

La isla cautiva

JUAN VILLORO

Eliseo Alberto
Informe contra mí mismo
Alfaguara
México, 1997, 294 pp.

ESTA HISTORIA EMPIEZA, PARA MÍ, EN LA Nevería de la familia de mi madre, en Progreso, Yucatán. Después de la jornada de trabajo, los heladeros de los que desciendo se dirigían al malecón a ver el mar y, en las grandes noches, el resplandor que surgía más allá del horizonte. Mi familia estaba convencida de que lo único que superaba al arte de confitar en frío eran las luces del mundo, es decir, de La Habana. Aislada del resto del país, la playa de Progreso miraba el brillo de donde provenían los sones, los astros de la pelota caliente, los poetas de fábula.

Mi abuelo nació en la fría sierra de León, España. Era pastor de ovejas y pasó su infancia detestando la nieve que aniquilaba su baño. Cuando llegó a México se convirtió en comerciante de azúcar y muy pronto se dirigió al sitio donde estaban los mejores clientes para lo dulce. En la Nevería Milán, de Progreso, conoció a mi abuela. Describí su encuentro en el libro *Palmeras de la brisa rápida*: «nada mejor para un prófugo del frío que una muchacha para quien la nieve era algo que sabía a guanábana».

Cuando se casaron decidieron vivir en el paseo Colón, de Mérida, cuya mayor virtud es que se parecía a La Habana, es decir, a la ciudad ideal.

Años después, Cuba fue para mi generación el país de «las palmeras en las sabanas que más que palmeras son milicianas», donde la noche podía ser tropical y socialista, el enclave de los valientes que no se hacía para atrás ni pa' tomar impulso.

Acaso por su condición insular, Cuba ha operado como un espejismo en el que miles de latinoamericanos han volcado sus más

variadas esperanzas; es «la isla que se repite», para usar la feliz expresión de Antonio Benítez Rojo, el cuentista de *Tute de reyes*.

Cuba ha sido la playa propiciatoria de las ilusiones y las repulsas de muchos de mis paisanos. En lo que a mí toca, he tenido la fortuna de escuchar el poderío retórico de habaneros capaces de hablar durante cuatro horas del monocultivo, de ser procesado por no entender a Lezama y vuelto a procesar por querer entenderlo, de probar la contundencia gastronómica de los frijoles de «veldá», que reducen las variantes mexicanas, de los refritos a los charros, a fórmulas imaginarias. He conocido y querido a muchos cubanos, siempre deslumbrado por el hecho de no encontrar a dos que estén de acuerdo. En una ocasión, tomé una *guagua* en La Habana y extravié mi recorrido. Le confesé al mulato de junto que estaba perdido y en un santiamén todos los pasajeros del autobús opinaron acerca del camino que debía tomar. Sobra decir que cada quien me recomendó uno distinto. La capacidad de discusión caribe no tiene límite y la isla llegará al paraíso en el momento en que todos estén maravillosamente en desacuerdo. No en balde es la nación que ha creado el más gozoso himno para la otredad: «Los marciales llegaron ya, y llegaron bailando el cha cha cha».

Al igual que *Tres tristes tigres*, *Informe contra mí mismo*, singular volumen de memorias de Eliseo Alberto, está organizado como un coro de voces, una estridente merienda de negros donde nadie tiene razón definitiva y donde todos reclaman su soberano derecho a opinar. Uno de los sesgos más logrados del libro, es el de incluir cartas de la diáspora cubana y de los residentes en la isla que complementan y, en buena medida contradicen, al autor. La variada y precisa musicalidad de estos corresponsales hace pensar que se trata de heterónimos de Eliseo Alberto.

Desde La Habana, un amigo lo interroga a quemarropa: «¿En cuál bando queda tu libro? ¿Quién va a comprarlo? ¿Y a leerlo? ¿En qué mesita de noche pasará la noche?» Retraído del autoritarismo castrista y de la invasión

kafkiana del poder en la vida privada, *Informe contra mí mismo* es un doloroso acto de pasión. Eliseo Alberto rinde tributo a las muchas formas de la cubanía y es el primero en someterse a examen. El libro comienza con la confesión de que informó sobre su familia; sin embargo, ahí detiene su fiscalía. No estamos ante una cacería de culpables sino ante un profundo acto de comprensión. En este sentido, *Informe contra mí mismo* es un libro sin bando, o sin otro bando que el de la Cuba futura, múltiple y ruidosa.

Desde el título, el autor se declara testigo de cargo y único culpable de su narrativa. No imparte juicios sumarios contra la «castroenteritis» ni justifica el desastre en aras de intereses superiores. Como Stendhal en Waterloo, busca captar lo real en su contradictoria riqueza. Al pasar las páginas, el novelista afloja un poco y por momentos cede su sitio al ensayista; sin embargo, en todo momento predomina la recuperación literaria de la Historia.

«En los momentos históricos, los hombres no sólo hacen cosas históricas», escribe Isaiah Berlin y ésta parece ser la divisa de Diego: ajeno a las interpretaciones globales y las denuncias amarillistas, recrea los destinos de la gente que conoce. Un hombre que ha estado más de veinte años en la cárcel es expulsado del país y viaja al norte del planeta; en Gánder, en una noche entre dos aviones, conoce a una puta cubana; es la primera mujer con la que duerme en varias décadas; ha olvidado las expresiones de los bolderos y la poesía amorosa y no sabe cómo atesorar el hecho; en la madrugada, sale a la estepa y en el tronco de un abedul escribe el nombre de la mujer. Pocas imágenes del exilio, la ternura y el horror se comparan a la de este árbol del frío rubricado por un cubano sin rumbo.

El repertorio de Eliseo Alberto es inagotable: un homosexual de indecible torpeza para las tareas físicas, es obligado a cortar caña hasta el amanecer; una experta en arte antiguo es llevada a los cementerios para que localice el arte funerario que merece ser vendido al extranjero; un héroe de la revolución es procesado por atreverse a dudar (cuando empieza a disentir, ya es un asocial); un poeta de

barba rasputina y soberana indefensión para las cosas del mundo es enviado a la guerra. Aunque se ocupa de los Grandes Temas (el caso Ochoa, el período especial, el quinquenio gris, la crisis de los misiles), Eliseo Alberto es insuperable al reconstruir destinos individuales y al cruzar lo cotidiano con la Historia: «Las medias verdades van a acabar con la patria. La media verdad de que las bicicletas han atenuado el problema del transporte urbano esconde la media verdad de que morir en bicicleta es hoy una de las principales causas de fallecimiento en las ciudades de la isla».

Como suele ocurrir con la gran literatura cubana, *Informe contra mí mismo* es un triunfo del oído. Las copiosas consignas de la revolución se articulan en una especie de rap de la desesperanza. Si en *Caoba* de Boris Pilniak, las siglas de organismos soviéticos se convierten en un viento que barre las estepas, en *Informe contra mí mismo* los eslongans castristas son huracanes de la mente. Un ejemplo del tino para mezclar los avatares históricos con el ritmo verbal: «La invencible Unión Soviética desapareció del mapa y no hubo ni un solo bolchevique... ni un solo veterano de la gran guerra patria ni un solo bailarín del Bolshoi ni un solo héroe del trabajo ni un solo diplomático ni un solo koljosiense ni un solo estudiante universitario ni un solo general de mil estrellas ni un solo genio del ajedrez ni un solo albañil del proletariado ni un solo francotirador ni un solo malabarista del Gran Circo Ruso ni un solo cirujano ni un solo pedagogo ni un solo centinela de la Siberia ni un solo almirante de la armada ni un solo campeón olímpico ni un solo científico ni un solo levantador de pesas ni un solo artista emérito del pueblo... ni un solo cosmonauta ni un solo leninista ni un solo estalinista ni un solo espía de la kagebe ni un solo guardia rojo ¡ni un solo loco! que defendiera con una hoz y un martillo las conquistas de la Revolución de Octubre».

Acaso el detalle más conmovedor del libro es que, una y otra vez, Eliseo Alberto se refiere a La Habana como el sitio donde vive y donde está su casa. El lector sabe que la desgarrada valentía de *Informe contra mí mismo*

puede significar un boleto sin retorno. Sin embargo, Eliseo Alberto insiste: escribe en Cuba, el país portátil que viaja en su libro.

En una carta de 1971, dirigida al compositor Julián Orbón, comentaba José Lezama Lima: «A veces yo también me desespero, pues íbamos alcanzando todos la madurez para la compañía maravillosa, en la que el tiempo se borra, pero entonces ocurrió la gran prueba definitiva, la que nos llevó a vivir en *terra aliena*, en el mundo desconocido de la dispersión y la secreta vida heroica». El autor de *Paradiso* reconoce dos amargas realidades para los cubanos, el exilio o el insilio, la aventura nómada o la resistencia sosegada.

Al inicio del «período especial», en 1990, visité al poeta Eliseo Diego en su inolvidable casa del Vedado. Junto a un cuadro de Carlos Pellicer López y una fotografía de las hermosas hermanas Elío, el poeta habló de la inimitable poesía de Vallejo y de la irresistible tentación de imitar a Neruda. En alguna de esas pausas a las que lo llevaban el humo del cigarro y la trabajosa respiración, Eliseo dijo: «nos hemos quedado solos». Como Lezama en su carta a Orbón, no mencionó circunstancia política alguna; el tema de fondo era el desasosiego de vivir en *terra aliena*.

Me vino a la mente el poema «Isla», de Virgilio Piñera, que habla del exilio terminal de un hombre que asume una condición insular:

Se me ha anunciado que mañana, / a las siete y seis minutos de la tarde, / me convertiré en una isla, / isla como suelen ser las islas. / Mis piernas se irán haciendo tierra y mar, / y poco a poco, igual que un andante chopiniano, / empezarán a salirme árboles en los brazos, / rocas en los ojos y arena en el pecho. / En la boca las palabras morirán / para que el viento a su deseo pueda ulular. / Después, tendido como suelen hacer las islas, / miraré fijamente el horizonte, / veré salir el sol, la luna, / y lejos ya de la inquietud, / diré muy bajito: / ¿así que era verdad?

Contra el silencio y el aislamiento, Eliseo Alberto ha escrito un libro fervoroso, en un lenguaje sincopado y ávido, buscador de giros

y metáforas. No es frecuente que la denuncia sea un acto piadoso, *Informe contra mí mismo* es una de las raras instancias donde la literatura comprende y muchas veces perdona a partir del dolor. Como Primo Levi después del holocausto, Eliseo Alberto no escribe desde la venganza. Retratar a un hombre en su íntima complejidad es la mejor manera literaria de combatir todo lo que atenta contra el hombre.

En la playa pobre de Progreso, el viento del mundo es el viento de Cuba. No es mucho lo que sabemos de lo que ocurre al otro lado del mar, sólo sabemos que existe y que en las noches despejadas brilla como una promesa irresistible. *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto, es la forma literaria de ese resplandor. ■

Naturaleza viva con abejas muertas

LUIS MANUEL GARCÍA

Atilio Caballero
Naturaleza muerta con abejas
Olalla Ediciones
Madrid, 1997, 210 pp.

EN LA CONTRAPORTADA DE LA NOVELA *Naturaleza muerta con abejas*, de Atilio Caballero se lee:

«(...) es la historia de un impulso vital de liberación personal, de escapar de una sociedad cerrada (...) la descripción y el análisis de las consecuencias que el poder absoluto tiene sobre el individuo, de las utopías utilizadas como valor supremo frente a otros aspectos de la vida (...) un simple ser humano en lucha permanente por recuperar su identidad. *Naturaleza muerta con abejas* es una novela que dará mucho que hablar.»

Y si confío, con los autores de la solapa, en que esta novela dé mucho de qué hablar,

cabría añadir que, en primera instancia, es una novela que da mucho que pensar.

Como ya es norma en la narrativa de Atilio, el hilo argumental es apenas una excusa: las aventuras (mayoritariamente introspectivas) de un joven confinado en el «Convento» –por la palabra «guardia» que le espeta su hermano, lo suponemos una unidad donde pasa su servicio militar, pero bien podría ser una escuela, una beca: tan parecidos en su rígida estratificación diaria, en su estricta planificación de las conductas externas que pretende como fin último la planificación neuronal de todos los elementos–. Sus escapadas del hermético círculo conventual, cercado de muros y jerarquías, hacia el otro círculo, la ciudad, de muros difusos. Espectador y partícipe casual de los tumultos y represalias que acompañaron en 1980 al éxodo por el Maríel, el joven roza el tránsito hacia la otredad: la salida hacia el vasto círculo del mundo. Pero a lo largo de toda la novela, su éxodo ocurre en sentido opuesto: es un éxodo hacia sí mismo.

