

# Oye mi son: el canon cubano

Inédito

Roberto González Echevarría

TODO CONOCEDOR DE LA MÚSICA CUBANA SABRÁ QUE MI título está tomado de la letra de aquel son de Ñico Saquito que dice: «Oye mi son, mi son, mi son, / de los que son, son y no son». Me pareció apropiado ese son, porque el canon, después de todo, se trata de los que son y de los que no son. Además, porque, como voy a hablarles de mi canon cubano, se me antoja que lo que van a oír es mi son, el son de mi baja lira, que no aplacará la ira del animoso viento, y espero que tampoco provoque la de los escritores cubanos, algunos de ellos amigos míos (hasta hoy), que según mi son, no son. En todo caso, éstos son los pasos de mi peregrino errante son, que me dictó dulce musa en soledad muy, pero muy confusa.

La confesión que sigue la motivó un ensayo de Rafael Rojas sobre el tema del canon cubano —*Un banquete canónico*— en que me atribuye la inclusión de escritores cubanos en número desproporcionado en el libro de mi querido amigo Harold Bloom, *The Western Canon*. Dice Rojas refiriéndose a Bloom: «Entendida América Latina como una sola literatura, sorprende aún más esa ‘mayoría cubana’: nada menos que 33 por ciento de la escritura *canónica* que aporta la región a las letras occidentales del pasado siglo proviene de la Isla. Tal preferencia, que podría exaltar nuestro *ego* poético hasta el paroxismo, tiene su explicación. Uno de los más cercanos colegas de Bloom es cubano: el catedrático de Yale Roberto González Echevarría»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Rojas, Rafael; *Un banquete canónico* (Fondo de Cultura Económica, México, 2000), pp. 65-66. De haberse tomado el trabajo, Rojas habría sabido más sobre mi canon cubano consultando los siguientes trabajos míos: «Criticism and Literature in Revolutionary Cuba», en: *Cuba Studies/Estudios Cubanos*, 11, n° 1, 1981, pp. 1-18. Versión revisada en: *Cuba: Twenty-five*

La denuncia de Rojas vino a confirmarme un rumor que me había llegado ya por esa infalible red chismográfica que los cubanos llamamos Radio Bemba, que pone a la sombra a Radio Martí y Radio Reloj juntas. También motiva mi confesión hoy el cansancio, el fastidio de tener que responder a insistentes preguntas sobre cuáles son los libros de la literatura cubana que a mí me gustan. El hostigamiento culminó en Madrid el pasado verano, durante una tertulia en casa de Annabelle Rodríguez, cuando una pandilla de escritores y editores, residentes dentro y fuera de Cuba, me acosaron con la pregunta y me fustigaron sin misericordia por mi defensa de un escritor que, por supuesto, no estaba presente, y que si fuera yo más discreto, no revelaría que se trataba de Miguel Barnet. «A ver, Roberto —chilló uno desesperado para hacerse oír por sobre el escándalo típico de cualquier reunión cubana—, acaba de decirnos cuáles son los seis libros cubanos de hoy que tú consideras imprescindibles». Traté de escurrirme como un Kid Gavilán envaselinado contestándole que el número me parecía arbitrario, y luego tiré la toalla protestando que después de tanto vino no se me podía pedir una respuesta que exigía tanta ponderación. Abucheos y rechiflas no lograron sacarme el canon cubano aquella noche, o mejor día, porque ya el sol aclaraba el cielo madrileño. Lo que sigue es mi postergado canon y mi respuesta en crítica al género testimonio en narrativa.

Confieso que, por supuesto, me halaga que los escritores cubanos actuales se preocupen por mi opinión, que me hagan sentir como si fuera portero del canon —una especie de San Pedro que da entrada al paraíso de la literatura—, pero también me sorprende, porque yo he sido principalmente un crítico e historiador universitario, bastante al margen de los centros de canonización, especialmente de los latinoamericanos; no he dirigido revistas o suplementos literarios, ni he sido burócrata de la cultura de ningún país, mucho menos de Cuba. Pero sí he hecho algo de crítica periodística que me ha permitido enfrentarme a la literatura del momento. El presente perturba mucho a un profesor porque no viene dotado de forma ni de sistema; generalmente, uno da con los escritores y sus libros al azar. Por eso es muy arriesgado conjeturar qué estructura el presente y cuáles son sus jerarquías. Pero en una época —unos diez años— me ocupé de la narrativa del Caribe (Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico) en el *Handbook of Latin American Studies*. (Se trata de una bibliografía comentada que sirve a los bibliotecarios de Estados Unidos como guía para sus adquisiciones, y a los estudiosos, de primer abordaje a un tema dado). Me llegaban de la Biblioteca del Congreso cajas repletas de novelas, colecciones de cuentos y toda la crítica sobre los narradores. Mi tarea era decidir cuáles

---

*Years of Revolution*; ed. Sandor Halebsky and John M. Kirk, Praeger, New York, 1985, pp. 154-174; «Autobiography and Representation in *La Habana para un infante difunto*», en: *World Literature Today*, 61, n° 4, 1987, pp. 568-573; «Cuban Criticism and Literature: A Reply to Smith», en: *Cuban Studies*, 19, 1989, pp. 101-106; «The Humanities and Cuban Studies, 1959-1989», en: *Cuban Studies Since the Revolution*; ed. Damián Fernández, University Press of Florida, Gainesville, Fla., 1992, pp. 199-215. Como podrá notarse, todos estos trabajos son anteriores al libro de Bloom, que es de 1994: Harold Bloom; *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace and Co., Nueva York.

valía la pena incluir y redactar una nota de sesenta palabras sobre las seleccionadas —un haiku crítico—. Tengo que confesar que el primer tamiz era, necesariamente, fugaz y sumario: abría el libro y me leía las primeras dos páginas, luego alguna al azar en el medio y, por último, el final. Ese primer juicio duraba cuestión de minutos. Los libros que se salvaban eran sometidos a un segundo escrutinio más detenido, pero no había tiempo que perder con los que se me iban despintando al pasar las páginas. Por fin, leía los seleccionados y los reseñaba, aunque alguno que otro tampoco sobrevivía a esa última prueba.

