner y Sapir-Whorf), original, justa y necesaria.

Los capítulos cuatro y cinco, dedicados respectivamente a sus luminosos e infravalorizados compatriotas Calvert Casey y Cabrer Infante, son geniales, escritos fabulosamente, con un brío por su tema y el lenguaje (al fin un *spanGLISH* imaginativo, correcto en sus vertientes) en que lo expresa. La brillantez que mencioné de la Introducción (cuando transmite lo que lee y oye un bilingüe) tiene su paralelo en el Epílogo, «I'm Cuban—What's Your Excuse». Más que la franqueza que caracteriza a Pérez Firmat como intelectual público, este texto es una coda y homenaje a la pasión por las posibilidades expresivas que ofrece el bilingüismo seguro de sí mismo, no una venia a las prebendas del victimismo de los bilingües que ven en su condición una prolongación del oportunismo político o personal. En la práctica, Pérez Firmat brilla por su presencia porque logra transmitir el placer erótico («chillen, putas» decía Octavio Paz a las palabras) de poder captar las posibilidades que ofrecen dos idiomas que uno conoce y habla perfectamente.

Discusiones de otros «latinos» bilingües —el español Benet, el ecuatoriano Gangotena y el chileno Huidobro (que escribían en francés), y Blanco White y Lautremont en el siglo XIX— fortalecerán el argumento de Pérez Firmat. Pero él no se engaña respecto a cómo este siglo provee una presunta (por sus restricciones ideológicas) apertura que se matizará en años futuros, ni está peleado con ningún lado del español transatlántico. Por ende, los autores españoles ocupan un lugar paralelo a los hispanoamericanos de su magisterio, preferencia que remite a verdaderas comunidades lingüísticas. ¿Qué decir del español de los «bilingües» estadounidenses, que bajo el criterio menos fuerte o reduccionista son predominantemente monolingües? ¿Cómo contribuyen a las «comunidades de lenguaje» ya teorizadas por Vossler, Bloomfield, Gramsci y Bajtín?

Las respuestas a esas preguntas, parece decirnos este autor de varios libros importantes, yacen más en los esfuerzos individuales que en las codificaciones de la sociedad o los especialistas. Pero esas actividades no curarán la inseguridad lingüística o pereza

intelectual revelada cuando el bilingüe no puede mantener una conversación sofisticada en una de sus dos lenguas. La excusa inmediata de que el cambio de registro o código de ese tipo de hispanohablante es enriquecedor no convence totalmente, y lo sabemos desde que Ricardo J. Alfaro publicó su *Diccionario de anglicismos* hace exactamente cuarenta años, ya que a excepción del lenguaje técnico de hoy siempre hemos tenido léxicos equivalentes en ambas lenguas. También lo sabemos por el placer logo-erótico que ahora produce el mexicano Xavier Velasco con su neoyorquina *Diablo Guardián* (2003), premiada en España. Pero producir una obra ambientada en un sitio cuya lengua no se habla, como hace el colombiano Jorge Franco en su excelente novela corta *Paraíso Travel* (2001) —ubicada en Nueva York, como la de Velasco— no es reproducir el *ambiente* que conduce al bilingüismo o lo crea. Pérez Firmat sí logra hacerlo, desprendiéndose de la ficción y las ficciones de lo real. Por eso, con él y su *Tongue ties* tenemos la explicación más certera, autorizada y brillante de la progresión y percepción del bilingüismo *pobrementemente Made in USA*. ■



¿Serán de Santiago?

TONY ÉVORA

Reinaldo Cedeño Pineda
y Michel Damián Suárez
Son de la loma
Los dioses de la música cantan
en Santiago de Cuba
Andante. Editora Musical de Cuba
La Habana, 2001
272 pp., ISBN: 959-7153-09-2

PESE AL RITMO PAUSADO DE SUS CAMINANTES y al cantar que se escucha aquí y allá, Santiago de Cuba es una ciudad en perenne movimiento, nerviosa y vehemente. Sus calles apretadas, estrechas, están siempre llenas de ruidos. Los santiagueros hablan en voz alta y

como «cantando», cosa que sorprende al recién llegado, que entra a un nuevo mundo sonoro, más cadencioso y sensual. Allí se respira el Caribe mucho más que en la capital.

Lo que han escrito Cedeño y Suárez es una canción-homenaje a la ciudad que ha producido el mayor caudal musical de la Isla, superando con mucho —en orígenes y experimentación, en mi opinión—, a lo alcanzado por La Habana y Matanzas. Es un libro que sabe a tierra caliente y a ron sin hielo. Ameno y bien escrito, está basado en un hermoso recorrido por las empinadas calles de Santiago, ausente de ironías y pródigo en información, pero doblemente cargado de nostalgia, por lo que sería estupendo que apareciera publicado en Miami y en España.

Señalan los autores en la introducción: «Este libro se ha escrito a sí mismo, se ha multiplicado y ha sabido moldearse. Nosotros hemos sido apenas el oído atento, el ojo avizor y las manos que lo han llevado al papel, lo que nos ha dictado la ciudad. Durante incontables tardes y madrugadas estuvimos a su lado; mientras el resonar de tambores y guitarras sobrevolaba como un eco las montañas».

Por estas páginas (que contienen unas treinta con fotografías) desfilan algunos de los grandes de la música popular cubana, santiagueros todos: Pepe Sánchez, Miguel Matamoros, Sindo Garay, el saxo Mariano Mercerón, la orquesta Chepín-Chovén (una de las pocas que se mantuvo sin tumbadora), Ñico Saquito, Pacho Alonso, Fernando Álvarez, Ibrahím Ferrer, Celeste Mendoza, Eliades Ochoa, para mencionar a varios de los más conocidos, sin olvidar a los ancianos de la Vieja Trova Santiaguera, que convirtieron a Madrid en su cuartel general hasta alcanzar a toda Europa, y regalaron gracia oriental por doquier. Por cierto, creo que el libro se habría beneficiado con la inclusión de un índice onomástico.