Aunque el personaje represente, al mismo tiempo, esa voracidad de horizontes, esa vocación apátrida (en su sentido universal) que ya Lezama achacara a la insularidad. Si el ciudadano continental cree con frecuencia haber contraído el mundo por vía genética, el insular se siente compulsado a conquistar y digerir ese mundo, a tender los puentes que le permitan enlazar culturas y órdenes de pensamiento, para lograr, en un efecto de contrapunteo, esclarecer las coordenadas de su propia circunstancia. Arquetípico en su construcción, este personaje que hilvana filosofías para explicar(se) el mundo inmediato, aseña el bostezo de un hipopótamo, o responde a las acusaciones del *stablishment* mediante un alegato sobre el sentido de la creación y la «utilidad» de la poesía, ese joven recluta que por momentos compone una retórica punto menos que imposible; es al mismo tiempo el que ríe con La Comedia Silente (tan parecida a la cotidiana), el que se acoge al placer gregario de la amistad y descubre con pavor que la complicidad y el miedo pueden ser siame-

ses. Un personaje, en suma, que se nos convierte en persona casi sin darnos cuenta. Que nos conmueve a su pesar, como si quisiera mantener siempre a distancia los intrusos ojos del lector.

Y ese juego de acercamientos y alejamientos alternos es seguido, en cuidadas dosis, por el punto de vista, que se mueve desde un narrador semiomnisciente en tercera persona, hasta la franca primera persona, pasando en ocasiones por el estilo indirecto libre, ese modo de estar dentro y fuera al mismo tiempo. Como tampoco es gratuito que sea un capítulo en minúsculas el VIII: es la rapidez, el juego, las mutaciones, los disfraces que derriban categorías, la farsa igualizadora del travestismo carnavalesco.

No es un «ser humano en lucha permanente por recuperar su identidad», es un ser humano cuya identidad se va conformando al margen, sesgadamente, respecto a la identidad colectiva que postula el criador de abejas en el capítulo IX (Prólogo), donde se hace más explícita la naturaleza tráfuga del personaje respecto a la fe oficial, al papel de cada individuo en (y supeditado a) la colmena, los mecanismos de opresión y supresión del individuo, presuntamente al servicio de la colmena. En realidad, al servicio del criador de abejas, que es quien dicta las normas, vigila el obediente curso de los acontecimientos, y determina en última instancia dónde y cómo colocar los cristales que confinarán a las obreras tras una frontera invisible.

Pero en este caso, «escapar de una sociedad cerrada», tiene una connotación más amplia: el personaje reivindica su libertad a la diferencia, su derecho a la individualidad. Es la abeja que ha descubierto la parte superior de la colmena, donde no hay barreras de vidrio. Y echa a volar, aunque el criador sospeche de inmediato que se pasará a la colmena enemiga. El personaje ya ha detectado «la similitud que existe entre este elemento [el oleaje] y su nuevo régimen disciplinario: ambos comienzan donde termina la razón»; dado que el poder aplica a los súbditos técnicas de apicultor. Para su mal, los humanos somos con frecuencia

coleópteros más complicados. Atilio Caballero, en esta novela de intensa lectura, lo demuestra. ■

Los resbalosos relatos de Carlos Victoria

FERNANDO VILLAVERDE

Carlos Victoria
El resbaloso y otros cuentos
Ed. Universal
Miami, 1997, 176 pp.

ENGAÑA CARLOS VICTORIA. SE DIRÍA QUE a pesar suyo, no es ése su fuerte. Más de una vez se ha quedado sin ganar una codiciada mano de póker por no saber disimular; peor, por no haber resistido a la tentación de dejar ver sus cartas. Quién sabe, a fin de cuentas, si su más profundo amor es ese desafío de la batalla al descubierto.

Y sin embargo, Victoria engaña. Engaña para empezar su andar, tercamente cabizbajo y con las manos a perpetuidad ocultas en los bolsillos, en la apariencia de una pesarosa resignación. Puede que sí, puede que algunos o muchos vapores de pesadumbre anden ahí, retorciéndose por esos interiores con las mismas contorsionadas figuras que dibuja en el aire el humo de sus perennes cigarrillos. Pero la verdad final de este aparente jugador al descubierto es la mano oculta, esas manos que esconden una rabia hundida, a punto de perforarle los bolsillos. Esa turbia furia brota a borbotones, a las claras, en sus relatos: no vahos de pesadumbre con su posible traducción de pesimista agotamiento sino brasas permanentes de donde surgen sin parar inagotables humaredas, aviso incansable de la candela, sedimento de un mundo calcinado y oscuro que, visible como nunca antes —los años no pasan en balde— en esta colección de *El resbaloso y otros cuentos*, se está convirtiendo en aura

principal de su mundo, una especie de satélite oscuro con escasa atmósfera, con gente y ambientes en un perpetuo hervor que cada cierto tiempo se desata y rebosa, caldeado a perpetuidad como los montes de desperdicios humeantes de los vertederos. Como en los vertederos, van apareciendo los diamantes triturados, perdidos, entre las inmundicias; algunos ni siquiera descartados, refugiados ellos mismos en el espeso calor, fugitivos de bellezas comprendidas como apariencia pura.

Con la implacable tenacidad del sepultado vivo que escarba entre los escombros que lo aplastan, hurga Victoria sin descanso entre los carbones encendidos y, sin engañarse él mismo, incluso consciente a las claras de que se está también quemando, muestra sin reparos la consumida mugre de gentes y lugares —dos son los suyos, muy claros: Cuba y Miami— calcinados a medias, infiernos más grises que los atroces de ultratumba, y los recorre y nos los presenta, ufano y entusiasta —engañoso—, como si fueran el único espacio posible, por lo menos los únicos seres vivos de que vale la pena contar. Los exhibe sin titubeos en todo el esplendor de su acabada destrucción y sin dedicar un solo plumazo a embellecerlos con los falsos tintes de esos relatos con regusto a misionero, ya sea moral o social, le sale espontánea una colección de figuras completas con atributos y encantos, gente que a su manera también ha recurrido al engaño, que se finge total ruina y, como ese novio de la noche capaz de retozar y reír ingenuo por el simple placer de correr veloz por la autopista o la mujer desnuda en su casa desnuda que desesperada grita improperios porque la droga le ha hecho perder a sus hijos, al conjuro del relato de Carlos Victoria estos deshechos personajes abren sus fisuras y dejan ver cuánto les queda, a veces inmensas cantidades, de sentimientos y pasiones que se les revuelven por dentro desordenados o les brotan y se les deshilachan sin encontrar dónde posarse. Victoria no los deja engañarnos, no les permite, como algunos quisieran, pretenderse desnaturalizados del todo.

Para dejarnos presenciar este hosco desfile Victoria nos coloca, como mediadores, a

protagonistas a veces equilibrados, a veces a medio camino del desajuste ellos también, que se codean pretendidamente ajenos con esta tropa desfachatada y la miran sin desdén ni apego excesivos, a veces hasta contagiándose con sus desmanes, sin guardar más distancia que la conciencia; a veces ni siquiera, arrastrados por los mismos afanes inconexos e inconclusos, como el protagonista de «Pornografía», fascinado con una bailarina desnudista que a diario va a hipnotizarse con sus exhibiciones escénicas. Pero lo que se fingen lazos o pasiones se deshacen con la imprecisa dejadez de lo pasajero, bien lejos de la angustia de los amores entregados, un mundo a tientas. Tanto que ni siquiera en este cuento, donde el eje del relato es la sexualidad, alcanza sensualidad el texto. Esa pasión está siempre mostrada de manera demasiado clínica, con mucho de remoto y fugaz, sensaciones de paso que no por casualidad terminan casi siempre en la posición fetal de la mente onanista.

Un humor cercano a ratos al sarcasmo serpentea y se filtra por entre los relatos, patente en el distanciamiento con mucho de divertido con el que se contemplan situaciones de trasfondo trágico donde lo que Victoria resalta es su apariencia más descoyuntada y cómica: los muchachos drogadictos encerrados en una jaula dentro de la casa remolque de su proveedor, las atolondradas víctimas nocturnas de ese fantasma resbaloso que se les aparece de noche y les deja sólo el rastro de su untuoso aceite.

Sin la más mínima piedad, entendiendo bien por qué parajes de cinismo circula, ahonda Carlos Victoria en esas vidas y mundos de perdidos rumbos, rasga metódicamente la opacidad de sus superficies y lo que encuentra debajo no son motivos de rendición. Se dedica, con saña inexorable, delatando que para él jugar póker al descubierto es la mejor faena posible, a hacer cada vez más visible el extravío de sus personajes, que con esta inspección, con la desnudez, evidencian lo arduo, lo absurdo e inútil de intentar huir de esos infernales círculos que los atenazan, en la medida en que él exhibe con largueza la carcoma circundante que, como un ancla trabada, no deja

a sus vidas espacio hacia el cual oscilar, que más bien las fuerza a seguir zozobrando poco a poco.

No se trata de que, con simpleza, se eche al entorno la culpa de estas eficientes tragedias. Es que entorno y personajes se vuelven lo mismo y la mezcla de ambos la pasta del mundo, y los brillos que a veces nos deja entrever Victoria se intuyen a lo lejos, no como algo presente y alcanzable sino como anuncios de un más allá con rasgos de espejismo. Un renacer imposible, por lo menos hasta tocar primero fondo.

Se vuelven los cuentos una colección de callejones sin salida: la alucinada que vive junto al río Miami y grita insultos a jaurías callejeras; la caída hacia la muerte de enfermos de sida, el descenso de los drogadictos a sus mundos sin razón. No es un azar: a este carrusel de desesperados los acechan y dan caza vicios y males de regreso imposible: la locura, la droga, las enfermedades incurables. Su desenlace, en el mejor de los casos, sólo será el de seguir siendo Sísifos atolondrados e insatisfechos.

Más allá de su tono y ambiente parejos, de propósitos que se perciben afines, los cuentos dejan ver un hilo, tenue, que los va uniendo con paciencia: en lo profundo de su forma, de sus concepciones y sus metas. La trabazón sale a relucir desde el primero, «La estrella fugaz», donde tres amigos –ostensiblemente, Carlos Victoria y los escritores Reinaldo Arenas y Guillermo Rosales, estos dos fallecidos y grandes amigos los tres–, se reúnen para leer y discutir sus respectivos relatos a la vista del espesor macilento del río, en un paisaje herrumbroso entrecruzado por destellos de vegetación, pájaros marinos, el pasar del día. Dos de los amigos hacen al tercero –Victoria, su metáfora, sus símbolos y estereotipos como posible personaje– un insistente reproche: suelta amarras en tu escritura, déjate llevar por tus demonios.

Como retomando y siguiendo en su interior la pauta de esa censura, el relato hace en sus primeras partes gala de elegancia, abunda en esos preciosismos literarios que los colegas reprochan, disfruta de un regodeo descriptivo profuso en adjetivos, rozándose la

caricatura de un texto incapaz de prescindir de adornos y orden. Pero en la tercera parte, cuando Marcos, encarnación literaria de Victoria, queda solo, la escritura atiende a los reproches y se despeña en una algarabía de atropellados momentos culminados entre verdaderas llamaradas, en una aturrida apoteosis. Así, dentro del visible relato de los destinos de los tres amigos se trenza el otro, el del devenir de la escritura de Marcos, que se vuelve una aceptación y a la vez un reto, como diciendo, esto me pedían, aquí está, y convierte el texto mismo en el verdadero corazón, la trama del relato.

Como para remachar, viene justo después «El resbaloso», uno de los puntos culminantes de la narrativa de Carlos Victoria, y más: un relato emblemático de un lugar y un tiempo, La Habana agonizante de estos años noventa, personificador y aglutinante por sí solo de una época.

En él, es como si Victoria llevase a su clímax la ruta iniciada en el relato previo: se han liberado los duendes, no hay sino tinieblas, terrores, ruina y la patética figura que dice adiós a esa ciudad que alguna vez existió. Este cuento, donde el humor y la sorna no paran de asomar por entre los innumerables resquicios del derrumbe, es cabal despedida al esplendor, interior y exterior, de otra de las ciudades que devoraron las rabias ideológicas del siglo xx.

La otra amarra del libro es «El novelista», con su doble narración paralela de los sucesos que transcurren en torno al escritor protagonista y lo van envolviendo y arrastrando como incesante testigo y las tenues mutaciones con que esos hechos van pasando a los papeles que, como las vidas narradas en ellos, terminan volándose y están a punto de desperdigarse perdidos, arrastrados por el viento y los aguaceros.

A partir de ahí, este novelista, con su indefinida línea divisoria entre la realidad y sus escritos, nos indica la pauta de relatos circundantes, «La herencia» o «El novio de la noche»: personajes y situaciones y trama logrados a partir de un texto que es sólo apuntes, impresiones, semejante a esos retozos inconexos de la vida de los otros que le

llegaban esporádicamente al novelista por sus ventanas abiertas.

En su anterior libro de relatos *Sombras en la playa*, Victoria combinaba y alternaba los espacios de Cuba y Miami. Aquí Miami predomina –quizá porque *La Ruta del Mago*, una novela corta que pensaba estar aquí y que transcurre en su Camagüey natal, terminó en libro aparte– como espacio exterior: sólo dos de los siete relatos transcurren en Cuba. No por eso pierde presencia la isla, aunque el interés del autor se haya vuelto más a estos nuevos territorios: definida y bien viva Cuba en muchos momentos y personajes, lo que los dibuja y los sitúa. Notable cómo esa presencia, prominente o latente, poderosa, no hace caer a este libro ni por asomo en la nostalgia; Cuba no está aquí para remembranzas ni melancolías sino para dibujar, como en «El resbaloso», un ámbito monstruoso, o como en «La ronda», el otro relato situado allí, presentar un sitio impreciso, abstracto, donde los actos de los personajes se vuelven círculos absurdos, una especie de territorio teatral beckettiano.