Mi otra experiencia como crítico es más convencional: con alguna frecuencia hago reseñas en el suplemento literario dominical del *New York Times*, y una que otra vez en el *Village Voice*, el *Wall Street Journal* y el *Miami Herald*. Creo que un crítico universitario como yo tiene el grave deber que supone estar en contacto constante con la gran literatura, con los clásicos. Debemos ser por ello más inmunes a los encantos de la novedad, de lo que se quiere pasar por original. Una vez el *Times* me pidió que reseñara la novela de una escritora dominicana de lengua inglesa —Julia Álvarez— cuando estaba yo dando un seminario de posgrado sobre el *Quijote*. Le mencioné mi situación a un colega del Departamento de Inglés que exclamó: «¡Pobre Julia Álvarez!». La novela era mala, por cierto. Sin embargo, yo me pregunto qué habría pasado de caerme en las manos *Cien años de soledad* en las mismas circunstancias. Me gustaría pensar que me habría dado cuenta en seguida de que esa novela salía ilesa de cualquier comparación. Siempre recuerdo que Carpentier le mandó a Montevideo a Emir Rodríguez Monegal *Los pasos perdidos* al mes de publicarse en México esa gran obra (Carpentier vivía entonces en Caracas), y que Emir se percató inmediatamente de la importancia del libro (yo he manejado el ejemplar con la dedicatoria de Carpentier a Emir). Su nota en *Marcha* es un modelo de reseña periodística. Emir era un crítico de oficio con un ojo casi infalible para el talento literario. Un profesor universitario como yo, bajo el peso de tanto clásico, bien puede dejar pasar por su mesa de trabajo, sin darse cuenta, obras que merecen su atención. Vivo muy consciente de ello, y no pretendo, por lo tanto, ser experto ni mucho menos en la literatura actual que llega a mí casi siempre, según «el vago azar o las precisas leyes / que rigen este sueño el universo», para evocar a Borges.

Confieso también que mi actitud ante el concepto de canon es ambivalente y que, si bien es cierto que asesoré a Harold en la confección de la lista que sus editores le exigieron, lo hice como un gesto de amistad, no de aceptación de los principios de su difundida obra —ni tampoco de su práctica—. Además, la discusión sobre qué obras nuevas deben ingresar en la tradición es muy antigua; para mí se remonta a la *querelle des anciens et des modernes*, y continúa en la confección de antologías, para no hablar de las historias literarias. Harold le ha dado vigencia y hasta valor comercial al término, pero no se trata de nada nuevo, para aplicarle a su libro el criterio a que él somete las obras literarias que se dicen nuevas y originales. Pienso que lo más valioso de *The Western Canon*, aparte de las lecturas a veces brillantes que hace de obras medulares de la tradición occidental, es que de un golpe sacó del clóset de la

crítica contemporánea el juicio de valor, y con éste la ineludible misión del crítico de, como decía José Martí, «ejercer el criterio». No todo es «texto» apto para ser estudiado porque se pliega a algún método de pretensiones científicas, sino que hay «obras», producto del genio o el ingenio humano que son de diferentes valores. Además, las obras escogidas para ser analizadas por esos críticos teóricos lo son porque éstos en realidad han hecho un juicio de valor al seleccionarlas. Es verdad que a menudo el juicio es errado porque se juzga la obra en términos de su adaptabilidad a la teoría, pero sigue siendo juicio de valor.

Los «métodos» pretenden desplazar o cancelar la autoridad del crítico; al aplicarlos es como si la obra se analizara y evaluara sola, independientemente del mismo. Pero éstos son subterfugios para estar a la moda, para sonar como críticos o teóricos influyentes. (Hay palabras-talismán, ábrete-sésamos de teorías recientes que sirven para no pensar, para entonar canciones de las que se sabe la música pero no la letra —la más reciente es «nómada»—. Todo lo que pueda valer ahora tiene que ser «nomádico», pero como lo nuestro es pasar haciendo caminos sobre la mar, todo es por definición «nomádico»). La muerte del autor sería también la del crítico —texto y método se juntarían en unas nupcias blancas, sin intervención humana—. Se trata de un intento de abolir al sujeto crítico, pero que es en realidad una de las formas más burdas de la hipocresía, porque todos, para empezar precisamente con la selección de nuestro objeto de estudio o análisis, hacemos juicios de valor, que en primera y última instancias se basan en nuestras preferencias y gustos. Éstos son los que rigen, además, en nuestra práctica docente y editorial —muchos aquí tenemos responsabilidades no sólo en casas editoras sino también en revistas académicas y literarias—. En la vida cotidiana, en el diálogo, en el murmullo diario de opiniones, chismes, infundios, calumnias, difamaciones, y también alabanzas medidas y desmedidas que son la praxis de nuestra profesión, lo que prima es el juicio de valor. (Por cierto, todos esos «discursos» son literatura). Nunca se me olvidará la morisqueta que hizo mi admirada amiga y colega Josefina Ludmer para decirme: «Ese cubano que me diste a leer...». Ésa es la vida del crítico y profesor, y negarla equivale a sustraerle a la crítica la experiencia vivida en favor de la abstracción del método. Semejante renuncia es empobrecedora, y a veces obedece a motivos políticos, como ha acontecido en Cuba, donde como consecuencia la mediocridad se ha entronizado —el hostigamiento es el premio literario más sincero en Cuba, el verdadero juicio de valor de los mediocres que ven sus prebendas y privilegios amenazados—. El crítico tiene la responsabilidad de no permitir que eso ocurra y en este sentido la actitud de Harold ante la literatura es una llamada al orden. Nos incumbe establecer jerarquías basadas en nuestros juicios, por falibles que sean, a nuestros gustos, que es lo que voy a hacer aquí hoy.