En cada página de este documentado viaje a las semillas se tiene la sensación del hallazgo de algo perdido. A la gente que creó y tocó una gran música, ¿qué los provocó a hacerlo? En esta época del consumismo global, ¿qué papel juega la mítica Casa de la Trova de la calle Heredia?

Sin embargo, no todo es sentimentalismo y guasa. Lo atestiguan las entrevistas realizadas a Electo Silva —el hombre que levantó con tesón y talento la Coral Universitaria y el Coro Madrigalista—, y a Harold Gramatges, el Quijote delgado, barbudo y con gafas, que perteneció a la primera generación que siguió a la obra de Roldán y García Caturla, los que abrieron el panorama de nuestra música sinfónica contemporánea.

¿Quiénes faltan? Entre otros, el trovador Walfrido Guevara (que sí recogió Helio Orovio en su compilación *300 Boleros de Oro*, UNEAC, 1991, y que brevemente menciona el flautista José Loyola en su obra *En ritmo de bolero*, UNEAC, 1997). Walfrido Guevara (1916) fue el autor de boleros decididamente arrabaleros y amorosamente trágicos que cantaba *La India de Oriente*, es decir, Luisa María Hernández, acompañada del trío La Rosa. La fuerte voz de esta mujer, nacida en 1920 en El Cobre y, después de Santiago, triunfadora en La Habana, y más tarde exiliada en Miami, es indispensable para imaginar las décadas de los 40 y 50.

Por supuesto, habría resultado una tarea imposible incluir a todos los que de una forma u otra contribuyeron a crear en el siglo XX «el sonido de Santiago», que es como debería definirse el aporte de aquella región indómita. La misma que produjo tantos héroes como músicos autodidactas. Lo cual me lleva a una cuestión que los musicólogos profesionales criollos nunca han querido abordar, quizá por su carácter peligrosamente paradójico. ¿Cómo se explica que el bolero y el son lograran forjarse en medio de las batallas que recomenzaron en 1895? Mientras unos caían bajo las balas enemigas, otros seguían cantándole a la amada su lamento o se dedicaban a desarrollar cadencias soneras. Cosas de Cuba.

Con todo lo que contiene de valiosa reseña histórica, se asombran los autores de *Son de la loma* de lo poco que hay en blanco y negro sobre las diferentes polémicas surgidas alrededor de diversos temas —en este caso refiriéndose al origen del ritmo pilón que elevó al cantante Pacho Alonso, apoyado en las creaciones de Enrique Bonne, y

que algunos atribuyen al efecto rítmico que lograba el percusionista de la orquesta Chepín-Chovén—, lo que los lleva a establecer elegantemente algunos axiomas ponderables: «Hemos preferido entrar a esa maleza, porque la grandeza no es acéfala, ni el silencio un fruto apetecible». Aunque es justo aclarar que nunca aparecen en condición de jueces, sino de cronistas.

Basado en su mayor parte en grabaciones —aparentemente, muchas preguntas se quedaron sin contestar—, el texto principal del libro va intercalado con toda una serie de explicaciones, compuestas en cuerpo menor, que aclaran muchos detalles y hacen menos extensa la obra.

«El lector encontrará una misma historia contada de manera diferente, con la óptica que la vivió cada cual en su momento (...) Entre otras, está la versión de Compay Segundo en cuanto al armónico de nueve cuerdas, que replica Reinaldo Hierrezuelo con su versión de que lo creó Rigoberto Hechavarría, *Maduro*, pero con diez cuerdas y llamado por éste armonioso o pianolo», señala Radamés Giro en el prólogo, para agregar: «También está la polémica sobre el ritmo pilón, el son de Castellanos, del cual la familia Valera Miranda difiere de lo que hasta ahora se ha dicho».

Ese es también el caso del supuesto estribillo de Carlos Puebla (que era de Manzanillo): «Se acabó la diversión, llegó el Comandante y mandó a parar...», sobre la que Félix Valera Miranda (nacido en 1939 y miembro de una centenaria familia musical de aquella zona) explica una historia que escuchó relatar de niño: «Cuando el cabo Mónico Valera llegaba a una fiesta, daba con el paraguayo (uno de los tantos nombres que recibe el machete¹) en la mesa, y los músicos le cantaban temas alegóricos a su llegada, para que no hubiese problemas con él». La cosa era así: «Se acabó la diversión, el cabo Valera mandó a parar...».

Por otra parte, los investigadores señalan que la trova santiaguera original influyó

¹ Específicamente, un tipo de machete cuya hoja es de ancho homogéneo. (N. del E.)

mucho en la mitad occidental del país, sobre todo por la presencia en La Habana del viajero incansable que fue Sindo Garay. Pronto, un bando de trovadores tendió a alinearse junto a Manuel Corona, y otro grupo al lado de Sindo, lo que generó controversias y las famosas respuestas de canciones de un autor a otro. Hay que apuntar que el lenguaje poético que introducen los jóvenes autores de *Son de la loma* recuerda bastante al de los amados pioneros de la canción cubana. Los principales barrios santiagueros en que se movieron aquellos primeros trovadores —a rascar cuerdas de tripas y a labrarse un espacio— fueron siempre San Agustín y Trocha, la Plaza de Marte y las zonas de El Tivolí y Los Hoyos, famosas también por sus derroches carnalescos, que allá solían llamar «el componente».