Por eso, la cita de Heredia que el personaje de «El novelista» recuerda y que quizás Victoria quiere hacer suya no se ajusta del todo a este libro: «Como en huerta de escarchas abrasada, se marchita entre vidrios encerrada la planta estéril de distinto clima». No parece justo definir así a los desterrados de Carlos Victoria. Desconectados o destruidos sí pero ni marchitos ni estériles no obstante apariencias. La savia corre en ellos demasiado abundante, acelerada, aunque haya perdido su reloj, su guía; desbordan vitalidad, una vitalidad desconcertada que los arrastra al peligro por rutas sin sentido, gente más entusiasmada por las espesuras y los abismos que por los caminos rectos y despejados. Demasiado incandescente este libro para personajes marchitos, siembra arraigada la sospecha de que no es sólo el distinto clima lo que ha llevado a esta gente a sus alucinaciones. Detrás hay más, mucho más, un entreverado que asoma entre las malezas. Lo sabe y nos los sugiere Carlos Victoria, con su andar y su libro: un libro de puños en los bolsillos. ■

El símbolo rendido

RAFAEL ROJAS

Jorge G. Castañeda

La vida en rojo. Una biografía del Che Guevara

Alfaguara

México, 1997, 540 pp.

¿CÓMO ELUDIR LA SIGUIENTE PARADOJA? Che Guevara, tal vez, el comunista latinoamericano que creyó, con más devoción, en aquella profecía que anunciaba el fin del mundo por obra de la «mano invisible del mercado» y de la siniestra «ley del valor», es hoy un fetiche mercantil, un ícono de la cultura postmoderna. Ese rostro que, irremediablemente, asociamos con la foto romántica de Alberto Korda, encarnaba, hace apenas unos diez o quince años, la más testaruda rebelión contra el capitalismo moderno. Ahora, en cambio, es un símbolo rendido, un emblema domesticado: la escuelita de la Higuera, en Valle Grande (Bolivia), es destino de interminables peregrinaciones exóticas; camisetas, *afiches*, boinas, sellos y hasta relicarios, con motivos guevaristas, se venden en tiendas exclusivas para turistas extranjeros de la Habana Vieja, Santa María y Varadero.

¿Cómo eludir esta otra paradoja? El Che nació y creció dentro de una familia anticlerical y en su juventud se convirtió, de manera autodidacta, en un marxista *sui generis*; fue crítico de las ortodoxias soviética y china, pero, en tanto marxista convencido, se definió siempre como ateo. Sin embargo, su vida fue –salvo en la observancia del quinto mandamiento– una imitación de Cristo: el estoicismo, la errancia, el culto a la voluntad, cierta vocación sacrificial, la temeridad y un sentido mesiánico de la trascendencia eran atributos que él supo fundir en su carácter, por medio de una disciplina casi monástica. Esa imagen de sí, fijada trágicamente en la historia, es la que hace que aquel comunista hoy sea venerado como un mártir o un santo –San Ernesto de la Higuera– y

que su retrato aparezca detrás de las velas de los altares, al lado de la Virgen de la Caridad del Cobre.

El hallazgo reciente de los restos del Che ha desatado una especie de necrofilia mediática. Se sabe que en América Latina, la cultura de la muerte es muy particular: hay un morbo funerario, cierta fascinación por el cadáver exquisito, que explica algunas estetizaciones políticas del cuerpo, como el entierro de la pierna de Santa Anna, el cerebro de Rubén Darío analizado por los frenólogos, el ataúd de Amado Nervo haciendo escalas en cada puerto o Evita Perón ofrecida después de muerta a la lujuria de un general argentino. Las honras fúnebres del Che, en la Habana, escenificadas, tal vez, como una resistencia a admitir que ese cadáver es, también, el cadáver de la Revolución cubana, son un capítulo más de nuestra escatología política.

En un discurso ante el gigantesco monumento al Che en las afueras de Santa Clara –muy al estilo, por cierto, de los que se levantaban en la Rusia de Stalin– Fidel Castro usó lo mejor de su don retórico para demostrar que, por obra y gracia de la transmigración ideológica, el célebre guerrillero aún vive. Una señal de que sus ideas son todavía vigentes, según Fidel, es el reciente traspaso de Hong Kong a la soberanía china. Curiosa vigencia la de una descolonización radicalmente distinta a la que defendía el Che: pacífica, negociada, gradual y no violenta ni revolucionaria. Pero ninguna de estas paradojas debería extrañarnos cuando escuchamos al propio Fidel Castro afirmar que Su Santidad, el Papa Juan Pablo II, es «un verdadero santo». Entonces ya no nos cabe la menor duda: hay que ser el mismísimo demonio para atreverse a santificar al supremo santificador.

Esta gloria mediática del Che Guevara no se ha dado al margen del mercado editorial. Entre las montañas de papeles dedicadas a reforzar o debilitar el mito guevarista se salvan, a mi juicio, cuatro biografías: la de Jon Lee Anderson, la de Paco Ignacio Taibo II, la de Pierre Kalfon y la de Jorge Castañeda. Cada una tiene su particular virtud. Es como si los cuatro biógrafos se hubieran distribuido

el trabajo para captar eso que los griegos llamaban el *areté* del personaje. Anderson describe la construcción cultural del mito, Tai-bo su apasionante y caprichosa psicología, Kalfon su mundo literario y Castañeda su política. La principal virtud, pues, de *La vida en rojo* es que nos presenta al *Che* como un político entre políticos. En este sentido, Castañeda es el que más se aleja de lo meramente biográfico, pero, también, el que más se acerca a lo propiamente histórico.

En sólo 39 años de vida, el *Che* experimentó la historia con una frenética intensidad. Era como si tuviera un don especial para estar en el momento justo y en el lugar adecuado. Vivió, como un nómada de la política, en la Bolivia de Paz Estenssoro, en la Guatemala de Jacobo Arbenz, en el México postcardenista. Hizo la Revolución en Cuba y, como ministro del nuevo gobierno, viajó a los Estados Unidos, Europa, América Latina, Asia y África. Conoció de cerca la China de Mao, la Unión Soviética de Kruchov y los países socialistas de Europa del Este en época del deshielo. Estuvo refugiado en Praga y peregrinó en las selvas del Congo y de Bolivia. Esta experiencia casi febril de la historia es el trasfondo de *La vida en rojo*. Castañeda no sólo escribe la biografía de un héroe, sino las biografías de esas comunidades en las que el *Che*, como un misionero o un antropólogo armado, se infiltró. Desde las primeras páginas, nos dice el autor: «Ernesto Guevara conquistó su derecho de ciudad en el imaginario social de una generación entera por muchos motivos, pero ante todo mediante el místico encuentro de un hombre y su época».

A Jorge Castañeda le interesa, más que nada, reconstruir las ideas del *Che* dentro del movimiento comunista internacional y dentro de la Revolución cubana. En este sentido, es probable que de las cuatro biografías que han aparecido en los últimos años ésta sea la que toca el punto más sensible y polémico de la vida del célebre revolucionario, es decir, el punto de sus diferencias teóricas y prácticas con el comunismo soviético y con el gobierno de Fidel Castro. Diferencias de fondo y superficie que lo llevaron, primero, al África belga y luego a Bolivia,

dos aventuras guerrilleras totalmente fallidas. Ésa es, acaso, la audacia de esta biografía: cuestionar el mito de una supuesta lealtad incondicional de Fidel Castro y el Partido Comunista de Cuba al *Che*.

En contra de un estereotipo bastante extendido, el libro muestra que Guevara no fue siempre antisoviético. Uno de los pasajes más interesantes de *La vida en rojo* es el que reproduce los contactos del *Che* con Nicolai Leonov, un agente de la KGB en México que lo introdujo en los círculos de la embajada soviética y le proporcionó literatura comunista. Las entrevistas de Castañeda con el propio Leonov y con Fernando Gutiérrez Barrios confirman que luego de su paso por Bolivia y Guatemala, el *Che* llega a México desilusionado del populismo latinoamericano y con el fervor de un comunista recién converso. Cuando la policía mexicana detiene a los futuros expedicionarios del Granma, el *Che* es el único que se declara abiertamente partidario del comunismo soviético.

Todavía entre 1959 y 1962 Guevara es defensor de una alianza total con la URSS y uno de los que más presiona al gobierno de Fidel Castro en esa dirección. La ruptura con Moscú se da a raíz de la crisis de los misiles en octubre de 1962. Castañeda es el primero en analizar detalladamente las tensas conversaciones entre el *Che* y Anastas Mikoyan después del pacto Kennedy-Kruchov. Guevara le reprocha en términos bastante rudos al soviético el hecho de que la URSS retirara los misiles de la isla y «pactara con el imperialismo». Es entonces cuando Mikoyan le responde: «hicimos todo lo posible porque Cuba no fuera destruída. Vemos vuestra disposición a morir bellamente pero pensamos que no vale la pena...» Este choque, además de sus habituales enfrentamientos con los viejos stalinistas cubanos en materia económica, lo convirtió en una persona *non grata* a los ojos del Kremlin.

Castañeda demuestra que a partir de 1963 la posición del *Che* dentro de la clase política cubana se vuelve precaria, ya que los soviéticos lo consideran un enemigo y presionan a Fidel Castro para que lo saque de Cuba. Castro, quien probablemente recela la popularidad del *Che*, cede a esas presiones

sin dejar traslucir su propia complicidad con el virtual destierro que le aplicarán al argentino. Las dos aventuras guerrilleras, la del Congo y la de Bolivia, fueron concebidas por el Departamento América del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (PCC), el principal centro de exportación revolucionaria, que encabezaba Manuel Piñeiro. El fracaso de ambas operaciones tiene que ver con el apresuramiento y la ineficacia con que este aparato las planeó; lo cual, desde la perspectiva de Castañeda, podría confirmar la tesis de un sacrificio de Guevara, por parte de Castro, para satisfacer a Moscú y a su propia egolatría política. El hecho de que Fidel haya leído la carta de despedida del *Che* en 1965, mientras éste se encontraba en El Congo, fue la mejor prueba de que las puertas de Cuba se le cerraban para siempre al guerrillero argentino.

El capítulo «¿Traicionado por quién, en dónde?», que es el que se adentra en esta zona oscura de la historia, está escrito con cuidado, a partir de indicios, preguntas e hipótesis que nunca pretenden ser conclusivas. ¿Por qué Manuel Piñeiro y el PCC desinformaban al *Che* sobre las condiciones para una guerrilla en Bolivia, mientras Fidel desinformaba a Mario Monje y al Partido Comunista Boliviano sobre los planes del *Che*? ¿Por qué la Habana manda llamar a Renán Montero, el único enlace del *Che* en la Paz y fuente de toda su información, justo en el momento en que se cerraba el cerco del Ejército boliviano? ¿Por qué no se organizó una operación de rescate como la que los cubanos habían realizado en Santo Domingo, Venezuela y otros países latinoamericanos? Castañeda, con prudencia, no nos dice quién traiciona ni dónde, pero el peso de sus preguntas es tal que difícilmente se puede descartar la idea de que la muerte del *Che* fue la confluencia de varias traiciones, fraguadas no sólo por sus principales enemigos en Washington y La Paz, sino por sus supuestos aliados en Moscú y la Habana.

La vida en rojo tiene implícitas unas «Vidas Paralelas» entre Fidel y el *Che*. El primero es Proteo, un héroe de mil caras o, al menos, de dos, como el Rey Jano: una severa y otra clemente, una fanática y otra flexible,

una pública y otra secreta. Esta ambigüedad lo lleva a veces al cinismo de un príncipe maquiavélico que da rienda suelta a la más desenfrenada voluntad de poder. El segundo, en cambio, es la transparencia, la visibilidad: la vida del *Che* refleja el firme deseo de alcanzar una correspondencia entre los valores y las prácticas, entre la moral pública y la privada. Guevara no sabe ocultar sus fines y así lo demuestra frente a la policía mexicana, frente al Kremlin, frente a la CIA o frente a los militares bolivianos. De hecho, habría que reconocer que el *Che* fue uno de los pocos miembros de la clase política cubana que promovió cierto clima de pluralidad y debate dentro del gobierno de la isla. Es por ello que estas «vidas paralelas» se asemejan mucho a otras de la tradición comunista: las de Stalin y Trotsky narradas por Isaac Deutscher.

Sin embargo, es precisamente esa rara honestidad, esa transparencia, la que, como en Narciso, produce en el *Che* una terrible vanidad. La vehemencia y el fanatismo con que Guevara defendió y realizó sus ideas, lo mismo si se trataba de lograr en Cuba una economía sin mercado ni dinero ni salarios o de producir el «hombre nuevo» en menos de dos generaciones a través de la clonación ideológica o de entrenar a sus guerrilleros como «frías y calculadoras máquinas de matar», son los perniciosos efectos del «triunfo de su voluntad» y de la estetización de la violencia y la muerte. Estos rasgos del temperamento guevarista son los que determinan la seducción casi heideggeriana de ese «ser destinado a morir», disciplinado como Séneca en el asma de los estoicos, pero también por su naturaleza destructiva y letal.