Mi ambivalencia ante el libro de Harold es filosófica y práctica. Por un lado, creo que la misma noción de canon se apoya en un concepto de lo sagrado —son los libros sagrados o ungidos como tales por la Iglesia— al que la literatura moderna, como actividad laica, no responde. Además, no creo que la literatura surja del tipo de lucha agónica que Harold propone, en que

los jóvenes o matan o evaden a sus precursores en la búsqueda desesperada de la originalidad. Puede que después del romanticismo haya mucho de eso, pero no antes, y no siempre. Dante le rinde culto a Virgilio, su modelo más próximo, y los poetas del Renacimiento querían o imitar a los clásicos de la antigüedad, o al poeta fundador de la poesía moderna, Petrarca, a quien Harold soslaya por completo en su libro, dicho sea de paso. Además, hay grandes obras anónimas, como el *Lazarillo*, o el *Romancero*, que no emergen de contienda alguna ni pueden provocar angustia de la influencia porque no tienen autor. También hay escritores de una sola obra influyente, pero que, como autores, no amedrentan o provocan la envidia de nadie. El caso cubano, para ser provincianos, es la «Oda a la piña», de Zequeira. Hay obras que son grandes en sí mismas, no en relación a otras, y otras aun que siguen siendo grandes sin rebasar el ámbito de una lengua, como la poesía de San Juan de la Cruz. Además, nuestras limitaciones son muchas, precisamente por lo fluido y vasto que es nuestro campo de estudio. No se puede negar la titánica, monumental capacidad de Harold para leer literatura de todas las épocas y regiones, pero aun así yo encuentro su canon restringido por su formación profesional —el suyo es el canon de un profesor de literaturas en lengua inglesa, así como el mío es el de un romanista—. Él ignora no sólo a Petrarca sino a Flaubert y Baudelaire, así como yo me siento incómodo con Spencer o Milton y no tan seguro hasta con Whitman —aunque los leo a todos en el original—. Lo que tenemos que admitir, contra los teóricos, es que nuestra labor está condenada a la imperfección y para usar una palabra lezamiana: la «incompletez» —más a la melcocha que al papel cuadriculado, pero que no por eso debemos abandonarla o hacernos esclavos de métodos que prometen contenerlo y clasificarlo todo sin dejar residuos—. Lo que caracteriza lo que hacemos, lo que sigue siendo parte integral de las humanidades, es justamente la imperfección de lo humano. Lo que practicamos, como el objeto de nuestro estudio, es en última instancia arte, no ciencia; también por la continuidad que existe entre nosotros y nuestro objeto de estudio, ambos estamos fraguados en el mismo lenguaje.

Tengo la convicción de que la crítica regresa ahora a una axiología, a una teoría y práctica del valor basada en el sujeto crítico, que sobrepasa o cancela la distinción entre hecho y valor, entre objeto y sujeto, en busca de una síntesis kantiana que objetivice el juicio, descartando la sospecha de que toda evaluación surge de intereses e instituciones en pugna por el poder y la sujeción del otro. La síntesis de hecho y juicio, de texto y lectura, es la impresión, y surge de ella la interpretación, producto confesado de la contingencia. Debía escribirse una réplica al conocido ensayo de Susan Sontag que se llame «En favor de la interpretación». Sospecho que esta tendencia en la crítica va aliada a la prevaleciente en la narrativa hacia lo emotivo, hacia lo sentimental, que ha sido estudiada sagazmente por Aníbal González<sup>2</sup>. Me parece que desde el

<sup>2</sup> Aníbal González.

último Roland Barthes, volvemos a la era no ya del placer sino propiamente del gusto —o mejor, reconocemos que nunca lo abandonamos sino que lo ocultamos con simulacros de objetividad, con métodos que no eran más que engendros metafóricos que sonaban a ciencia: cortes, códigos, etc.

Convendría barrer con todos los determinismos con que la crítica latinoamericana pretende reducir la literatura latinoamericana a un estatus de marginalidad que ésta no tiene como algo inherente, aunque contingentemente sea con frecuencia ignorada en algunas regiones del mundo occidental. Hay que descartar la vocación de víctima que se supone aqueja a toda nuestra cultura y reconocer que en sus más altas manifestaciones la literatura latinoamericana no es subalterna de ninguna, ni los latinoamericanos subalternos de nadie. Los críticos y supuestos teóricos son los subordinados de doctrinas que aprenden en Europa o Estados Unidos a las que aspiran someter la literatura latinoamericana. Borges, Carpentier, Neruda, Paz, Lezama, García Márquez, no escriben como esclavos de nadie sino como amos de su propia imaginación que tiene carta de ciudadanía en la literatura occidental y hoy día global. Sabemos que García Márquez es la más fuerte influencia en la novelística china de la actualidad, y Borges es figura ineludible en la ficción norteamericana y europea.