Termino citando del encomiable y bien organizado trabajo de Cedeño y Suárez: «Cuna de la trova, el bolero, centro definidor del son y capital coral, Santiago de Cuba puede considerarse reservorio y proa de la música cubana: una potencia musical dentro de otra potencia musical». ■

Diario de la desesperanza

ODETTE ALONSO YODÚ

Jacqueline Herranz Brooks
Escenas para turistas
 Editorial Campana, Nueva York, 2003
 135 pp., ISBN: 0972561110

TENGO ENTRE MIS MANOS *ESCENAS PARA turistas*, el libro de cuentos de Jacqueline Herranz Brooks (La Habana, 1966) que acaba de publicar la Editorial Campana, en Nueva York. En su portada, sobre fondo negro, desfilan, borrosos, un grupo de pioneros cubanos, con su uniforme rojo y su pañoleta. Parece una calle de La Habana Vieja por

sus paredes descascaradas, sin pintura hace siglos, pero pudiera ser cualquier calle de Cuba. Me quedo mirándolos por un rato y me parece reconocer la escena, como si yo misma la hubiera vivido muchas veces, como si fuera yo una de esas niñas.

Alzo los ojos y recuerdo a Jacqueline en los inicios de los 90, cuando coincidíamos en los recitales de poesía, en los conciertos o las peñas, que cada vez eran menos, o en el cuarto alquilado de 12 y 23. Allí oíamos la versión de *Eleanor Rigby* de Escorpions o canciones de la trova vieja o nos anochecía en medio del apagón; allí había siempre un poco de borra hervida que sabía remotamente a té. Y cuando regresaba a la casa, que no era mi casa sino otro cuarto alquilado que costaba la mitad de mi sueldo, el sopor era el mismo. Y el hambre llenaba todos los rincones, como un hartazgo de hambre. Porque el hambre fue la marca más indeleble de esos años, cuando podíamos ir como nómadas de una casa a otra, de una provincia a otra, de una borrachera a otra, pero siempre con el estómago vacío.

Escenas para turistas es un diario intermitente y discontinuo —hay cuentos titulados «Martes, 23 de junio», «Jueves», «Septiembre»—, en el cual un mismo personaje-narrador —una mujer joven— cuenta y reflexiona la vida miserable de cierto sector de la juventud cubana a principios de los 90. Un hecho histórico nos ancla exactamente en la época: la visita a Cuba del papa Juan Pablo II y el ambiente que rodeó al acontecimiento: «En la plaza habrá gradas para observar el espectáculo (...) Las mismas gradas que las del carnaval (...) veo algunos carteles que (lo) anuncian (...) con la letra similar a la de una citación para un primero de mayo (...) Como los precios de los hoteles subieron y los pasajes también, muchos comentan que es un buen negocio (...) Que si para bien de la economía que si para cambio político...» («La ascensión», p. 35).

Los veintiséis cuentos son, más que relatos, anotaciones, pinceladas. Como buena fotógrafa, Jacqueline enfoca uno a uno los detalles que irán conformando el todo. Y

como buen diario, en estas instantáneas se repiten los personajes y los escenarios. Sin orden ni concierto, porque cuando se vive en un monótono caos, da igual lo que sucedió primero que lo que venga después. Así van y vienen las amigas, las amantes, la casa destartada de la madre y las otras casas también destartadas, el calor, la droga y la peste en todos los rincones. La peste de los cuerpos y de la ropa que no pueden lavarse por falta de agua, el vaho de los baños, el hedor de los animales que crían los vecinos en los apartamentos para tener algo que comer, la grasa negra donde se fríe el huevo y se cocina lo poco que hay para llevarse a la boca. La peste y el asco, que ya no es una náusea, sino un estado cotidiano al que también se acostumbra uno y va por la calle con cara de asco, como si fuera lo más normal del mundo, porque ese rictus es ya nuestra propia cara.

«Es duro sobrevivir en la inmundicia» (página 20), dice el personaje, y describe a su madre «en medio de una sala rota, ella misma deshuesada y seca» (p. 13) y, en la cola de la panadería, a los «viejos del barrio quienes han perdido, casi todos, los dientes, el pelo y gran parte de la memoria emotiva, mientras el hambre los hace maldecirse unos a otros cuando se rasgan a ver quién llega primero a alcanzar la bolita semicruda de harina» (p. 13). Y describe los cristales rotos, «las cazuelas negras y abolladas» (p. 13), las paredes desconchadas, sin marcos ni puertas de los edificios (p. 49), la hierba y la basura invadiéndolo todo, a los «turistas o nativos aturistados por el uso del dólar» (página 50), el viaje en un camión lleno de puercos que se cagan, sangran y chillan entre los pasajeros («La terminal») y a ella misma que, siempre hambrienta, casi siempre drogada, se aplasta «contra la mierda y no encuentro más salida que burbujear dentro de ella» (p. 13).

Pero para poder conformar esta guía turística nacional de la precariedad, la protagonista se convierte también en una «turista nativa» y emprende un viaje por el interior de la Isla. Como parte de ese periplo, «Guáimaro» es un cuento desolador, que describe la sinrazón y el vacío existencial

de la vida en el campo cubano; «El palo del aura» da cuenta del aburrimiento cotidiano de las ciudades de provincia; «Policíaco normal» y «Baracoa» son un muestrario de toda la gama de actividades ilegales que se reúnen alrededor del turismo.

La relatividad de todo lo aparente toma cuerpo especialmente en «Descripción del cayo» y «El Cayo», hilados como casi todas las historias del conjunto. «Una música rica suena delante pero es el fondo. Alguna gente pasa por detrás que puede ser el frente. Un grupo de hombres jóvenes, sentados en el parque, gritan (...) se sienten prisioneros porque siempre hay un espacio mayor que se cierra sobre un espacio más pequeño. El agua, por ejemplo...» («Descripción...», pp. 54-55). Y ahí no termina la relatividad: unos extranjeros han tomado fotos a los muchachos del parque «e irán contando por el mundo lo que suponen de nosotros (...) Seguramente hacen la historia de un lindo cayo pequeño donde vieron gente tranquila disfrutando apaciblemente del sol que tienen todo el año en el parque» (pp. 55-56). Mientras, en «El Cayo», con el mismo tono, se termina de construir la alegoría de la Isla mayor y del mismísimo mundo: «Vivir aquí puede —podría— ser la paz de muchos (...) Pero esta permanencia impuesta por el destino, que los ha hecho nacer aquí, los aplasta. Quieren largarse (...) Por eso se lanzan contra cualquiera. Se rajan» (pp. 57-58).