Alguien poco familiarizado con la obra de Jorge Castañeda podría pensar que la principal virtud de *La vida en rojo*, esto es, presentar al *Che* como una víctima colectiva de Moscú, Washington, la Paz y la Habana y no como un victimario, es también su mayor limitación. Ese lector se haría, con razón, la siguiente pregunta: ¿no tiene Guevara una buena parte de responsabilidad moral ante los cientos de miles de muertos que dejaron las guerrillas latinoamericanas? A lo que yo respondería, si se me permite,

con una recomendación: reléase *La vida en rojo* con *La utopía desarmada* a la vista y se observará el inteligente esfuerzo por comprender las raíces sociales de las ideas del *Che* sin renunciar a una crítica de ese violento mesianismo que lo llevó al genocidio y a la inmolación. ■

Los amores de las cuerdas y el tambor

VÍCTOR BATISTA

Tony Évora
Orígenes de la música cubana
Alianza Editorial
Madrid, 1997, 368 pp.

ESTA AMENA HISTORIA DE LA MÚSICA CUBANA es un libro de divulgación y consulta, profusamente documentado e ilustrado, que deberá ocupar un lugar singular en la bibliografía sobre el tema. Ha sido editado en España y por tanto dirigido al lector español, pero es igualmente útil para un lector cubano. Para el español que recibe indiscriminadamente la reciente invasión sonora procedente de la isla, y pasa de Compay Segundo a Irakere sin transición ni conocimiento de causa –lo cual es como ir de un cuarteto de Haydn a una sinfonía de Stravinski desconociendo el corpus musical elaborado entre uno y otro– llena un vacío. Para el cubano, más familiarizado pero no necesariamente más educado, es fuente de reflexión e información, con «algo de hipótesis, bastante de empirismo y mucho de investigación», según nos advierte el autor. Abarca la historia entera de la isla al hilo de su evolución musical, desde los taínos hasta Lecuona. «Después de todo», nos dice, «en la música puede estar la clave para explicar la historia de un país».

Omitimos comentar, por razón de espacio, distintas manifestaciones de la música

de la isla que han recibido abundante tratamiento en este libro, centrándonos en lo que nos ha parecido un aspecto fundamental de su evolución musical. Desde un principio Évora define su propósito con un sugerente subtítulo: *Los amores de las cuerdas y el tambor*. Se refiere naturalmente a la guitarra española y el tambor africano, instrumentos símbolos de las dos culturas fundamentales de Cuba. Pero entre estas dos, nos recuerda, no siempre hubo amores, sino también desamores. En definitiva nos cuenta los amores ilícitos, socialmente mal vistos, que engendraron nuestra «música mulata», y que el tiempo ha legitimado. Componen el libro tres secciones fundamentales: la fuente eurocubana –donde expone la influencia recíproca entre las músicas que se dividen, a su entender artificialmente, en «popular» y «cult»–; la fuente afrocubana –donde indaga en las manifestaciones musicales de las diferentes etnias–; y el resultado de la fusión de ambas, la «sandunga musical». Esta clasificación es necesariamente didáctica, porque bien pronto las dos fuentes se entremezclan, aunque se comete frecuentemente el error de creer que la música cubana es un engendro de melodía europea con ritmo africano, ignorando el gradual proceso de interacción que se efectúa desde los tiempos más remotos, y que permea todas las capas de la sociedad insular. Aún la música de los cultos afroides, insiste el autor, «considerada por algunos como totalmente africana», ha sido un desarrollo en cierto modo paralelo al del punto guajiro, manifestación netamente hispánica, que se fue transformando y «produciendo una manera típica de cantar y tañer las cuerdas que viene a corresponder con las evoluciones sufridas por los instrumentos de percusión, el canto y el baile de origen africano». Y aunque «la gama modal cubana es eminentemente española», es en definitiva la imaginación rítmica del negro la que dota de personalidad propia a la música de inspiración europea, ya que «la percusión afrocubana es simultáneamente rítmica y melódica» –«concepto difícil de comprender» para un oído blanco–, y lo que caracteriza a la música cubana es «su peculiar manera de integrar la melodía en el ritmo».

El aporte musical del negro en Cuba es, sin duda, fundamentalmente percusivo, y no se reduce a la riquísima polirritmia ancestral africana. Su sentido del ritmo se organiza alrededor de una básica pulsación binaria que contrasta con la pulsación ternaria (el compás de 3/4 y sus derivados) de la música africana. Esa tendencia ternaria, propia de la música de España tanto como la de África (dice el musicólogo británico Arthur M. Jones: «el ritmo de tambor básico, casi universal, es ternario»), sufre una progresiva binarización que constituye un rasgo distintivo de su transculturación en América. Es por eso que Évora centra su estudio parcialmente en «la reconstrucción de fases en el proceso de transformación que convirtieron muchos ritmos ternarios ibéricos y africanos en ritmos binarios sobre suelo cubano». La tendencia binarizadora en Cuba, y en América, proviene originalmente de la música vocal africana, y de la forzosa convivencia inter-étnica en los barracones, donde se impuso la influencia conga o bantú, más maleable: «A este inmenso grupo africano se atribuye la mayoría de las canciones de las negradas de los ingenios». Pero cala en toda la sociedad y cubre el siglo XIX, desde la popular guaracha y las contradanzas de Saumell (1811-1870) —donde lo ternario y lo binario coexisten— hasta las danzas de Cervantes (1847-1905) y toda la músicaailable de la época, todavía bajo la impronta de la música «culta» europea, que no admiten ya el compás ternario. A fines de 1870 aparece el danzón, considerado a partir de entonces el baile nacional cubano, y éste, en la segunda década del siglo XX, es desplazado por el son como principal baile popular. Pero la binarización de la música cubana no es un proceso de negación, sino de integración; lo ternario ancestral queda adaptado y contenido dentro de una estructura binaria. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la típica célula rítmica que es el cinquillo, elemento unificador dentro de la diversidad de la música cubana, y que está presente, en la variante del acompañamiento de las claves, en casi toda la música popular.

«Todo sale de la madre rumba» dice una popular guaracha de Humberto Jauma que

canta Celia Cruz. Y lleva razón», afirma Évora, y añade: «Junto al complejo del son, la canción, el danzón y el punto guajiro, la rumba constituye uno de los cinco complejos básicos en que los investigadores cubanos de los últimos treinta años han insistido en estructurar los géneros musicales». La rumba —con su compás 6/8, un derivado ternario que se presta a la binarización— tiene mucho de la música del culto yoruba, aunque sobre ella han incidido numerosas influencias. Es la «traducción al lenguaje vulgar de las sagradas danzas yoruba», pero desprovistas de todo elemento ritual, una versión «profana y genuinamente popular, basada sólo en voces y percusión». Y aunque el autor afirma que «la rumba agrupa a todos los sectores de la población cubana», la ubica más exactamente como el «puente entre lo africano y la síntesis africano/española». Mientras otros géneros bailables han competido por el favor popular e interactuado en una simbiosis que produjo una música cada vez más mulata, la rumba se ha mantenido relativamente al margen, sin contaminarse (salvo en sus adulteraciones comerciales) ni apenas evolucionar. En su pureza está su fuerza. Pero si la rumba es la madre, las hijas le salieron rebeldes; no en balde Benny Moré, el sonero más popular que ha dado Cuba, cantaba: «A mí que no me vengán con tantos rumbones, que a mí me gusta gozar», y le coreaban: «no quiero rumba, yo quiero cha-cha-chá».

El son se impuso debido, quizá, a una «capacidad integradora» que lo convirtió «—junto al bolero— en el sistema sonoro más difundido e influyente salido del territorio cubano». Surge en zonas rurales de la región oriental de la isla —que contó siempre con una preponderancia bantú sobre la yoruba— y en su raíz campesina el ascendente hispano es fácilmente discernible. Está relacionado con otras formas musicales del área del Caribe, como el merengue dominicano y la plena puertorriqueña, pero con una trayectoria propia debida al mayor grado de transculturación efectuado en la isla, que hace que «tomada en su conjunto la música cubana presenta un balance mucho mayor de ingredientes africanos y españoles que

cualquier otro país de origen ibérico con la excepción de Brasil». Si exceptuamos a grupos como el de Miguel Matamoros, cuyos sonos de inspiración campesina se acompañaban de dos guitarras y un par de maracas, el conjunto sonero tradicional lo constituye un sexteto, compuesto por (además de los instrumentos ya mencionados) bongó, bajo, tres y claves. La guitarra española jugaba siempre el papel central junto a los tres de invención cubana, adoptando «maneras de ejecución y concepciones interpretativas en que se imitaba a los instrumentos de percusión». Es con la incorporación de la trompeta –robándole protagonismo al tres por su mayor sonoridad– que triunfó el habanero Ignacio Piñeiro (1888-1969) y su Septeto Nacional, consolidando el género del son «como un fenómeno urbano y de carácter nacional». Dice de él Évora: «Es este modesto albañil quien une la dinámica del son oriental con la guajira tradicional (...) de donde extrae la métrica, agregándole finalmente la sandunga del guaguancó». El son, por lo tanto, es el mejor exponente de la capacidad de integración –no sólo racial, sino también geográfica– de la sociedad cubana. Oriundo de Oriente, simboliza adecuadamente un aspecto de la evolución del país, cuyas guerras de independencia comenzaron en aquella región, y en la base se compone tanto de instrumentos originales de la región oriental –bongó, tres– como de la occidental –maracas, claves–, configurando una metáfora de integración nacional.

Posteriormente el son incorporó fuertes influencias norteamericanas, otorgándole función percusiva a una sección de metales, y se introdujeron innovaciones como las de Arsenio Rodríguez (1911-1971) «quien se propuso ampliar la base instrumental de las agrupaciones soneras agregándoles el piano y una tumbadora (...) una evolución que no concluiría ni con las modernas orquestas de salsa». Pero esto ya forma parte de su desarrollo internacional bajo la denominación de «salsa», una evolución de los últimos decenios, período que no cubre el presente texto. La opinión del autor sobre los últimos cuarenta años de música cubana es tajante, porque aunque «Durante el largo período revolucio-

nario han habido importantes logros musicales, particularmente en términos de formación profesional (...) El autoaislamiento político de Cuba y su consecuente exaltación de un nacionalismo feroz no han logrado producir un renacimiento de la música cubana». Évora promete poner al día sus impresiones sobre la música cubana; se despide en la última página con una anaforuana –un ideograma abakuá– que significa: continuar. ■

La ruta del mago

RAFAEL ZEQUEIRA

Carlos Victoria
La Ruta del Mago
Ed. Universal
Miami, 1997, 154 pp.

LA ADOLESCENCIA SE HA PUESTO DE MODA más en la vida que en la literatura. Aunque cuando se piensa en Longo o en Stendhal o en Dickens o en cualquier otro, más bien parece que el descubrimiento de ese personaje apasionante que podría identificarse como el protagonista cínico, ha desplazado al protagonista adolescente, muchacho siempre inteligente, sensitivo, bondadoso, atractivo y con unos ojos de mirada tal vez demasiado azorada para los tiempos presentes.

Quizá el asunto se pueda resumir en que hoy día todo el mundo quiere tener aspecto adolescente, comportarse con cierto impulso espontáneo e irresponsable y pensar y valorar la realidad como si la cabeza fuera una computadora adecuadamente programada para enfrentar los más insólitos avatares de una vida que cada día se vuelve más administrativa, burocrática y policial.

Y precisamente cuando esto ocurre, Carlos Victoria escribe *La Ruta del Mago*, novela breve en la que se mete a fondo, sin temor, sin aspavientos, sin gesticulaciones, en la vida de un adolescente camagüeyano en los primeros

años del triunfo de la revolución de Fidel Castro.

No sé si es fortuita o intencional esta combinación edad del protagonista-circunstancia histórica de Cuba, pero sea como sea es ya el primer acierto de este libro y posiblemente una de las claves para entenderlo, aun cuando no esté seguro de si los libros son escritos para ser entendidos y comentados o para ser disfrutados y asimilados según cada cual. No obstante, me parece importante hacer referencia a esta particularidad porque ese proceso revolucionario, adolescente en su raíz y en su espíritu, formó parte de ese gran movimiento mundial que por esos años proclamaba las ventajas indiscutibles de la irresponsabilidad y el disparate.

Es curioso recordar que, aun cuando hacia los años sesenta de este siglo ya Choderlos de Laclos había escrito sus *Liaisons dangereuses* y los norteamericanos habían publicado sus novelas negrísimas, no es hasta después de esa apoteosis del desatino (que muchas cosas excelentes nos dejó) que aparece lo que con alguna propiedad podría llamarse «la novela cínica», que ha sido cultivada con más o menos éxito hasta en los países que menos participaron de aquel jolgorio, y que quizá sea el producto de «la personalidad neurótica de nuestro tiempo», o del deterioro de tantos valores que no eran tales y que fueron sustituidos por otros que lo eran menos, o del deterioro de los deterioros.