La crítica latinoamericana debe derivar categorías de la experiencia de la lectura de los textos latinoamericanos, para hacer una síntesis como la propuesta por Kant de lo subjetivo y lo objetivo y así fundar y fundamentar su autoridad. La autoridad del crítico para hacer juicios de valor se apoyará en categorías que él establece a través de la experiencia de la lectura y que coteja y comparte con otros. En última instancia estas categorías acceden a universales, obviando así al fin la obsesión de la crítica —que no de la literatura— latinoamericana con el tema de la identidad. Desde Darío y Martí hasta la literatura actual, pasando por Borges, Carpentier, García Márquez, Paz, los grandes autores latinoamericanos pretenden crear objetos cuya belleza no dependa de contingencias sino de un concepto desinteresado de la estética. Esto no fue óbice para que algunos de ellos —con Martí a la cabeza— se entregaran también a luchas políticas. Pero el propio Martí reconocía la diferencia entre el fragor de la vida diaria y la actividad poética. Como dice al principio de «Hierro», poema en *Versos libres*, «Ganado tengo el pan: hágase el verso». Hay poquísima poesía política en el corpus martiano. En contraste con los escritores, pocos críticos de la literatura latinoamericana se arriesgan a participar en la política y pretenden, en vez de eso, hacer la revolución en el campo intelectual —pero no hay ni un solo libro, ni un solo ensayo de crítica latinoamericana que haya tenido el más mínimo impacto en la política de la región—. Se trata de una guerrilla que se libra en una selva de libros por grupos de una élite que juega a no serlo, usualmente en recintos universitarios norteamericanos. La literatura latinoamericana es eso, literatura. Ésta es una verdad como un altar de santería que la crítica latinoamericana no se atreve a reconocer.

Se habrán percatado de que si sigo por este camino voy a agotar mi ración de espacio sin cantarles «mi son». Primero, sin embargo, quiero tratar de confesar y confesarme cuáles son los criterios que rigen mis gustos, para ir a contrapelo de

la práctica crítica actual, que prefiere hablar de teorías en vez de gustos. Del zig a mi siempre me gusta más el zag. Éste es un proceso que es también de autoanálisis y hasta de desvergonzado exhibicionismo, porque rara vez nos proponemos hacer o hacernos semejantes confesiones de preferencias y gustos, a no ser que nos llamemos Aristóteles, Horacio o Longino. Los tres, por cierto, me sirven de inspiración, pero juego bajo protesta porque la cantidad de obras a las que ellos se enfrentaron era exigua comparada con el alud de libros, la catarata de letra impresa que nos inunda a nosotros. Además, en la modernidad vivimos bajo el imperio del tiempo, que lo hace todo fluido y relativo: al hacer la lista de principios que creo que me guían, sé que los trivializo al someterlos a la fijeza del recetario o a la retórica del manual escolar. En todo caso, aquí van, a riesgo de hacer el ridículo, porque creo que son los que todo el mundo esconde en la gaveta más recóndita de su conciencia crítica.

Para mí la obra tiene que tener dimensión, aliento, monumentalidad sublime, si se quiere, en respuesta a los graves temas que deben ser su objeto: el amor, la muerte, el destino, el bien y lo irresistible del mal, la justicia y la injusticia. Para recordar a Longino, la obra debe tener elevación. No puede agotarse en cuestiones regionales, a no ser que revele en éstas la presencia de los grandes temas mencionados. En el *Facundo*, el destino fatal de Quiroga lo eleva a una dimensión trágica que le confiere grandeza y convierte los innumerables detalles sobre la pampa que Sarmiento aporta en significativos para cualquier lector, aunque no sea argentino. Se me preguntará en seguida por los cuentos de Borges, que son casi todos breves, a lo que respondería que la longitud material del texto no es lo que le da aliento, aunque suele ser un elemento importante, para añadir que además la obra de Borges es monumental en su conjunto.

Me gusta que la obra revele su forma, su urdimbre, pero no sin recato, convirtiéndola en elemento principal de su constitución como texto literario. Aquí se trata de una cuestión de grados, porque hay grandes obras modernas, como el *Ulises*, de Joyce, que sin duda hacen alarde de sus juegos formales, y otras de períodos anteriores, como las *Soledades*, de Góngora, que hacen otro tanto. Pero estas son obras en que la complicación en la forma es parte integral de su tema; en Góngora la confusión del peregrino «sobreausente» que es protagonista del poema coincide con la del lector, ambos luchan por descubrir adónde los llevan los errantes pasos. En el *Ulysses* es la inadecuación, el desfase entre una forma clásica recibida y su adaptación a un presente caído lo que justifica los malabarismos de Joyce. La maestría, sin embargo, generalmente consiste en que los más osados experimentos formales pasen desapercibidos, como en el *Quijote* o en *Cien años de soledad*.