Otro viaje narra «Para los interesados, al final, hay ranas»; éste a un rincón de la cordillera de los Órganos donde sobrevive una comuna de curanderos míticos que se habían mantenido por años alejados del devenir político del resto de la Isla. En el cuento, la narradora lo cuestiona todo con una contundente ingenuidad: la certeza del amor y el desamor, el movimiento dialéctico de la espiral ascendente, las formas de propiedad, de justicia y de tiranía, la magia y el esoterismo, la imposibilidad de la convivencia entre especies distintas y el supuesto aprendizaje que es la vida, porque «hay cosas que me han dicho de varias maneras y que aparentemente no están bien explicadas» (p. 95).

Esa es la esencia constante del libro: con un tono de indiferencia y cansancio, sin una gota de entusiasmo, cuestiona la existencia misma en una sociedad donde «el bien común se reduce a patear contenidos dentro de la anormalidad circundante» (p. 12), donde «...quién va a decir que todo está bien, que ni el calor se siente y que ya ha comido» (p. 36).

Y de nuevo el hambre, siempre el hambre, en cada cuento el hambre. Porque el hambre fue —ya lo he dicho— la marca indeleble de esos tiempos. Y cuando el hambre se establece como un estado cotidiano, inalterable, ya da lo mismo ocho que ochenta, quedarse tres horas esperando la guagua o caminar tres horas con rumbo incierto. Y si al hambre se une esa yerbita milagrosa que quita el hambre —o el polvito o las pastillas o el alcohol a toda hora—, uno anda por el mundo como autómatas, como prestado en el mundo. Así fue que conocimos en la Cuba de los 90 aquel cáncer que nos habían hecho imaginar carcomiendo a la sociedad de consumo: la enajenación, la pérdida de la voluntad.

Todos los códigos se habían trastocado, todo los símbolos se derrumban: Rusia, aquel ejemplo impoluto, era una puta traidora tras la cual se desmoronaba todo el heroico campo socialista; las guerras de África, aquel sublime acto de internacionalismo proletario, había sido un robadero de marfiles; los comandantes de la Revolución eran narcotraficantes o compositores de guarachas; Cuba, faro de América toda, era el burdel de los extranjeros, y nosotros, aquellos pioneros que sin saber exactamente lo que decíamos gritamos «¡Seremos como el Che!», acabamos siendo como él: unos despatriados sin fe, inventando causas que defender para tratar de librarnos de las decepciones o dejando que el fracaso nos diera el tiro de gracia en cualquier esquina del mundo.

Puede haber otras historias de los 90, pero esta que cuenta Jacqueline en sus *Escenas para turistas* es la que yo viví. Este diario de la desesperanza pudo haber sido el mío en aquella Habana sin resquicios, muerta de hambre y de calor, vacía. ■

«Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada»

NARCISO J. HIDALGO

William Luis

Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana
Madrid, Editorial Verbum, 2003
225 pp., ISBN: 84-7962-198-2

DESDE EL SIGLO PASADO, LAS REVISTAS Y suplementos literarios de América Latina, llenando en muchos casos un vacío editorial, han abierto sus páginas a las tendencias estéticas y literarias en boga. Algunas han sido además eco de las ideas políticas y las corrientes sociales más importantes de su período. Publicaciones como *Plural* (1971-1976) en México, *Amauta* (1926) en Perú y la *Revista de Avance* (1927-1930) en Cuba son testimonios de esa especial concordancia en la que se inscribe también *Lunes de Revolución*, el suplemento literario del periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de Julio. No obstante, *Lunes de Revolución*, es un caso excepcional en la medida que su labor deviene protagonista y testigo del acontecer inicial de una revolución en el poder.

Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana ofrece al lector una mirada crítica sobre el quehacer cultural y la efervescencia social y política, creados por la Revolución Cubana en sus dos primeros años. Las notas preliminares que fundamentan la importancia del estudio, explican cómo los testimonios del acontecer social y político y la creación literaria compartían las páginas del suplemento donde se publicaban los trabajos de poetas y escritores tales como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Jean Paul Sartre y Juan Rulfo, entre muchos otros, junto a colaboraciones de Carlos Rafael Rodríguez, Fidel Castro y Ernesto (Che) Guevara. Hay además

un bosquejo general sobre la evolución del suplemento y de las secciones que fueron apareciendo: «Cartas de Lunes», que hacía posible el diálogo de los lectores con la redacción; «Punto de mira», donde los escritores expresaban sus opiniones en relación a un tema y «A partir de cero», espacio que daba a conocer los escritores noveles.

El ensayo que da nombre al libro subraya la importancia de *Lunes* en el contexto cubano, destacando el carácter de vanguardia de sus ideas artísticas y literarias, y su capacidad para aglutinar escritores de generaciones e ideologías diferentes. Luis afirma que *Lunes*, como la Revolución, contribuyó a una nueva manera de pensar. «Si la Revolución Cubana fue la pieza clave para el desarrollo de la novela del boom, Lunes, antes que la Casa de las Américas y su revista, se convirtió en el vehículo fundamental para expresar la literatura y la cultura cubanas» (25).