Y es justamente entonces cuando Carlos Victoria, desde su exilio de Miami, tiene el valor de contarnos con tono mesurado y sin pretensiones de impactos formales, sin ruido, casi en voz muy baja (cosa que le agradezco) esta historia de un jovencito, casi un niño que empieza a dejar de serlo, camagueyano como él, al que nadie puede odiar, ni siquiera los personajes que dicen odiarlo y lo insultan y lo humillan. Y esto en un país en el que, por la época más o menos en que se desarrolla la acción novelesca, se veían por las calles proclamas convocando a la población «al odio como arma de lucha». Un personaje que, para colmo —y esto quizá sea lo único que resulte un poco forzado en la novela— se llama Abel, y que se masturba frecuentemente y que acaba de ser desvirgado, en una escena

estupendamente bien narrada, por una señora sudorosa y de pechos opulentos que se ha quedado con la casa de sus antiguos amos después de que éstos se marcharon a Miami.

El Abel de Carlos Victoria, al igual que su homónimo bíblico, tiene mucho de santo, pero no tanto en su conducta ni mucho menos en su proyecto de vida, que no lo tiene, sino en la combinación de su origen, su edad y su destino histórico con ese don rarísimo de ser, sin proponérselo y sin hacer nada para lograrlo, el receptor forzoso y el consolador comprensivo de las penas del prójimo.

Y es por eso que ya desde la primera página, cuando Abel regresa a la casa después de haber resuelto una gestión de dinero que parecía no tener solución, su tía le dice: «— Eres un mago, jovencito, un mago». Es decir, alguien que logra lo que no logran otros.

Abel es un personaje (no sé si decir como todo adolescente) lleno de matices, confusiones y carencias. Vive con su tía Alicia después que ha quedado huérfano de madre y su actual vida familiar no transcurre precisamente sobre un lecho de rosas. Alicia es la propietaria de una tienda de ropa y tiene la vivienda, como era frecuente en Cuba, en la parte trasera de su negocio. Abel se dedica a visitar las casas de los clientes para intentar cobrar cuentas pendientes. Pero estos clientes saben que ha triunfado una revolución que va a abolir la propiedad privada, que habla de derechos para todos, de igualdad, de vivan los pobres buenos y mueran los ricos malos y se hacen los morosos en sus pagos en espera de que la tienda sea intervenida y, consecuentemente, canceladas todas las cuentas. Y por si no bastara con esto, Alicia, que es viuda, se enamora perdidamente de Sebastián, el interventor que siempre va vestido de miliciano. El romance, por supuesto, deviene en catástrofe para ambos, y también para Abel:

Lo despertaron las voces iracundas, los gritos de: «¡Vieja burguesa!» «¡Miliciano de mierda!» «¡Putas!» «¡Maricón!» (...) Abel se tapó la cabeza con la almohada y siguió durmiendo.

Manuel, uno de los personajes que presuntamente lo odia, en algún momento le pregunta: «Tú ¿de qué parte estás? ¿Estás de

parte de ella? ¿De parte de los enemigos?» Y cuando Abel responde que no está de parte de nadie pero que se debe pagar lo que se debe, Manuel le afirma, categórico: «Tú naciste para criado».

Pero a pesar de Manuel y su espíritu beligerante necesitado de encontrar enemigos a toda costa, Abel se va haciendo amigo íntimo del lector lo mismo que de Arturo, el homosexual que muelen a golpes, o de Sofía y su hijo medio retrasado; se le toma afecto y se hace entrañable a lo largo de los siete capítulos (¿cábala?) que componen esta ruta que a derechas (o a izquierdas, lo mismo da) no se sabe adónde conduce y que Carlos Victoria tiene el acierto y la gentileza de no intentar averiguar. Y es que estamos ante un autor que, valiéndose de cierto realismo psicológico y de una narrativa que nunca logra ocultar del todo su tendencia lírica, anda siempre proponiendo trayectos cuyo final es una incógnita. Su primera novela fue *Puente en la oscuridad* (enlazar lugares o destinos sin poder ver desde dónde ni hacia dónde); la segunda fue *La travesía secreta* (un viaje cuyo punto de llegada lo sabe otro, pero no el viajero); y ahora *La Ruta del Mago* (un itinerario de prestidigitación, es decir de escamoteo). Pero, en cualquier caso, si estas rutas nos conducen por los senderos de la sensibilidad, la tolerancia, el buen humor, la inteligencia, la belleza y la bondad, es ya más que suficiente y poco importa cuáles sean sus puntos de destino. ■

que escribiera el marqués de Sade en el asilo de Charenton hasta el *Elogio de la madrasa* o *Los cuadernos de Don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa, pasando por tantas y tantas obras buenas, regulares y detestables.

Pero el hecho de que el tema se haya convertido en recurrente no quiere decir que no haya aproximaciones originales y atractivas. Ése es el caso de *Las tetas europeas*, de Fernando Villaverde (casi caigo en la trampa de ambigüedades eróticas, si no fuera por la coma), un libro cuyo título podría hacer sonrojar a más de un falso moralista.

En él su autor ha conducido su imaginación partiendo de los siempre admirados, atacados y deseados atributos femeninos, por caminos que oscilan entre la recapitulación autobiográfica, la evocación de otros tiempos habaneros y la reflexión acerca de las conexiones entre vida y muerte, entre vida y literatura, entre realidad e imaginación.

Las tetas europeas desarrolla su continuidad en tres momentos narrativos, como tres grandes viñetas que se encadenan en la consecución de un superobjetivo: demostrar las innumerables aristas de la imaginación.

A través de lo distintivo de cada una de esas partes, el autor demuestra que es capaz de alcanzar la unidad a partir de lo diverso. El libro es una especie de viaje febril por la imagen cinematográfica hacia la sexualidad.

La búsqueda de un objeto ansiado nos lleva a una interesante saga que al final es una enciclopedia fílmica de escenas atrevidas, así como un recorrido histórico sensual del seno codiciado, logrado, y perdido para volver a aparecer en la memoria. Como señala en los párrafos finales de esta primera revelación de este recorrido de palabras e imágenes que: «...Nos envuelven; no sólo iluminan el celuloide que pasa por la mirilla del proyector, en ilusorio movimiento, sino nos cubren, nos hacen uno con la película. Crece la luz; tan intensa es ya que perdemos la consistencia, nos atraviesa y transparenta, nos vuelve con la imagen proyectada. Nos volvemos, con la película, luz y sombra, somos uno con ella, nuestros movimientos se entremezclan, se funden unos en otros. Dejándonos

Villaverde, Eros e imagen

JESÚS VEGA

Fernando Villaverde
Las tetas europeas
Término Editorial, Col. Ficciones
Cincinnati, 1997, 242 pp.

LA REMEMORACIÓN ERÓTICA NO ES NADA nuevo en la literatura. Desde los libros

llevar abrazados dejamos de ser nosotros, somos una proyección, haces de gris...»

Por su parte, en «Las criadas» Villaverde realiza otra incursión anecdótica que se bifurca en dos direcciones. Una nos lleva por aquellas remotas pasiones que despertaban manejadoras y otras auxiliares domésticas, con el resumen de varias experiencias que en su devenir se acercan, aunque sea tangencialmente, a las de muchos de nosotros que amamos desesperadamente a aquellas mujeres venidas del campo lejano para hacer «carrera» en la ciudad, y que de repente se iban de nuestras vidas tan abruptamente como habían entrado.

La otra ruta de esta segunda viñeta tiene que ver con una fallida representación de *Las criadas* de Jean Genet, a causa de la envidia y la mediocridad que abundan en el exilio, tanto como en la isla, y que abortan un proyecto que pudiera haber tomado un camino diferente: «Es evidente: mis planes teatrales, en Miami, serán una lucha cuesta arriba. La presencia en los escenarios de Genet, de otros como él, nombres ligados a la subversión, azora: en esta emigración que va llenando la ciudad, nadie quiere repetir pasadas experiencias, les resulta demasiado temible una posibilidad que vislumbran a cada sobresalto de las costumbres: vivir dos revoluciones seguidas. Olvido mi idea de montar *Las criadas*, y, poco a poco, olvido del todo hacer teatro en Miami. Esta renuncia, Genet me la reprocharía...»

Finalmente, «Las novias falsas» es una especie de diario de viaje que nos descubre rincones secretos de Nápoles a partir de imágenes y conceptos que en muchas ocasiones nos traen a la mente el fervor y la pasión de cualquier película neorrealista. Es como si Villaverde se contagiara con los ideales de un Vittorio de Sica o un Cesare Zavattini, vibrando con la misma intensidad y el mismo sentido de humanidad.

Tales reflexiones italianas, en un admirable *tour de force*, se conectan con la imaginación acerca de ese tema tabú de la sexualidad y su vinculación con lo mejor de la tradición literaria y con la historia cinematográfica, para, con el recurso de la serpiente mordiendo la cola, con el eterno

retorno, cerrar este admirable volumen que constituye una extraordinaria indagación acerca de la inagotable posibilidad de la palabra. ■

Pepe pinta a pistola

RAÚL RIVERO

José Prats Sariol
Mariel
Ed. Aldus
México D. F., 1997, 492 pp.

CREO EN ESTA NOVELA INESPERADA DE JOSÉ Prats Sariol. Y sé muy bien por qué creo en ella. Allí, en ese mundo municipal descrito sin anestesia, sin discreción y, a veces, con un lirismo ambiguo, aparece la vida, nuestra vida.

Y la vida que aparece, que Prats hace aparecer con una prosa siempre limpia, no está contada con inclinaciones de la geometría política, quiero decir, no se mueve a la izquierda ni a la derecha, sino que fluye en toda la lozanía de su equilibrio. Para decirlo pronto: es una aproximación a la sociedad cubana contemporánea con todo el instrumental de un escritor profesional (que es algo así como una escoria eminente) y una provisión de objetividad y coraje libre de toda sospecha.

Este escritor no hace propuestas ideológicas y eso, en este planeta desbordado de panfletos y fotocopias de convocatorias políticas, es una virtud. Pero en Cuba, en la Cuba de los noventa, me pone al borde de proponer su canonización.

Prats cuenta las viditas (que ya sabemos que pudieron ser algo) de cuatro cubanazos metidos en las redes del fin del siglo en un país donde ni ellos, ni nadie, sabe qué va a suceder mañana, o en el minuto siguiente al que se vive. En esa excursión, el lector encuentra no sólo el curso y el latido del tránsito por la tierra de los protagonistas, sino

una serie de senderos, desvíos y hasta caminos reales que lo enfrentan a un panorama amplio y tangible de lo que pasa en estos años dentro de nuestras fronteras.

Es, desde luego, un libro con trampas. Con pequeñas trampas pero que, al menos, permite que se seleccione el sabor del final. Por momentos, sobre todo si uno se deja provocar por el título, *Mariel*, que está asociado a un éxodo de decenas de miles de cubanos hacia Estados Unidos, se puede tener la impresión de que leeremos un novelón anticastrista y amargo. En otros momentos puedes seguir teniendo esa impresión. Pero no es así. A mi modo de ver, se trata de un retrato amargo y amoroso y una llamada urgente a fijar la atención en esa tabla de salvación nacional que es la cubanía.

Hay en el libro un pasaje que ilustra muy bien este reclamo. Se trata de una señora, propietaria de un apartamento en el edificio FOCSA, en el centro de El Vedado. Ella, tiene más de setenta años y vive sola. El administrador del recinto viene a proponerle que seleccione otra vivienda en cualquier zona de la ciudad y que entregue su apartamento, porque el edificio está destinado a los técnicos extranjeros: rusos, búlgaros y checos entre otros. La mujer se niega a abandonar la casa y, entonces, el administrador le propone que el Gobierno le facilitará la salida hacia los Estados Unidos, si ella lo desea...

— Jamás abandonaré mi patria —responde la anciana con firmeza.

— Ah, disculpe compañera, no sabía...

— ¡Compañera tampoco, señor, eso es otra cosa. Yo soy hija de un coronel mambí!

No puedo y no quiero perderme la oportunidad de informar al lector que la señora de la anécdota es la madrina de Prats. Ella, por cierto, murió hace pocos años, en el apartamento codiciado por los técnicos extranjeros y sus sirvientes criollos.

Así, me parece encontrar zonas de la biografía del autor en casi todos los personajes centrales del libro, datos y asuntos repartidos para enriquecer el universo individual del hombre inventado, unas veces con la alegría y otras con la agonía de haber vivido en Cuba en los últimos cincuenta años.

Adivino también fragmentos, cuentos, chistes, chascarrillos y aventuras de muchos amigos comunes que aparecen en las vidas de los cuatro José que integran la historia guía de *Mariel*. El pesquisaje en la experiencia personal y en la de gente cercana, le confieren a la novela esa diminuta corona de cubanía que enuncié y que convierten al libro en un estudio de la frustración, los escombros y la fatiga.