Las obras que más disfruto retienen un residuo o, mejor, un reducto impenetrable, un secreto o arcano cuya presencia percibimos, pero no podemos del todo nombrar y menos describir o analizar. Me dejo llevar aquí por unos versos de Wallace Stevens, uno de mis poetas preferidos: «*The poem must resist the intelligence, / Almost successfully...*». («El poema debe resistirse a la inteligencia, / casi del todo...»). En muchos casos, en la mayoría, se resiste además a la



inteligencia del autor mismo, lo cual hace imprescindible nuestra labor de críticos, que con mucha frecuencia nos obliga a enseñarles a los escritores qué han hecho y por qué. El crítico mismo debe tener ese costado ciego u oscuro frente a su propia obra; es como un fluido subconsciente que se comunica con el texto estudiado por encima o por debajo de su conciencia crítica y sus discursos. Es lo que conduce a esos errores epifánicos que tan bien supo estudiar Paul de Man<sup>3</sup>. Hay que saber controlar el flujo y reflujo de esa sustancia opaca para no caer en la tentación de responder a una obra literaria con otra, siempre inferior por cierto; pero lo valioso de un crítico, lo que lo hace salirse del montón, se manifiesta en esa cualidad. Es el encuentro de lo *unheimlich* con lo *unheimlich* —de lo siniestro con lo siniestro— que yo sé otros, como yo, han sentido, y que está más allá de cualquier método o filosofía crítica.

Pienso que la obra debe por lo menos reciclar la tradición de forma novedosa; pero la gran tradición, no sólo la nacional, y no debe responder de manera obvia a modas vigentes, porque una vez que éstas pasan la obra se hunde con ellas en el olvido. Aquí es donde entra el problema de la originalidad, por supuesto. García Márquez rompió con la vertiente joyceana de la tradición inmediata latinoamericana, y hasta con la de Faulkner, a quien por otra parte tanto debe, para producir en *Cien años de soledad* una obra que choca por su aparente anacronismo, como supo ver en su momento Emir Rodríguez Monegal. Fuentes no pudo hacer lo mismo en *La muerte de Artemio Cruz* y su novela no alcanza el mismo nivel. Quizá el test más objetivo de la originalidad e influencia de un escritor sea si su nombre llega a convertirse en adjetivo, con lo cual se demuestra que ha hecho suya parte de la tradición: kafkeano, joyceano, cervantino, homérico, raciniano, flaubertiano, etc. En América Latina tenemos algunos: sarmentino, martiano, dariano o rubeniano, rulfiano, lezamiano, borgeano, carpenteriano, nerudiano, vallejiano, hasta sarduyano, pero no «fontino». (El único que trasciende el español es borgeano, «borgesian», «borgesien»). Sé que algunos apellidos no se prestan, y hay autores que han marcado la tradición pero no han merecido adjetivo. ¿De Paz, «paciano»? Tal vez debía ser «octaviano». «¿Llosiano?», «¿vargasllóxico?», «¿mariano?». En fin, merecen un adjetivo, suponemos, los clásicos o canónicos, los que no sólo marcan la tradición con un estilo, sino que generan una escuela de seguidores conscientes o inconscientes.

Creo que en prosa la obra tiene que tener prosa, firma; en poesía, innovaciones formales poéticas y retóricas que se constituyan, por su mezcla, también en marca. Los períodos carpenterianos son, evidentemente, musicales —entre Beethoven y Brahms— como una enredadera sintáctica y sinfónica. En Borges son los adjetivos, que sorprenden por la manera tan original que tienen de calificar un nombre, los que delatan su firma. No hay obra grande sin estilo propio, sin esa humilde pero trascendental tarea de poner una palabra detrás de otra con un ritmo suyo, como el jadeo de la poesía de Lezama, eco tal vez

<sup>3</sup> *Blindness and Insight*.



de su asma crónica. En poesía el ritmo es siempre más fácil de percibir; hay una tendencia apositiva que sella el verso de Paz, palabras que llegan, casi un poco tarde para teñir retrospectivamente de sentido a las que las preceden. El tono sentencioso, retórico de Neruda es fácilmente reconocible y difícil de imitar sin producir monstruosidades, como ha hecho demasiadas veces Ernesto Cardenal.

Pasamos, por fin, a mi canon cubano — «*the envelope, please*»— o los antológicos desde 1959. Los divido en dos grupos: los que ya eran reconocidos antes de esa fecha y los que publicaron sus obras principales después. Declaro, de entrada, sin la menor intención política, que ha habido una decadencia, a pesar de la relativa riqueza de la literatura cubana de los últimos años. No hay ningún escritor de los que han hecho obra del principio de la Revolución para acá que se compare con Lezama, Guillén, Carpentier, Ortiz, Cabrera y Baquero. En todo caso, he aquí mis dos grupos.

Los primeros son fáciles: Alejo Carpentier, por *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*; José Lezama Lima por *Paradiso*, *Oppiano Licario* y todo lo demás; Eliseo Diego y Virgilio Piñera deben figurar, pero tengo que admitir que, como dijo Borges de Ortega y Gasset, no he merecido sus obras. Noten que dejo fuera a Nicolás Guillén, cuya poesía en el período revolucionario es más bien repetitiva y trivial, para no hablar de otros como Cintio Vitier, que ni siquiera habían hecho obra digna antes y mucho menos después. Burócratas y comisarios con abultadas obras sobran: la historia los absorberá.