No obstante, el estudio —que rastrea artículos y ediciones— nos va revelando el entramado de intereses ideológicos y partidistas de las facciones que luchaban por el control de la cultura y el poder a comienzos de la Revolución, de forma tal que las preferencias estéticas y la visión amplia de la cultura nacional que promueve *Lunes* se convierten en blanco de los alegatos y ataques ideológicos esgrimidos por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Esto es, aun cuando *Lunes de Revolución* nace con la Revolución y da su apoyo inmediato al proceso revolucionario, su concepción pluralista de la cultura cubana resultaba «demasiado» liberal para las posiciones ortodoxas del ICAIC, el Consejo Nacional de Cultura y el Partido Socialista Popular. Sin embargo, no es difícil apreciar que en realidad lo que resultaba cada vez más irritante para las facciones ortodoxas era la actitud crítica y el derecho a opinar y disentir expresados en los artículos de *Lunes*.

El cine y la crítica cinematográfica se convirtieron en campo fértil de dichos enfrentamientos. Para los dirigentes del ICAIC, el Free Cinema Inglés y la New Wave francesa eran impugnables, entre otras razones, porque estas tendencias no contribuían a expresar el acontecer social ni los intereses

colectivos de la sociedad. En realidad, lo que estaba en juego no eran las preferencias estéticas, sino algo más importante: la capacidad del intelectual para expresar sus ideas libremente.

Precisamente, las entrevistas que aparecen en el texto son reveladoras de ese proceso de control y enarrecimiento de las libertades a que antes he aludido. Constituyen, además, un testimonio excepcional del acontecer cultural y de los mecanismos ideológicos que fueron tejiéndose en torno a *Lunes*, sus redactores y la «amenaza» cultural que representaba el magazín. De este modo, cuando Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo) y Orlando Jiménez-Leal (camarógrafo del espacio televisivo que presentaba *Lunes* cada semana) realizan P.M. (cortometraje que muestra la vida nocturna en los bares habaneros), éste se convierte en el «chivo expiatorio» que utiliza el ICAIC para atacar a *Lunes de Revolución*.

Los acontecimientos que conducen a la confiscación y censura del cortometraje, —explicados en el libro— así como los debates que culminan con la intervención de Castro en la Biblioteca Nacional, en donde pronuncia las «Palabras a los intelectuales», marcaron no sólo el inicio de la centralización y politización de la cultura. Las conclusiones que se desprendieron de la polémica en torno a P.M. se convirtieron en norma para la creación literaria y artística. El futuro de la cultura cubana y la suerte de los intelectuales estaría en adelante definida por una sentencia lapidaria: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada».

Con la censura de P.M., el significado y la esencia de la cultura cambiaron en Cuba. La idea de una cultura centralizada se alejaba del concepto de cultura con el propósito de enriquecer el pensamiento de los hombres y hacerlos libres. La prohibición de P.M. provocó también miedo entre los intelectuales. Miedo a escribir y no ajustarse al parecer o sentir del discurso de poder y ser marginado.

Puesto en evidencia el entramado existente entre literatura y sociedad, entre ideología y cultura, el espíritu de vanguardia y el

compromiso cívico de los escritores de *Lunes*, esforzados en orientar en una nueva dirección la cultura cubana, chocaban con la actitud dogmática que para el verano de 1961 había asumido la Revolución.

La investigación que ahora nos brinda Luis, abre nuevas posibilidades de «rehacer» y entender un período esencial de la historia y la cultura cubanas que, para muchos, por la edad o por la lejanía, nos estuvo vedada. ■

El móvil de Chago

NÉSTOR DÍAZ DE VILLEGAS

Santiago Rodríguez
Mírala antes de morir
 Término Editorial, 2003
 222 pp., ISBN: 0-930549-23

PAUL VIRILO DICE QUE LOS TRENES À *grand vitesse* producen un arte impresionista, hecho de trozos entrevistos, de trazos rápidos. Quevedo, ante la aceleración que Velázquez imprime al brochazo, queda ofuscado y ve en sus pinturas unas «manchas distantes». Los recién llegados se quejan de que en Miami «no se camina», que es «una ciudad para el auto». El cubano sufre también de conmutación sensorial: desde la lentitud pedestre de la realidad habanera a la rapidez de un mundo que pasa por la ventanilla del auto.

La pobreza de datos se transforma, paralelamente, en plétora informativa. Los medios lo bombardean con noticias —tragedias, intrigas, accidentes, fraudes, asesinatos: experimenta una súbita amplitud de onda, sus sentidos se abren a una gama inaudita de referentes—. El artista cubano transportado a la Pequeña Habana debe crear para un espectador automovilístico; su mensaje debe captarse en el *expressway*. *Mírala antes de morir*; la segunda novela de Santiago Rodríguez (Chago), es un Porsche 911 yendo a toda marcha por una supercarretera estatal.

Chago ha creído encontrar la cadencia miamense —lo que en otra parte ha llamado «la vida en pedazos»— en el universo cinematográfico; específicamente, en el sector poco iluminado del cine *noir*. Este discípulo de Sam Fuller mira el espectáculo de Miami sentado en una luneta, en las últimas filas de un cine de relajó. El auto es el *dolly* que lo transporta por las clínicas ilegales, las calles tomadas, los bares nocturnos y las casas de *crack*. La pantalla o el limpiaparabrisas son marcos de referencia, una suerte de encuadre que le permite aislar el drama, y el interior del carro es un pequeño anfiteatro para un *drive-in* tamaño municipal.

El carro es el móvil. Se muere por el carro, el carro se vuelve arma. Se lo lanza contra una víctima —un borracho pierde el control y le pasa por encima a una madre—, los muertos aparecen en maleteros. Mientras que en Cuba los modelos anticuados de la máquina se convierten en atracciones de circo, en artistas del hambre.

En cada novela, Chago se interna un poco más en la *gestalt* automovilística, aprieta un poco más la marcha. Enormes falos, como émbolos engrasados, propelen la narración hacia el orgasmo inevitable.

Sister, el protagonista de *Mírala antes de morir*, es un policía que perdió su pistola.