Es muy duro el laberinto que el novelista pone frente a nosotros y está dibujado, casi siempre, con un ansia desatada, con un fulgor que va poniendo claridad, paso a paso, por un territorio de la Cuba de hoy que todavía disfruta y padece alternativamente del anonimato. Estoy hablando del *insilio*. Ésta es, sin muchas dudas, una novela de los insiliados. Esos tipos empecinados en vivir en el país donde nacieron, esos raros individuos que quieren trabajar, dormir y amar y —¡Qué se le va a hacer!— morir en el mismo sitio donde nacieron.

Desde el exilio, siempre más publicitado y exuberante, llaman la familia y los amigos con crisis de nostalgias, extrañando los lugares donde se enamoraron y crecieron, donde leyeron el primer libro o escribieron en una hoja mínima la sustancia del primer verso. Los *insiliados* —anuncia la novela de Prats Sariol— se han quedado en esos lugares, pueden verlos, tocarlos y volver. Sólo que ya no serán nunca los lugares porque faltan precisamente los que los añoran y reclaman en cartas, llamadas y textos tristes y bellos, inocentes, como escritos con sangre de gacela.

Prats Sariol nos sube a una atalaya y dice: Miren. Y uno mira, y lo que ve es una región de la sociedad que encarna la verdadera resistencia de los cubanos. La resistencia lúcida, sin fobias ni fanatismo, la que impulsa sólo el amor a la patria, seguros de que la patria no es ningún partido político, ni ningún hombre, sino la familia, los mangos del patio, los versos de José Martí y un bar que se puede llamar, por ejemplo, el Two Brothers.

Mariel es también, de alguna manera, una novela de amor, pero como lo entendió William S. Burroughs, el más natural y doloroso de los verdugos. ■

Venga a nos, él, tu reino

JOAQUÍN ORDOQUI

Abilio Estévez

Tuyo es el reino

Col. Andanzas, Tusquets Editores

Barcelona, 1997, 346 pp.

LA DÉCADA DE LOS 90 TERMINA CON UN neo-boom de la narrativa latinoamericana. Ello ha hecho posible la publicación de múltiples escritores hasta ahora poco (o des) conocidos, por las principales editoriales de nuestra lengua. Al igual que el primero, protagonizado más por Carlos Barral que por Carlos Fuentes, se trata de un fenómeno editorial, ya que la literatura ni se escribe por décadas ni se redacta en un espacio tan vasto e indefinido. En ese espacio se ha escrito ininterrumpidamente desde la segunda mitad del siglo XIX y se han definido corpus literarios nacionales muy relacionados con la búsqueda –consciente o no– de las respectivas identidades que componen esa amalgama. Si existe algo que pudiéramos llamar latinoamericano es, precisamente, esa necesidad de saber qué somos que nos ha impuesto un mestizaje históricamente singular. Lo que otros pueblos obtuvieron en milenios, nosotros hemos tenido que proporcionárnoslo en apresurados siglos, cuando no en décadas.

Para el cubano, esta búsqueda se ha convertido en obsesión, sobre todo desde que la historia nos ha conducido por derroteros tan diferentes a los de nuestro entorno geográfico y cultural. Sin embargo, la relación de la literatura con el ser nacional ha sido una preocupación temprana y persistente en nuestra cultura. José Martí se quejaba de la ausencia de una gran literatura escrita en América y en castellano, no por su carencia en sí, sino porque ella denotaba la falta de grandes pueblos que la produjeran. Durante la primera mitad de nuestro ya exhausto siglo, la relación entre literatura y nación se generaliza entre autores disímiles y, en muchos casos, con puntos de partida opuestos entre sí. Ba-

llagas y Guillén trasladan el habla negra-urbana-popular a la poesía en un intento, todavía inconcluso, de comprendernos no sólo desde lo negro, sino desde lo popular, tan ausente en nuestras raíces literarias. Cintio Vitier nos depara una indagación tan singular –desde tantos puntos de vista– como *Lo Cubano en la Poesía* y Mañach dedica múltiples páginas no sólo a saber qué somos, sino a proponer que deberíamos ser.¹

Lo cierto es que un libro como *Tuyo es el reino* nos evidencia, una vez más, que existe una literatura (en este caso, narrativa) cubana entendida no necesariamente como una búsqueda de lo cubano (aunque sin excluir esta posibilidad) sino como una tradición literaria desde la cual se escribe. En Abilio Estévez percibimos a Virgilio Piñera, a José Lezama Lima, a Antonio Benítez Rojo, a Reinaldo Arenas. No me refiero a una influencia estilística directa, sino a una forma de percibir-mostrarse eso que solemos llamar la realidad.

La aparición del boom de los 60 puso de moda dos expresiones que pretendían sintetizar toda la literatura escrita en la América ibérica, así como explicar su singularidad e, incluso, su calidad: *realismo mágico* y *lo real maravilloso*. Si algo hay evidente en ambos conceptos es su origen externo a la realidad (mágica o maravillosa) que pretenden describir, hasta el punto que parecen extraídas más del argot turístico que del lenguaje literario.² Lo real sólo es mágico o maravilloso para quien puede mirarlo desde afuera. Para el lugareño se trata de simple cotidianidad. Otras dos aberraciones muy socorridas a la hora de abordar toda aquella narrativa que no hereda el realismo del siglo XIX, son *kafkiano* y *surrealista*. Menciono estos cuatro tópicos engendros porque sospecho que pueden acudir a la mente y aun a la letra impresa de más de un lector de *Tuyo es el reino*, una de las prime-

¹ Otra de las obsesiones nacionales.

² El hecho que fuera Alejo Carpentier quien acuñó la segunda de las expresiones citadas no sólo no contradice lo que afirmo, sino que lo confirma: Alejo Carpentier siempre fue un escritor francés que escribió en un magnífico castellano sobre el Caribe, lo cual ni quita ni pone ni un adarme de calidad a su espléndida obra.

ras novelas intencionada y evidentemente postmodernas de la literatura cubana. Como creo que eso de la postmodernidad es una moda pasajera —que al igual que otras, propiciará magníficas o pésimas obras de arte—, prefiero detenerme en lo que considero más significativo y permanente en la obra de Estévez y en gran parte de la literatura cubana, es decir, su negativa a participar de un orden cartesiano de relaciones causa-consecuencia, negativa que ha alentado el uso y abuso de las cuatro expresiones en cuestión.

La novela se desarrolla en un espacio ficticio llamado *La Isla*, decisión audaz, si las hay, ya que sitúa a la obra de forma evidente en uno de los terrenos literarios más peligrosos: la alegoría,³ peligro que resuelve de la única forma posible, es decir, trascendiendo la alegoría a un sistema metafórico irreductible a esquemas simbólicos obvios. Una vez aclarado ello, intentaré al menos indagar en algunos de esos símbolos y su relación con esa tradición literaria que intenta explicar, mostrar o entender lo cubano. La isla es siempre un espacio cerrado, carente de fronteras, es decir, de zonas de transición. A partir de una isla, siempre se está adentro o afuera de un borde perfectamente definido que contiene o excluye. Por ello, toda isla tiene vocación de universo y lo que no participa de ese universo es ajeno, es decir, es irreal, ya que la isla crea su propia realidad y sus propios paradigmas. Pienso que ello ha dotado a la narrativa cubana de dos características: orbicularidad y maximalismo. El escritor cubano casi nunca nos cuenta historias de individuos, sino que nos da su versión del país y su historia, cuando no del universo y del pensamiento humano.⁴ La insularidad cubana, sin embargo, ha estado matizada (o potenciada, valga la paradoja) por su relación con el resto del mundo. El cubano, aun el que nunca ha viajado, siempre ha sabido lo que ocurre *afuera*, ha vivido pendiente de

ello, aun cuando no sea más que para denostarlo. Esa esquizofrenia nacional que consiste en sentirnos el centro del universo y dueños de verdades que algún día compartirán otros pueblos no tan felices como el nuestro, por un lado, y la conciencia de que nuestro egocentrismo es un disparate, por el otro, han dotado al cubano de una sensación de irrealidad, que muchos han confundido con magia, y que está presente en gran parte de nuestra literatura, en general, y de forma muy consciente y evidente en *Tuyo es el reino*, en particular. «El profesor Kingston, aclara, socarrón, que la Isla es como Dios, eterna e inmutable.⁵ Para un isleño la perenne discordia del hombre contra Dios no se da entre la tierra y el cielo, sino entre la tierra y el mar.⁶ ¿Pensará en la ingenuidad que implica creer que el mundo existe, que existen esas ciudades extrañas y lejanas? No hay más que esto, aquí comienza y termina todo, ¿por qué ilusionarse inútilmente?».⁷

A lo largo de 346 páginas, Abilio Estévez nos recuerda esa sensación de irrealidad que aparece como característica de buena parte de la literatura cubana, muy explícitamente en los *Cuentos Fríos*, de Virgilio Piñera, y en *Estatuas Sepultadas*, de Antonio Benítez Rojo, cuento que también acude al recurso de la isla dentro de la Isla y antecedente directo de *Tuyo es el reino*. Irrealidad que no es surreal, porque no es una indagación acerca de lo que está más allá de la realidad, sino de su carencia y que nada tiene que ver con Kafka, porque en ningún caso se trata del drama del ser humano que pierde su lugar dentro de un orden o que no tiene acceso a él, sino precisamente, de la falta de un orden, de la vida vista como un caos.

Esta sensación de bruma, por un lado, y el carácter orbicular de la novela, por otro, atentan contra su plenitud. Da la impresión de que Estévez, preocupado por transmitirnos una visión del mundo y una intención literaria, se olvida a menudo de sus personajes y

³ Insisto que me refiero a un peligro estrictamente literario: el de la obviedad.

⁴ *Paradiso* es, sin dudas, la propuesta más absoluta y lograda de esta tendencia ya que no sólo lo hace, sino que para hacerlo recrea un lenguaje propio.

⁵ *Tuyo es el reino*, Ed. Tusquets, pág. 19.

⁶ Op. Cit., pág. 21.

⁷ Op. Cit., pág. 51.

sus avatares, de modo tal que la historia y sus protagonistas se desdibujan y el lector puede llegar a aburrirse, lo cual es el peor peligro que acecha a cualquier novela. Creo que, en este caso, se trata de un problema generacional. Quienes nacimos en la década de los 50 y crecimos y nos formamos en Cuba, tuvimos siempre la sensación de haber llegado o demasiado tarde, o demasiado temprano. Asistimos, sin mucha o sin ninguna conciencia, a la vorágine de un país en constante cambio. No tuvimos edad suficiente para vivir la Cuba anterior a 1959, pero sentimos algo de su palpitante. No participamos, activamente, del cambio. Tampoco nos engendró el sistema. Ni siquiera fuimos escritores jóvenes alguna vez. Cuando debíamos eclosionar —finales de los 60, comienzo de los 70— la cultura cubana vivía uno de sus momentos más terribles, oscurantistas y totalitarios. Sólo se publicaban panegíricos y tonterías y el sólo hecho de ser nostálgico implicaba un veto; el poder decir ciertas cosas, una obsesión. Nos hicimos extraliterarios en nuestro afán de ser honestos y es muy probable que por ello estemos hablando de la generación literariamente más tardía de nuestro siglo. Creo, sin embargo, que hay en Estévez un escritor y un buen escritor. Cuando pueda entregarse de lleno a contar historias, encontrará la voz que se advina en *Tuyo es el reino*. ■

Las memorias de Alina Fernández

MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ

Alina Fernández
Alina. Memorias de la hija rebelde de Fidel
Plaza & Janés
Barcelona, 1997, 252 pp.

«ÁRBOL GINECOLÓGICO»

DESDE QUE ESTA PRIMERA LÍNEA APARECE el lector comprende que no va a tener

por delante una lectura típica. No sabe aún si será irreverente, desenfadada, iconoclasta, o sencillamente una mezcla chapucera de groserías y malos lugares comunes (si es que los hubiera buenos) de literatura erótica, como algunos erróneamente suponen para desencanto de la autora. A estas alturas ni siquiera sabe si será una buena lectura. Lo mueve la curiosidad, incluso un poco de morbosa curiosidad y sin lugar a dudas la esperanza de que habrá de encontrar en esos párrafos un fragmento o al menos un atisbo de historia de lo que hasta ahora resultó un coto vedado.

Se trata de un libro complejo sin tapujos ni falsas presunciones que ha ganado a la autora insospechados elogios e infinitos desdenes. Es por ello que este relato autobiográfico tiene mucho más valor que la mera circunstancia de Alina Fernández como hija biológica del «comandante» para convertirse en una pieza muy particular de ese rompecabezas que es la historia cubana en el siglo xx a partir del surgimiento de la figura de Fidel Castro. *Memorias de la hija rebelde...*, un título en el que Alina no participó y al que aborrece, no es por otra parte un estilo de narración sin raíces nacionales, por el contrario encaja y pasa a formar parte de un tipo de literatura femenina cubana que fue creciendo desde la Avellaneda y encuentra en el actual siglo otras exponentes como el diario de Anaïs Nin, los poemas de Carilda Oliver Labra y las novelas de Zoé Valdés, aunque en este caso en un terreno alejado de la ficción. La clave del libro, lo que va a darle ese sabor tan particular, está en la decisión por parte de la autora de escribirlo por su cuenta. Así cuando alguien le propuso la inclusión de un «escritor fantasma» su respuesta fue que no tenía noticias de que la estafa formara parte de la literatura. Gracias a esa certeza suya de contar con una manera propia de narrar es que se descubre la frescura del estilo de la autora y se produce esa paradoja en la cual un relato lleno de tantos momentos de amargura provoca tales arranques de hilaridad. Otro elemento valioso del libro es su capacidad para evitar las descripciones melodramáticas en los momentos en que éstas amenazan con hacer su aparición.