Los que surgen después de 1959: Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres*, pero nada más, porque son casi todos refritos; Severo Sarduy por *Maitreya* y *De donde son los cantantes*; Miguel Barnet por *Biografía de un cimarrón*, y también por *Canción de Rachel*; Reinaldo Arenas por *El mundo alucinante* y la colección de cuentos *Con los ojos cerrados*; Antonio Benítez Rojo por un cuento, «Estatuas sepultadas». Calvert Casey por un texto, no sabemos si es un relato, que es de los más originales que yo he leído jamás: «Piazza Margana». Como notarán, excluyo a muchos que escribieron obras de cierto valor, como Antón Arrufat, José Triana, Heberto Padilla, Jesús Díaz y Reynaldo González, entre otros. A Padilla le celebro su valor personal, pero no creo que dejó una obra grande. De los más jóvenes, aunque reconozco promesas en ensayistas como Antonio José Ponte y Rafael Rojas, ninguno tiene todavía una obra de suficiente peso para figurar en el canon. Lamento decir que de la llamada «diáspora», en español o inglés, no he leído nada que merezca figurar en una antología exigente, aunque la producción es copiosa y ha sido objeto de estudios sustanciosos por parte de William Luis e Isabel Álvarez Borland. No sé por qué no ha dado esa tradición diaspórica todavía a un Villaverde o a un Joseph Conrad; tal vez la obsesión del tema cubano, el cambio de idioma o la lejanía del español, no han permitido obras de gran aliento. Ni Cristina García ni José Kozler, por ejemplo, me parecen escritores de nivel. Si se me preguntara, cañón en la sien, cuál es el mejor de los mencionados en la era post 1959, diría que Arenas fue el más talentoso, a pesar, o tal vez por haber sido un hombre tan poco instruido —tan, en una palabra, inculto—. Pueden apretar el gatillo porque éstos son para mí los que son y no son.

Ahora unas palabras para justificar cada uno de mis juicios. Empiezo por los indiscutibles, que son Carpentier y Lezama. En una época pensé que Carpentier era el mejor escritor de los dos, pero hoy me inclino a pensar lo opuesto. Carpentier es en cierto modo reducible a tendencias artísticas del siglo xx como el surrealismo, mientras que Lezama es él solo toda una tendencia. *El siglo de las luces*, sin embargo, vino a reafirmar lo que es el valor principal de Carpentier como novelista: que supo ver que la gran ruptura histórica que constituye la historia del Nuevo Mundo, era el argumento más grandioso e idóneo para la narrativa latinoamericana. Ya esto era perceptible en *El reino de este mundo*, pero la ampliación de ese tema en *El siglo de las luces* le da una elevación sublime: la novela es una gran maquinaria simbólica que gira, como una gigantesca esfera armilar, alrededor de un gran hueco que dejó la explosión que dispersó signos y personajes —la Revolución Francesa—, cuyo modelo es la ruptura de los vasos kabalísticos o la teoría cosmológica del origen del universo llamada Big Bang. Lo otro que *El siglo de las luces* reafirma, tanto por su factura como por el período histórico en que ocurre, es el carácter romántico de la literatura latinoamericana: que ésta surge de visiones grandiosas provocadas por acontecimientos y paisajes gigantescos que provocan el asombro. Esteban contempla un caracol en una playa del Caribe, y éste le evoca los cursos y recursos de la historia —Vico—, la gran espiral del tiempo galáctico. Toda la novelística histórica del llamado Boom deriva de Carpentier, desde *Cien años de soledad* hasta *Terra Nostra*.

*Paradiso* sobrepasa la estética y prácticamente carece de modelo, por mucho que se la quiera comparar con *A la recherche du temps perdu* y *Portrait of the Artist as a Young Man*. La novela de Lezama, como toda su obra, se desentiende de lo bello como meta, algo que Proust no hace, combinando a veces lo grotesco con lo francamente de mal gusto e ignorando olímpicamente los más caros preceptos del arte novelístico, como señaló Cortázar. En gran medida lo sobrecogedor en Lezama es precisamente la falta de medida, de decoro; la mezcla de niveles retóricos con un desenfado que oscila entre la ingenuidad más enternecedora y la originalidad más chocante. Para mí lo único comparable es la pintura de Picasso, que está más allá de toda contextualización o encuadre. No hay jerarquías en Lezama. Todo parece tener cabida en su universo, inclusive el error porque no hay forma de identificarlo ya como tal —es una escritura pre-adámica, desprovista de culpa y anterior a la ley—. Lezama creó un sistema propio que, por frágil que parezca en tanto filosofía o estética, está dotado de una cohesión y resistencia sorprendentes: «hipertelia», «vivencia oblicua», «era imaginaria», «sobrenaturalidad». Todavía el mundo más allá del nuestro —quiero decir de la literatura en lengua española— no se ha percatado de la grandeza de Lezama, en parte porque esta misma hace difícil su traducción. Para Harold Bloom es más fácil acceder a Carpentier e incluirlo en su lista de genios que a Lezama —pero si hay un escritor que merece ser tildado de genio es Lezama.

Pasando ahora a los surgidos después de 1959, hay que empezar por Cabrera Infante y *Tres tristes tigres*. Esa novela es inmune a las bromas, los pujos de su autor, que tienden a reducirla al humorismo y a la trivialidad. La