Si te queda algo de hombre no me dejes un hueco sano. No quiero golpearlo, Mildred. Hazlo, hasta que se te pare. Estás loca. Tú eres un bandolero, por el olor lo conozco. Estás enloquecida. Cuando me encapricho con un macho soy una fiera. Mildred, te juro que nada de esto lo voy a recordar. Ni yo tampoco, dijo ella amenazándolo con un cuchillo, quiero ver sangre. Él se le abalanzó arrebatándoselo, le entró a golpes, la puso en cuatro patas y le comenzó a mamar el culo. Le metía una y otra vez los dedos. Ella pedía más. Fuera de sí le introdujo la punta de la pistola. Dispara, si no eres capaz de usar la pinga.

Las máquinas intercambian roles. Esta manera de narrar es tan aerodinámica y tan económicamente elegante como un modelo del año: sobre el guardafango niquelado resbalan la sangre y el semen.

El libro es un vehículo bien engrasado. Alonso, el policía corrupto que mata a Aliusha y que luego la entierra en los cimientos de un hotel en construcción, no hace más que disparar por la boca:

Ay, mi hombro, no seas bruto. La enorme rodilla como un yunque sobre el culo.

—Imbécil, me haces daño.

—¿A quién le diste la pistola?

—No sé de qué pistola me hablas.

—Mira, le dijo hundiéndole la cara en la arena, ¿quién te mandó a robarla? Habla, o mañana eres noticia.

Mírala antes de morir es una novela escrita a boca de jarro. Y si es correcta la acepción de argot que da la cábala —*ars goth*, arte gótico—, entonces se trata de una novela gótica, escrita en un lenguaje cifrado, el miamense. Así, lo que podría señalársele como defecto parece después un logro: los personajes confunden sus voces en el *stream of consciousness* de una ciudad que no tiene conciencia.

El libro puede verse también como un dramón de hospital, al estilo de *General Hospital* o de *ER*, pero habría que conocer la zona en que se mueve Chago para entender la plática de los jubilados en torno a sus achaques crónicos. En este panorama aparece la figura ilegal de las «cliniquitas», pintorescos policlínicos que los cubanos establecieron en Miami con el fin de enriquecerse a costa del estado de Beneficencia. En el *ghetto* se trata siempre de la bolsa o la vida.

Es curioso que otras dos novelas paradigmáticas —*Boarding Home*, de Guillermo Rosales, y *Accidente*, de Juan Abreu— se sitúen, cada una a su manera, en el sector de la salud pública. La primera se ambienta en un sanatorio —pequeña Mazorra, metáfora del exilio—, mientras que la segunda evoca el siniestro que sufre Luz Torres y su agonía en el hospital Monte Sinaí.

Los buscavidas de *Mírala antes de morir* encuentran refugio en la clínica; el *Medicare* los ha salvado del infierno. Cada falsa consulta trae aparejado un estipendio por prestar sus cuerpos a la rutina de un examen médico. La visita al doctor —otro *matasanos* recién llegado de Cuba— se convirtió en

industria, en bolsa negra. Lealtades mafiosas sustituyen al juramento hipocrático y la morgue es el lugar de reunión donde se parten dividendos. Los locos de Rosales son víctimas de un sistema de salud clandestino, instaurado por proveedores sin escrúpulos: el excedente de la medicina socializada en la Isla va a parar a Miami, como cualquier otro detritus. La avaricia, reprimida durante décadas de dictadura, también hace metástasis, crea un estado ficticio (metafísico) de emergencia, de crueldad generalizada. Mohagony provoca concupiscencia —voracidad por vivir la vida en pedazos, desasosiego por gozar la papeleta.

Del otro lado está la policía; sólo que el policía es quien va a la cárcel en esta comedia de errores. Al contrario de Mario Conde, el detective de Leonardo Padura, que opera dentro de un sistema y conoce su lugar (pertenece a un pueblo, a un barrio y a una lengua), Sister, el *fiana* de Chago, no pertenece a ninguno, no tiene origen; su nombre propio es ya un malentendido. Aunque esté bien dotado, tampoco es macho habanero: su sexualidad es función de imponderables: cambia, como un camaleón, como Cobra, o como Calibán.

Mildred lo lleva a ver a un negrito que le saca un daño succionándole el rabo: el negro escupe en la cabeza de una culebra, que luego corta de un tajo. Sister está a merced de dioses ajenos. Ningún método lo asiste en su locura. Ni siquiera es Red Scharlach, que basaba sus deducciones en la geometría: los judíos están aquí tan perdidos como los gentiles:

Recogió un pedazo de papel, garabateó en mayúsculas las primeras letras del alfabeto. A y B estaban destinadas para Mildred y Mita, la C y la D para la secretaria de Eugenia y el usurpador de su casa. ¿Qué relación tenían entre sí? ¿ $A+B+C+D$? ¿ $(A+B)+(C+D)$? ¿ $A+(B+C)+D$? ¿ $(A+B+C)+D$? Nunca fue bueno en álgebra.

El crimen se distribuye uniformemente por todo el espectro social, toma una gama infinita de valores y de estados.

Escatología miamense: la urbe ha sido descrita como isla «paradisíaca», rodeada

por un mar océano poblado de monstruos que el navegante debe sortear. Durante la travesía el balseiro se ve perdido, el Norte no resulta tan evidente; a lo lejos se divisa la sombra de un país fabuloso, la punta de un inmenso iceberg, la silueta de un continente, de un país de Jauja que él llama *Yuma*. Debe de ser un lugar frondoso, florido, un jardín. Pero al final del viaje el navegante sólo encuentra otro océano, un pantano poblado de leviantes, un marasmo impenetrable e inhóspito —con una franja de roca y arena que se llama Miami—. Otra desilusión: al fondo de la última calle comienza el país de los Miccosukees, el trillo se interna en lo profundo de una ciénaga sin fin. Estamos en plena calle Ocho.