Nada en la trayectoria anterior de Alina Fernández hacía pensar en este talento, aunque quizá sea injusto, pues sus comentarios orales o entrevistas, durante su fase de disidente dentro de la isla, mostraban una mujer de agudas opiniones y de sorprendente capacidad para crear figuras literarias de dicción y construcción con un lenguaje que, detrás de la ironía, el sarcasmo y el humor, escondía una frágil figura de gran tristeza y nostalgia. Muchos de esos criterios y opiniones son luego ampliados en el libro que incluye hasta palabras de gran carga de fuerza descriptiva –creaciones o variaciones de la autora–, tales como «escuchimizada y vermicular» que utiliza para identificar a Celia Sánchez. Esta combinación del uso del idioma y de conceptos críticos sobre la vida cotidiana en un país dominado por el «imperio ideológico», como le llamó Albert Camus al marxismo-leninismo, es lo que le brinda a estas memorias un valor distinto, tanto narrativo como humano, a su único antecedente en la materia, que fue la autobiografía de Svetlana Stalin. No hay nada ni remotamente parecido, en el libro de Svetlana, a una descripción de Moscú, como la que hace Alina de La Habana con una enorme devoción nostálgica:

...Desde cualquier parte se llegaba al mar y el mar llegaba a todas partes con su fermento de salitre y por eso era siempre una ciudad nueva, de pinturas y maderas estrenadas. Aire de sol y sal, la Habana era una maga. Enamoraba con sus olores, sus humores y sus desvelos. No he visto en el mundo una ciudad más hembra. En la parte vieja de la ciudad –cantaría patinada por el humo y el tiempo, con los vitrales de medio punto rematando las enormes ventanas y las rejas arqueándose entre balcón y balcón... la virilidad castellana queda oculta por esa exuberancia de curvas. El aire se quitaba en los portales el aspaviento del calor antes de colarse en las entrañas de la casa y en ellos pasaban los cubanos el camino de la noche jugando al dominó. Portales de fresco y de tertulias. Esquinas donde comprar ostiones. El olor de todas las frutas de la creación... Tenía un aire de disipación austera. Cualquier mulata podía venir de una novela

de otro siglo. Desde un banco del Prado veías desfilar toda La Habana...

Éste es un párrafo que Carpentier hubiera firmado con placer y que recuerda aquella descripción habanera del siglo XVIII hecha por él: «enormes casas amodorradas que olían a tasajo, a melaza, arrojando aquí, allá, según entrara la brisa del puerto, vahos de azúcar prieta, horno caliente y café verde, un vasto respiro de establos, talabarterías y mohos de viejas murallas aún frescas de rocío nocturno, salitres y musgos».

Y luego la decrepitud posterior es asimismo descrita en otro magnífico párrafo:

Pero desde que llegó Fidel a La Habana la ciudad empezó una cuenta atrás en el tiempo, como esas mujeres en su esplendor que adivinan la ruina de su belleza y se van plegando a sus arrugas futuras.

Alina cuenta en él sus innumerables escaramuzas con la vida y todos los traumas que su mismo alumbramiento traería a la familia. Sus tiernas relaciones con Fidel Castro cuando era niña y no conocía que se trataba de su padre y luego la de los tormentosos años de pubertad, juventud y madurez a la sombra cercana de un hombre que en los umbrales del siglo XXI arrastra aún todos los prejuicios que destrozaron España bajo el reinado de Felipe II, el monarca que veía en el capitalismo una satánica forma económica engendradora por las naciones herejes, que eran todas las que habían repudiado el catolicismo romano.

El libro introduce una pequeña cuña de luz en el hasta ahora mundo de tinieblas que es la vida privada de Fidel Castro después de 1959. Esa puerta que ella abre fugazmente ofrece la única visión más allá de una pared impenetrable, que sólo tiene parangón en este siglo con otros dictadores-dioses del mismo cuño tales como Mao, Stalin, Kim Il Sung, Hitler y Mussolini. Las diferencias son que Alina Fernández descubre el velo mientras el personaje aún está vivo, y que, contrario al resto de sus pares, Fidel Castro deja una amplia prole (al menos seis hijos varones que se sepa), acercándose más en ese

sentido al caudillo clásico latinoamericano, al estilo del personaje literario Coronel Aureliano Buendía.

Por otro lado no queda más remedio que volver a comparar su relato con el de su predecesora histórica, Svetlana Stalin, la hija del dictador ruso. En ambos casos se pueden apreciar dos hechos coincidentes: ninguna de las dos quiso convertir el libro en una *vendetta* personal contra sus progenitores, lo que no quiere decir que ambos textos no se hayan convertido en una dura crítica contra ellos y contra el sistema ideológico que ambos dijeron representar. Asimismo, en ambas obras el lector descubre los profundos prejuicios de Stalin y Castro respecto a la vida y decisiones personales de sus respectivas hijas. En el caso de Stalin porque Svetlana había escogido a un judío; en el caso de Alina porque su preferencia era un «violador... se sabe que cuando era interrogador en Villa Marista violó a algunas detenidas», según le dijo Castro mientras intentaba evitar un matrimonio al que él no había otorgado su consentimiento. Alina narra que se le acabaron los argumentos tras responderle que le apenaba muchísimo que hubiera escogido como oficial de la contrainteligencia a un ladrón convicto y sospechoso de ser un violador. Y aunque la boda llegó a celebrarse, incluso con la presencia del padre de la novia, su despedida el día de la unión fue: «no me avises cuando te divorcies». Unos meses después ella «... era una divorciada de dieciocho años». La acusación de violador había crecido dentro de ella lo suficiente para impedirle dormir con aquel hombre.

Los que han leído el libro se preguntan por qué Fidel Castro lanzó una acusación tan despiadada contra el hombre elegido por su hija, cuando de acuerdo a la retórica del sistema, la selección parecería impecable: un oficial de los servicios de seguridad del estado, miembro del Partido Comunista. También me hice esta pregunta y lo comenté con varios amigos. La mejor explicación fue que Castro, en tanto que monarca, no quería que su hija (no importa el cuidado que hasta entonces le hubiera prodigado) se casara con un verdugo. Los tiranos y los

sátrapas requieren de esos personajes para mantenerse en el poder, pero no para verlos aparejados con su linaje. ■

Un extranjero en La Habana

JOSÉ RAMÓN SUÁREZ

Dominique Robelin
Havana Tránsito
Prólogo de Eduardo Manet
Edition Aréopage
Paris, 1997, 86 pp.

ACABA DE APARECER EN PARÍS, CON EL SELLO de la casa editora Aréopage, el libro *Havana Tránsito*, del joven fotógrafo francés Dominique Robelin, quien agrupa en cerca de noventa páginas una serie de fotos tomadas en La Habana entre mayo de 1996 y junio de 1997.

Fiel a la tradición francesa que llevó, por ejemplo, a Cartier Bresson a recorrer algunas ciudades del mundo en las circunstancias más difíciles, Robelin llega a Cuba, a un país que le era hasta entonces ajeno, con su cámara *lovée dans la main*, ceñida, en un gesto que sólo quien es fotógrafo conoce, a la caza de impresiones, tomas, miradas que nunca, ni en un remoto sueño, podría haber imaginado en su país de origen.

Pero éstas no son fotos cualesquiera. Si el título combina la transcripción al inglés del nombre de la capital cubana (*Havana*, no *Habana* o *Havane*, como es usual en los afiches de las agencias de viaje parisinas), le sigue la palabra *Tránsito* —en verdadero castellano—: recorrido incisivo por entre calles, callejones, solares, parques de la Habana interior, esa Habana que nada tiene que ver con las imágenes estáticas que solemos encontrar en las guías turísticas que se venden por todo el mundo. Una Habana de *barrios malos*, de ocio, de ruidos y voces desenfadadas, de rumba y de bicicletas.

Y es precisamente a esa Habana oculta, Habana intensa, profunda, a que se refiere el escritor cubano Eduardo Manet en sus palabras de presentación del álbum. Manet, quien reside en París desde hace cerca de treinta años, nunca se ha desligado de su sentir habanero, a pesar de la distancia, los viajes y los premios. Es por eso que aceptó de buena gana acompañar este libro con sus palabras de elogio, pero también de reflexión, sobre su Habana vivida y sobre la Habana también roída que seduce sin embargo, las más de las veces, al visitante foráneo.

Havana Tránsito, además, no es la simple exposición de unas tantas fotos, pues el autor intercala sus reflexiones a modo de un *cahier de notes*, tejiendo una trama, el monólogo de quien descubre tomas y no se queda callado, sino que –al unísono– oprimiendo el obturador de su cámara, rasga palabras, notas, al modo de aquellos visitantes (William Cullen Bryant, Sir John Maxwell Tylden, Gemelli Careri...) que a inicios de la vida citadina de lo que fue y es San Cristóbal de La Habana, dejaron también su huella escrita para la posteridad. Notas –¡a veces sólo una frase!– que para bien de los lectores de habla hispana, sobre todo para los habaneros que gustan de ver su ciudad a través de otros ojos, han sido traducidas al español para este libro bilingüe por el joven poeta habanero Gerardo Fernández Fe.

En fin, este libro se suma a aquéllos que a lo largo de cuatro siglos de construcciones, ataques y decretos oficiales, han revelado la pasión por una ciudad: desde los grabados de la Habana antigua del también francés Federico Mialhe hasta los interiores del Cerro de René Portocarrero, pasando por las crónicas de Casal, los relatos de Méndez Capote, las novelas de Cabrera Infante..., y de allí a nuestros días más recientes.

Habrán quizás una raza de hombres que, unas veces hallándose lejos y con pocas esperanzas (o intenciones) de regresar, otras veces percibiéndolo desde *adentro*, con pocas esperanzas (o posibilidades) de salir *afuera*, sienten La Habana como una pasión, un destino, un *telos* imperioso; esa raza que Lezama Lima llamara *homo habanensis* y que marca un toque diferente –tal vez por orgullo, otras veces por

celo regionalista– del resto de los cubanos. Tras el contacto directo con ellos precisamente, ha aparecido en Francia, quizás por qué no por nuestros lares, este libro de fotos marcado por la sobriedad, también por la pasión. ■

De discos y otras criaturas

TONY ÉVORA

Cristóbal Díaz Ayala
Cuba canta y baila: Discografía de la música cubana. Primer volumen: 1898 a 1925
Fundación Musicalia
Puerto Rico, 1994, 366 pp.

HACE ALGUNOS AÑOS QUE EL INVESTIGADOR cubano Cristóbal Díaz Ayala (La Habana, 1930) se lanzó a realizar –sin reparar en la magnitud del esfuerzo económico ni intelectual que su decisión implicaba– una exhaustiva discografía de todas las grabaciones hechas, fuera y dentro de Cuba, por artistas cubanos. El proyecto incluía, además, la búsqueda de datos biográficos y en algunos casos, fotos de dichos intérpretes, así como material informativo que le permitiera redactar comentarios generales sobre las grabaciones.

Éste es el primer volumen de una obra fascinante que continuará desde 1925 hasta el desfase, a principios de los años 50, del disco de 78rpm (o disco de pasta). Como esa segunda etapa cubre un período más largo, e incluirá evidentemente un gran aumento en el número de compositores, cantantes, etc., el autor calcula que necesitará otros dos o tres volúmenes. Al final habrá un índice onomástico que cubra tanto el cilindro como el disco.

Licenciado en Derecho Administrativo y Derecho Diplomático y Consular, y más tarde Doctor en Derecho Civil y Doctor en Ciencias Sociales y Derecho Público, una

vez en Puerto Rico, a partir de 1960, y con tres hijos pequeños, el joven Díaz Ayala tuvo que fundar empresas y luchar muy duramente junto a su esposa Marisa. Pero pronto su inquietud le llevó a continuar lo que en Cuba era un *hobby* y que ahora en el crudo exilio se había convertido en una pasión: investigar la música cubana a fondo. El resultado ha sido tres libros clave: *Música cubana. Del areyto a la nueva trova*, (1981), que va por su tercera edición, y una joya deliciosa: *Si te quieres por el pico divertir... Historia del pregón musical latinoamericano*, (1988). La tercera obra es la que aquí se reseña. Todos se pueden adquirir a través de la Fundación Musicalia, P.O.Box 190613, San Juan, Puerto Rico 00919-0613.