obra sobrevive también el impulso central de la estética de Cabrera Infante, que en sus producciones menores y refritos tiene un efecto devastador: el melodrama social y su expresión como mueca lingüística, como juego de palabras. El discurso de Cabrera Infante emerge de un profundo resentimiento de clase que se manifiesta en un anti-intelectualismo virulento —es el querer *épater* denigrando la literatura en favor del cine, y deformando los nombres de escritores y filósofos hasta el cansancio—. Es una retórica de desplantes, despropósitos, descaros, desparpajos, dislates, desatinos, desafueros, disparates y desacatos; del querer anotarse puntos en cada salida, como los personajes de *Tres tristes tigres*. Todos los tigres son, como su creador, unos arribistas, llegados del campo, del interior, de clases necesitadas, de raza mixta, que logran en La Habana integrarse a una especie de tierra de nadie social en el ambiente de la farándula. *Tres tristes tigres* capta un mundo estremecido por diferencias y conflictos de clases y razas que se manifiesta mediante contrastes dialectales brillantemente logrados. Pero lo que le da profundidad a la novela es que los únicos que logran dominar ese lenguaje torpe y poco dúctil son dos personajes grotescos que además mueren: Bustrófedon y Estrella. La novela y su «Metafinal» son como los velorios de los dos: *Wakes*. Estrella y Bustrófedon son dos focos negros, dos pozos de una sabiduría inasible, sublime, expresada en los juegos de palabras de Bustrófedon y en la música de Estrella. El saber de Estrella, órfico e ininteligible como ella, se declara en su voz, que es pre- o poslingüística y por lo tanto incomprensible para el intelecto. Muerte-conocimiento-música, *Tres tristes tigres* toca el oscuro nacimiento de la tragedia —esa es su grandeza—, que tiene su lugar más idóneo en la envolvente noche habanera, pletórica de pecado. Lo humano es el pecado original y lo original del pecado.

Sarduy es un escritor al que todavía no le ha llegado su hora y que declaraba que su obra no sería más que una nota al pie o comentario a la de Lezama. Pero son en realidad dos escritores muy distintos. Como con Cabrera Infante, las declaraciones de Sarduy han perjudicado su obra novelística. En su caso no son desplantes sino sus ensayos de teoría y crítica, que al principio de su carrera estuvieron demasiado influidos por el grupo *Tel Quel*, al que perteneció aunque siempre de forma un tanto marginal. Pero Sarduy logró crear un estilo propio y un mundo y unos personajes muy suyos en sus novelas. Esos travestís que viven en la euforia y la tristeza de la carne, de cuerpos en los que se escribe y marca, que se mutilan para satisfacer el deseo de transformación; matronas de sexo incierto pintarrajeadas, proxenetas y prostitutas lanzadas, desatadas por toda una geografía exótica aun cuando sea cubana, de una artificialidad rebuscada. Todo un frenesí enfilado contra la decadencia física y la muerte consciente de su inutilidad, ese es el tono de la obra de Sarduy, su firma. En *De donde son los cantantes*, además, hay como una gran alegoría de la cultura cubana y sus componentes e historia, escrita justo en el momento en que la Revolución había removido todos los estratos de lo cubano —en la novela, el final violento en una Habana cubierta por la nieve es una escena sobrecogedora del vacío de la historia—. En *Maitreya*, esa vertiente cubanófila se ha ampliado y desplazado, como en *Cobra*, hacia el oriente —es como una era imaginaria lezamiana en la

que Colombo es Cuba y llegamos a la Cuba real por vía de Sagua la Grande, como homenaje a Wifredo Lam, la descripción de cuyos cuadros constituyen a veces el lugar de la acción—. *Maitreya* anticipó de una forma sorprendente las nuevas guerras de religión que asolan al mundo de hoy —su final, en un Irán sumido en una revolución fundamentalista, convierte nuestro presente en una instancia más de la historia copiando el arte—. Yo pienso que la hora de Sarduy llegará y se convertirá en uno de esos escritores que fundan, después de muertos, un culto.

Y ahora, el escritor que tantas broncas me ha costado: Miguel Barnet. *Biografía de un cimarrón* trasciende, con mucho, la importancia que tiene en el reducido ámbito latinoamericano como obra fundadora del género testimonio (y la única de valor, dicho sea de paso). En el antiguo esclavo Manuel Montejo, Barnet ha creado uno de los personajes más memorables e importantes de la literatura moderna, no sólo latinoamericana. (Lamentablemente las dos traducciones al inglés son defectuosas). Montejo crea y encarna un arquetipo: el paria, víctima de las peores injusticias sociales, que no sólo vive para contarlas sino que opone su impulso vital a las miserias de su existencia e impone su espíritu rebelde, sabio y optimista. Barnet ha logrado captar, en los giros e inflexiones del anciano, todo un estilo de vida pletórico de confianza en sí mismo y en sus criterios. Por un lado, Montejo entronca con la larga tradición romántica de los perseguidos, pero el cimarrón es además representativo de otro arquetipo: el del fugitivo que quiere escapar del «mundanal ruido» y vivir en las profundidades de la manigua alejado de todo lo humano. Montejo no sólo le huye a la esclavitud, le huye a la humanidad; su viaje de escape y regreso, como el del protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, es como la mítica separación de la sociedad que sufrían los iniciados antes de ser aceptados en sociedad. Pero la gran literatura manifiesta lo trascendental en lo contingente, y Montejo convence en el libro de Barnet por los detalles fidedignos de su vida como esclavo, y sobre todo de su vida como cimarrón, cuando pasa a veces años sin hablar con persona alguna, sólo con sus pensamientos y la naturaleza que aprende a domesticar, mezcla de Robinson Crusoe y Viernes en su isla. Lo valioso de *Biografía de un cimarrón*, no hay que engañarse, está en el arte de Barnet, en el fino oído que le permitió aprehender en el tono, en la inflexión de Montejo, todo su drama, y así crear un personaje perdurable; en la manera en que adaptó la retórica de la etnografía, inclusive la reorganización de la vida que le cuenta su informante, a la autobiografía, y cómo pudo Barnet, en el espacio del libro, convertirse en Montejo al narrar su vida. Esto es lo valioso y convincente de esta gran obra.