El artista va a vivir a repartos en ruinas, remanentes de otra civilización perdida —la civilización de los anglosajones— que huía a su vez, abandonando la ciudad al paso de los invasores cubanos. En los territorios abandonados floreció una cultura parásita. El idioma en que se expresa esa cultura no se habla más allá de los límites de Flager. Innumerables novelas y poemarios ven la luz allí cada año: ninguno sobrevive; nada llega a oídos del mundo exterior. A pesar de ser una ciudad menor, y acaso insignificante, a menudo Miami fue comparada con Sodoma y destruida con la imaginación. Bertold Brecht jugó con la idea de escribir una pieza sobre la *Apoteosis y caída de la ciudad paradisíaca de Miami*. El boceto de su *Mohagony*, la gran Babilonia, estaba basado en reportes verídicos sobre el paso del ciclón del 26 por el sur de la Florida.

El compromiso antirromántico —al que el género policiaco presta su seductora urgencia— es característico de la literatura miamense actual. Al contrario del tono nostálgico del exilio, y de la literatura académica que se cultivó en los primeros talleres literarios (Pura del Prado, Rita Geadá, Ángel Casas: lo que podría llamarse el *laúd del destierro*, anclado en el prerrafaelismo previo a la aparición de Reinaldo Arenas y la generación del Mariel), los escritores actuales desdeñan la lírica y van directamente a la narración. Es la literatura de gente

que sufrió severas mutilaciones: en eso no son muy diferentes de Sister, de Doris Weisman o de Aliusha. Desde una condición dañada reorganizan su obra asumiendo las limitaciones de la producción tardía, la malformación lingüística y las inevitables lagunas intelectuales. Casi todos han retomado la escritura luego de un desastre personal (la cárcel, el destierro, la purga, el ostracismo), y a los cincuenta, a los sesenta años de edad, comienzan de nuevo.

Chago recrea la suya desde un modesto estudio de la Sagüesera, rodeado de gatos domésticos y apartado de la farándula: su tarea parece haberse reducido a la observación resignada del espectáculo que lo rodea. Atrás quedaron los años 60 y el grupo *Los Diez*, que lanzó su carrera literaria en Santiago de Cuba. Del *kitsch* de CDR —con que volvió a reinventarse en los 80, al amparo de Antonia Eiriz— sólo quedan un par de cotarras de *papier maché* colgadas en las paredes. Le ha costado trabajo —me dice durante una visita a su apartamento— reproducir la atmósfera de este pueblo engañoso. «Mucha película vieja, muchacho. Hace falta ver mucho clásico... ahí está la clave».

Tal vez los clásicos del *noir* le hayan enseñado a reproducir, efectivamente, la bidimensionalidad de los bajos fondos y le aguzaran el espléndido oído que tiene para el *small talk*. Pero la obscena desolación de sus libertinos viene del cine porno. El único crimen auténtico que comete Sister es acuchillar a una muñeca inflable, en una escena que parece inspirada en *In Every Dream Home a Heartache*, un clásico de los 70 —la década que nos trajo a Linda Lovelace en *Deep Throat* y a John Holmes en *La autobiografía de una pulga*.

La canción (*I bought you mail order/ Your skin is like vinyl/ The perfect companion/ You float my new pool/ Deluxe and delightful/ Inflatable doll/ My role is to serve you....*) aparece en el álbum *For your pleasure*, de Roxy Music, y sirve de testamento a una época que dejó de creer en sucedáneos eróticos. La muñeca de polietileno exhala sus últimas palabras entre los brazos del policía: «Se le prendió del cuello. La mordisqueó. Fuck me, son of a bitch, fuck me (...) En medio de juegos de

agua, abrazos y zambullidas, Sister continuó apretando controles. La voz del maniquí se transformó en un ronquido masculino». Igual que el lenguaje —el paisaje o la vida misma—, el coito se mecaniza. La máquina se ha convertido en la Amada. Como en el largo monólogo interior de esa otra *Metrópolis* —Miami— que es en el fondo *Mírala antes de morir*, la autómatas eructa obscenidades mientras se descoyunta en el arrebato de un trance inducido por la aceleración de una ciudad que se debate entre la nostalgia de sus desarraigados y los últimos desmadres del capitalismo posindustrial ■

Las trampas de la ideología

BELÉN RODRÍGUEZ MOURELO

Daniel Iglesias Kennedy
Espacio vacío
Editorial Betania, Madrid, 2003
589 pp., ISBN: 84-8017-207-X

LA OBRA DE DANIEL IGLESIAS KENNEDY SE inscribe dentro de la narrativa cubana que se produce en la diáspora y, como tal, tiene una serie de rasgos que comparten otros autores en estas mismas circunstancias del exilio, como la expresión de la raíz telúrica, la denuncia de un sistema opresivo y el compromiso con la libertad. Bajo estas premisas se desarrollan las novelas de Iglesias Kennedy, pero incidiendo, además, en la sensación de desarraigo, en la revisión biográfica de los acontecimientos y en la utilización de la ironía como mecanismo de crítica y escape, como puede observarse en sus publicaciones anteriores, *La Ranura del Horizonte en Llamas* (Tusquets, 1987), *El Gran Incendio* (Tusquets, 1989), *La Hija del Cazador* (Betania, 1995) y *Esta tarde se pone el sol* (Betania, 2001).

En todas sus novelas nos encontramos con la representación de la vida de personajes desgarrados, desasidos de las normas y comprometidos con ellos mismos, en contraposición con el resto de la sociedad, que aparece retratada como asfixiante y exigente en sus expectativas. En las novelas de Iglesias Kennedy es frecuente encontrarnos con un protagonista que quiere distinguirse del resto y no ser parte de una *masa*, sino que prefiere ser un *elemento* disonante, con sus propias características. Esto le sirve al autor para hacer un análisis de la sensación de desarraigo. Así se resalta el concepto de individualidad como reafirmación del autor, es decir, el ser individual por encima del ser social. Al mismo tiempo, conduce a una crítica social que va más allá de la situación política, la cual sirve de marco para el desarrollo de la acción. Por ello sus obras tienen un tinte biográfico, ya que exploran una dimensión personal desde la perspectiva de sujetos sociales que no sienten la necesidad de serlo, o que más bien entienden la necesidad de pertenecer de forma diferente. De ahí, la expresión de angustia y desasosiego ante las presiones familiares, vecinales y de la sociedad en general. De ahí, el viaje espiritual y físico en el que se embarcan sus personajes, siempre en busca de una razón que les ayude a justificar y a sobrellevar las condiciones de vida dentro de una atmósfera dominante. De ahí, «la huida como única solución sensata para escapar ileso de la intransigencia y de los entusiastas», como afirma el personaje principal de su última novela, *Espacio vacío*.

Dentro de esa lucha de los personajes por deshacerse de las ataduras del entorno, se exploran la desolación y la incompreensión, y el narrador los vuelve irreverentes y atrevidos, casi osados, con el fin de hacer una crítica más profunda y de mostrar el deseo del autor por alejarse de lo sórdido de la situación. En este sentido, la denuncia se solidifica en el tratamiento de temas prohibidos o en la exhibición de comportamientos rebeldes. Pero es siempre la picardía de los personajes la que ayuda a sobrevivir el absurdo. A través de la ironía se da rienda suelta a las implicaciones absurdas

y desastrosas que produce la tozudez ideológica, idea en la que insiste Iglesias Kennedy a lo largo de su obra, y en esta novela en particular.

El vacío al que nos convoca ahora el autor en su publicación más reciente es aquel creado por lo absurdo de las ideologías. En este espacio que queda exento de razón discurre el devenir del protagonista, el mismo autor, quien retoma una trayectoria iniciada ya en sus obras anteriores, en las que se impone el compromiso con la libertad del intelectual y la huida de esos conceptos tan manidos que, en realidad, no representan más que atavismos: las trampas a las que nos somete la creencia a ciegas en una doctrina, el vértigo espiral del abuso del poder, la falacia del concepto de patriotismo, la bajeza de la venganza y la traición, y las incógnitas de la amistad interesada, pero ante todo, la lucha de un hombre por conseguir un destino digno y libre, un hombre «que sólo pretendía una cosa sencilla: marchar a un lugar lejano donde convertirse en un ser invisible» y escapar de «la asfixia de sobrevivir en un país proletario con unas normas, unas exigencias y una disciplina compacta que lo empujaban al borde de la extenuación».

Ambientada en los últimos años que pasó el autor en Cuba, desde finales de los años 70 a principios de los 80, la narración expone las intrigas de un sistema empeñado en la uniformidad de pensamiento, en el control del intelectual, en la supresión de la individualidad y en el espionaje de artistas y extranjeros. El Daniel escritor se funde en el Daniel protagonista, que trabaja para el *Aparato* mientras espera la oportunidad de huir del país, descubriendo los negocios sucios del contrabando de drogas y personas que dirigen los hermanos De la Guardia, información que transmite a los americanos y que da lugar a uno de los mayores escándalos de la historia de la Revolución. De este modo se ponen de manifiesto las artimañas empleadas para comprometer a distintas personalidades, así como la decadencia de un régimen que tiene que recurrir a oscuras confabulaciones, típicas de un sistema desconfiado y

con complejo de persecución, que tacha de *diversionistas* las actividades del escritor, como si de un entretenimiento se tratara. Además, se expone el retrato de la vida diaria, del carácter cubano, de las deficiencias rutinarias.

Por otra parte, la novela se entretiene en describir de manera profunda la odisea de un exiliado una vez llegado a otro destino, en este caso España, y el laberinto burocrático y persecutorio al que se ve sometido, sin dejar de lado la incompreensión y el desajuste del hombre y del artista. El entorno madrileño aparece reflejado con fidelidad y asienta el carácter del autor, que narra su trayectoria con fluidez y con una punzada de misterio que no nos deja abandonar la lectura. El cambio de voces narrativas se sucede de primera a tercera persona y, ocasionalmente, a segunda, transportándonos con vivacidad a lo largo de las páginas de la novela.

Espacio vacío entrelaza la intriga, la traición, la amistad, el amor, la asfixia, la huida y la supervivencia en una narración extensa, pero tremendamente seductora, que utiliza el autor como testimonio de una realidad sofocante. Con un estilo y una prosa impecables, como es común en él, Iglesias Kennedy intercala episodios de gran humor, de esos que hacen al lector sonreír entre dientes al sentirse cómplice de la ironía sugerida y, simultáneamente, enriquece la narración con anécdotas históricas y literarias que amenizan la lectura. A la vez, el autor reflexiona sobre el hecho mismo de la escritura y nos ofrece un testimonio valiosísimo sobre las fuentes de las que bebe, sobre la concepción y creación de sus otras obras, del proceso de configuración y creatividad, incluso de las críticas recibidas y de sus opiniones personales. Por todo ello, la novela lleva el subtítulo de «novela testimonial», porque el testimonio aparece de manera múltiple.

Daniel Iglesias Kennedy y su obra es una de las asignaturas pendientes de la crítica. Autor por descubrir para disfrutar, cuenta con una producción digna de análisis y referencias, no sólo por la inclusión en su obra de características y rasgos que la hacen

pertenecer a esa literatura cubana que se da en la diáspora, sino además por su estilo cuidado, por su prosa pulida, por los intensos conflictos psicológicos con que nutre a sus personajes, por su aguda huida del absurdo y por la capacidad irónica y de introspección de sus novelas. Se trata de un autor que reclama la validez de una expe-

riencia vivida desde el deseo de alejamiento de una realidad opresiva, que reclama la elección del escepticismo como norma de vida. *Espacio vacío* es la obra más abarcadora y comprometida de Iglesias Kennedy, y su lectura es, pues, una invitación ineludible de la que, con seguridad, disfrutarán todos sus lectores. ■