En *Canción de Rachel*, Barnet volvió a crear un personaje sobresaliente y perdurable. No parte de un ser vivo y único, sino que la confecciona a partir de varias antiguas vedetes con las que ha hablado, y también con labor de archivo en periódicos y revistas de la época. Tiene en común con la obra de Sarduy la melancolía provocada por la decadencia física en alguien que depende del cuerpo como espectáculo para ganarse la vida. Ambas, *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*, delatan la contradicción creadora que late

en el centro de la empresa artístico-ideológica de Barnet: la nostalgia, la evocación deleitosa del pasado como motor principal de la creación en un escritor que, por su adhesión al régimen de Fidel Castro, debería ser un revolucionario con la vista puesta en el futuro (esa siempre pospuesta utopía del comunismo). El pasado y su evocación es lo que motiva al Barnet escritor, lo que le da peso y profundidad a su obra.

Reinaldo Arenas fue el tipo de escritor que puede inclinarlo a uno a creer en la existencia de «ingenios legos», como se dijo de Cervantes. *El mundo alucinante*, que sin duda fue escrita en la estela que dejó *El siglo de las luces*, muy a pesar de Arenas, que despreciaba a Carpentier por su sometimiento al gobierno de Castro. Fray Servando Teresa de Mier comparte con Esteban Montejo la condición de paria y la vocación de rebelde y fugitivo de la ley. Comparte con los personajes de *El siglo de las luces* vivir en la frontera entre la Ilustración y el Romanticismo, y entre la colonia y la independencia. *El mundo alucinante* es una novela sobre la libertad, concebida en el contexto de las luchas contra la dominación europea en el Nuevo Mundo, todavía en ese cráter histórico que dejó la explosión que fue el descubrimiento y conquista. Esto le da una amplitud temática que se refleja también en la geográfica e ideológica. El protagonista se desplaza de México al Caribe, y de ahí a España, y lo que se emplaza es el mito central con que se justificó la conquista: la catequización de los aborígenes. En su famoso sermón, Fray Servando esgrime el argumento, ya propuesto mucho antes por Felipe Huaman Poma de Ayala, de que los indios tenían conocimiento del cristianismo antes de la llegada de los españoles.

Antonio Benítez Rojo es autor de una buena cantidad de cuentos de excelente calidad, de dos novelas históricas, *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla*, y de una inteligente y provocadora colección de ensayos, *La isla que se repite*. Todas estas obras son meritorias, pero ninguna alcanza el nivel de su gran cuento «Estatuas sepultadas», que está a la altura de lo mejor de Borges y Cortázar, y es de temática afín a la de estos maestros argentinos. Pero la «casa tomada» en Benítez Rojo tiene una dimensión nueva: la revolución que la rodea, en que la historia alcanza una velocidad violenta y vertiginosa que contrasta con el tiempo detenido en la mansión y sus jardines amurallados. A esto se suma un hálito poético que se expresa en el color del ala de una mariposa, o en el deterioro gradual de los muebles y objetos contenidos en la casa: lucha de la fijeza con el tiempo en un recinto cerrado, autosuficiente, que languidece y hace por perpetuarse en los escarceos amorosos de los protagonistas jóvenes. Rara vez se ha dado una fusión tan convincente de historia y poesía en ficción narrativa, y muy pocas se ha logrado mediante la transmutación de lo real en símbolos conscientes de su naturaleza efímera.

Juan Goytisolo me dijo una vez que «Piazza Margana», el texto de Calvert Casey, que parece iba a ser parte de una novela, era lo más original que él había leído jamás —desde Homero hasta el presente—. No sé si podría arriesgar un juicio tan delirante como el de mi buen amigo Juan, pero «Piazza Margana» es extraordinario ya desde su premisa inicial, lo que se llamaba en el barroco, su «concepto», que en inglés se decía *conceit*. Consiste éste en que un



amante logra colarse en el torrente sanguíneo de su amado, que se ha dado una cortada afeitándose —es una pareja *gay*— y dar comienzo así a un viaje prolijo, minucioso y embelesado por el interior de su cuerpo. Para mí es la glosa más convincente que conozco del verso de San Juan de la Cruz, «amada en el amado transformada», que expresa el deseo último, el más ardiente y profundo de toda pasión amorosa que eleva el acto sexual a la trascendencia —que desvirtúa la misma noción de género o sexo por vulgar—. Es un materialismo místico, trascendental, en que, con un vocabulario digno de un texto de medicina, Casey transforma la nomenclatura anatómica en poesía. El suicidio de Casey, la pasión que sufrió por la homofobia institucionalizada de la sociedad en que alcanzó su madurez —la Cuba revolucionaria de los 60— nimban este texto suyo con un aura religiosa, como el fragmento precioso de un verdadero texto de fundación, remoto rollo de un mar muerto.

Las convenciones y cortesías comunes del género me obligarían a concluir con un gesto de hipócrita modestia: proclamar con la frente inclinada que mi canon cubano será revisado por otros en el futuro. Pero no creo que lo será tan radicalmente como los relativistas quisieran creer. Mis juicios son míos, pero me inclino a pensar que son los de muchos otros, que obedecen a categorías que trascienden mis gustos, a imperativos que son tan categóricos como puede ser lo humano —categoría a la cual, por cierto, pertenece lo cubano.



La primera impresión,  
A/C, 150 x 198 cm, 1996.