Díaz Ayala es uno de esos raros hombres que van recogiendo y decantando información, coleccionando discos, organizando y clasificando versiones musicales, así como datos, comentarios y anécdotas de orígenes muy diversos. Es además, alguien que sabe escuchar, y no sólo música. Una persona llena de curiosidad y de rigor por el fenómeno musical, de Cuba y de casi toda la América, que no escatima esfuerzos para llegar al fondo de las cosas. Para él los conceptos *precisión*, *veracidad* y *honestidad* son ejes centrales en su labor. Y lo sorprendente es que hace todo eso con un fino sentido del humor y una energía envidiables. Valga anotar que por este primer volumen de su *Discografía* obtuvo en septiembre de 1995 el premio ARSC (Association for Recorded Sound Collection) a la investigación histórica de sonido grabado.

En más de una ocasión le he comentado que si él no hubiera existido, yo habría tenido que inventarlo; porque sin su importante labor, el desarrollo de mi propia investigación y análisis de la música cubana habría sido imposible. Lo digo sin ambages. Es mucho lo que hay que agradecerle a este hombre, y se le agradece tanto desde la propia Cuba como en cualquier otro confín del mundo donde se hayan teñido los colores musicales de nuestra bandera. En la inmensa cuenca del Caribe se habla de Cristóbal como de un entrañable erudito. Y no sólo en el Caribe. Músicos, musicólogos e

investigadores de toda traza, barnizados de marxismo o no, reconocen en Cristóbal Díaz Ayala a un fenómeno único y en especial, a un verdadero conocedor de la música cubana. Valga agregar el título de salvaguarda de todo lo acaecido a cuanto músico se largó de la isla en estos largos treinta y ocho años.

Este primer volumen ofrece multitud de información, como cuáles fueron los géneros musicales más grabados entre 1898 y 1925, los primeros trovadores, el auge de las danzoneras o el surgimiento del son cubano. Para escoger uno entre los muchos episodios que Díaz Ayala refiere, aparece Manuel Corona (autor de *Longina*, *Doble inconsciencia*, *Mercedes*, etc) haciendo de segunda voz a una figura pintoresca de los años 20: Pancho Majagua. Criatura farandulera por antonomasia (su verdadero nombre era Francisco Albo Salazar), Pancho unió su voz de tenor a Tata Villegas, quien tocaba la guitarra y hacía de segunda. Cuando comenzaron a cantar juntos en 1910 –y lo harían durante casi 50 años– sellaron un pacto que cumplieron totalmente: no cobrar por sus actuaciones.

Me pregunto si la decisión de Pancho y el Tata influyó en nuestro Cristóbal porque en los libros no hay dinero y mucho menos en los de investigación. Lo cierto es que varios viajes a los Estados Unidos y largas horas anotando, clasificando e interpretando la información obtenida en los archivos de la vieja RCA Victor (ahora B.M.G. International) y en los de la Columbia (Sony Corporation) avalan la dedicación de Díaz Ayala. Curiosamente, los suyos sugieren alguno de aquellos apellidos de guerreros-historiadores que nos dejaron referencias de los indígenas insulares: Cabeza de Vaca, Fernández de Oviedo, López de Gomara y otros conquistadores, entonces muy dados a profecías, presagios e intervenciones sobrenaturales. Por supuesto, no hay nada de profecías ni presagios en esta labor de búsqueda de datos reales. En el caso de Díaz Ayala sólo mucha paciencia, una nariz de sabueso, una letra indiscutible y acopio de buena voluntad.

Sobre la terrible miseria que siempre han sufrido nuestros autores comenta en la

pág. 34: «Cuando el compositor se acercaba a una casa editora, la situación era peor. Ésta podía compararle los derechos de autor por una suma irrisoria: Gonzalo Roig vendió sus derechos de autor de *Quiéreme mucho* por tres pesos». Más adelante, en la pág. 238 refiere: «Lo cierto es que paulatinamente la trova se va convirtiendo en un medio de vida *per se*. Pasando muchas penurias, pero en La Habana se puede ser trovador a tiempo completo, o casi completo. Es posible también que la noticia de Sindo (Garay) grabando cilindros para la Edison en 1906 impulsase a otros trovadores a irse para La Habana. Y ésta fue una de las fuentes de trabajo para el trovador: la grabación, aunque trabajo muy escasamente retribuido –posiblemente al principio tres dólares por número grabado– daba la alternativa de darse a conocer, y además, tres dólares viajaban muy largo en aquellos tiempos».

Otros dos aspectos fundamentales para un mejor conocimiento de la vida artístico-musical de la isla los constituyen los capítulos «Música guajira» y «Teatro musical cubano», donde Díaz Ayala nos pone en escena tanto a las criaturas creadas como a los que las crearon. En su esclarecedora «Introducción», el autor discurre sobre los derechos de autor, de ejecución y de grabación. También aclara aspectos importantes de los medios reproductores, la organización y ambiciones de las pujantes casas discográficas norteamericanas y el advenimiento de la radio a principios de los años 20. Y al preguntarse si, en el período estudiado, realmente fue grabado comercialmente lo mejor de la música cubana, analiza el caso de ausentes importantes, como la orquesta de Miguel Faílde, el creador del danzón, o la voz de Pablo Quevedo, quien compartió la preferencia del público con Fernando Collazo a fines de los años 20 y principios de los 30. Por último, las notas al final de cada uno de los nueve capítulos de esta hermosa *Discografía* resuenan, con precisión de bemoles, en los surcos de una historia musical que había comenzado mucho antes de 1898. Por todo eso espero los próximos volúmenes con ansiedad. ■

Mordidas de serpiente

ARMANDO VALDÉS

Armando de Armas
Mala jugada
D'Fana Editions
Miami, 1996, 130 pp.

LA ESCRITURA PUEDE SER LA BÚSQUEDA DE una respuesta aunque ignoremos la trascendencia de ese acto recurrente. Cuando Armando de Armas escribió en Cuba los cuentos de su libro *Mala jugada*, su escritura era ese acto de venganza que acepta comprender Cabrera Infante cuando se refiere a Reinaldo Arenas.

Como la más importante narrativa cubana de los últimos años, las historias narradas en *Mala jugada* no son historias de héroes; todo lo contrario, sus protagonistas intentan por cualquier vía escapar del coro repetitivo impuesto por la fuerza. Sabemos por experiencia que *escapar*, dentro de la isla, es sinónimo de *simular*, pero los personajes de estos cuentos no esconden sus diferencias; quieren vivir al margen de las órdenes porque para ellos ésa es la única forma de sentirse libres.

Armando de Armas acude a una representación alegórica de la realidad cubana. Los personajes del libro se dividen en dos grupos irreconciliables. Los *monikongos* son despreciados entre otras cosas por «contrahechos», «regimentados», «serviles» y «violentos», más que personajes forman parte de una masa uniforme encargada de impedir el nacimiento de cualquier diferencia; son referidos por sus actos en grupo porque carecen de voz propia. Los *vikingos* constituyen la contrapartida, en la desigual «lucha» contra las sombrías ordenanzas de los *monikongos*. Sin embargo los textos no se proponen estructurar una respuesta política al lenguaje oficial: basta con transcribir los testimonios de sus protagonistas.

Los siete cuentos de *Mala jugada* giran sobre las sucesivas reflexiones e historias

(«serpiente que se muerde la cola», aclara el autor) de tres personajes; el hidalgo Amadís, Cortadillo y la Pía. Reflexiones de nuevos caballeros andantes (jineteros) y de nuevas heroínas (jineteras), absueltos de condenas mojigatas si se presta atención a sus testimonios. Historias donde se reiteran progresivas alusiones intertextuales a las novelas de caballería y a la picaresca española.

Siete historias como el número de pecados capitales, o el paso de algo conocido a lo desconocido, un ciclo que se cumple –siete días– y otro que se apresta a comenzar. Una repetición de ruinas (también circulares) donde (como en el texto borgiano) algunos personajes alegan ser el resultado de un sueño, «el sueño de un escritor loco y presidiario en la España del siglo XVII» o (como la Pía), eslabón final de múltiples reencarnaciones, «de un tiempo viejo en que había sido soldadesca de las tropas de Pancho Villa y puta del harén de Alberto Yarini».

No menos delirante que los orígenes de estos personajes son sus confesiones en medio de la persecución de los *monikongos*, las paradojas de la supervivencia, y los efectos del alcohol y el sexo.

Armando de Armas deja «fluir» la conciencia de sus protagonistas adaptando el punto de vista del narrador a la naturaleza de lo narrado; explora la espiritualidad de estos marginales que una vez identificados entre sí, defienden con la libertad de sus cuerpos (y sus actos) el espacio que el discurso oficial les niega. El autor alterna la utilización de un narrador *homodiegético* que se presenta como un personaje dentro de la historia, con un narrador *autodiegético* héroe de la historia,¹ pero se parcializa también desde una tercera persona con la angustia (y el desenfreno) de los *vikingos* en su enfrentamiento contra los *monikongos*. Esta alternancia enriquece sin dudas el discurso narrativo y, unido a la utilización de *lo fan-*

tástico y a las lúdicas referencias intertextuales, amplía el diálogo de significaciones de los textos.

En su interés por atrapar el vértigo que bordea las fronteras de lo lógico, no es casual que en dos cuentos del libro se arribe a *lo fantástico*. En Cuba se desconocen los límites entre lo real y lo irreal, sólo que en *Mala jugada* no se recrea la presencia del (absurdo) azar retomando el entusiasmo de una deslumbrada visión carpenteriana, sino como consecuencia de angustiosas imposiciones que vienen a unirse a otro azar ya (pre) existente.

El primer texto del libro «La Pía» (cabeza de serpiente) y el último «La Trinidad y el Triángulo» (cola), transgreden «las normas» de lo real. En una mezcla desaforada de orgía, alcohol, drogas y enfrentamientos al orden de los *monikongos*, se altera la lógica del tiempo y se metamorfosea lo aparental, en una ruptura de límites muy común en textos donde la hiperbolización de lo erótico ocupa un espacio protagónico.² Ambos cuentos remiten al lector a una realidad de dimensiones sobrenaturales (la escultura de India Guanaroca, especie de protectora divina de marginales, se convierte en un personaje más de la orgía) muy cerca de lo que Tzvetan Todorov ha llamado relatos de *lo maravilloso hiperbólico*.

«La Pía» y «La Trinidad y el Triángulo» abren y cierran otras cinco historias donde Aramis (a la postre personaje centro del libro) cabalga a través de un picaresco itinerario, en abierta lucha por sobrevivir sin entrar en el ruedo de la sociedad. Aquí lo que puede ser fantástico para un lector ajeno al contexto *absurdo-real* cubano (donar sangre para ganar a cambio una botella de ron, vivir del mercado negro, tratar de participar en una fiesta reservada a dirigentes y «vanguardias», acudir a un viejo amigo que viene de turista para comprar con dólares en una tienda) no lo es; forma parte de una cotidianeidad incoherente, especie de *situación límite* interminable que fascina por su rareza a

¹ GÉRARD GENNETTE. «Discours du récit», en *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, págs. 252-253. (Citado por Claudia Hannerschmidt en «Une 'galerie de voces' à la recherche de son écriture ou De l'impossibilité de commencer à parler». *Le néo-baroque cubain*. Editions du Temps, Paris, 1997, pág. 116.

² JEAN-LUC STEINMETZ. *La littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1990, pág. 32.

sociólogos de laboratorio, utópicos militantes y turistas ingenuos, pero no a quien la padece trágicamente a diario.

A pesar de esto, la búsqueda de la libertad (o el disfrute de ella relegada por el contexto opresivo al territorio del cuerpo y a sus instintos sin límites) puede proponerse como tema de *Mala jugada*. Una búsqueda de libertad que en su relación con el contexto narrado, nos remite a lo que Barthes denominó *sentido afectivo* o *sentido patético* de una sociedad referida.³

Con su primer libro Armando de Armas se incorpora a una tradición de nuestra literatura inevitablemente vuelta a citar en los últimos años; la llamada literatura de la marginalidad. Textos de Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo o Carlos Enríquez, pueden citarse como antecedentes.

La que en Cuba Salvador Redonet ha nombrado generación de *los novísimos*,⁴ explora muchas de estas zonas marginales, aunque estos textos llegan con bastante retraso a los lectores, esperan oportunidades de hacerse publicar o, en el peor de los casos, no se publican nunca. Será tarea futura de los estudios literarios establecer las relaciones de dos hechos artísticos (llámese de adentro y de afuera, dos orillas, exilio e insula) ocupados en representar un mismo referente. El desconocimiento de este referente (o la defensa esquemática de posiciones extra-artísticas) puede generar polémicas a la hora de valorar una escritura transgresora que necesita, además, la mención de circunstancias nada literarias para señalar sus diferencias compositivas. Con otras palabras: no es lo mismo escribir (e intentar publicar en Cuba) que lograr salir con los manuscritos inéditos, o (re) escribir en el exilio.

Para Jung y Keyserling la metáfora de la serpiente alude a zonas oscuras del incons-

ciente. Para Bachelard es una importante representación arquetípica del alma, la alternancia de vida y muerte. La Hidra de Lerna perduraba eternamente por la inmortalidad de su cabeza-centro, hasta que fue destruida por Hércules. La serpiente (con siete anillos) que se muerde la cola, repite ciclos de un tiempo detenido, como el Ouroboros (disco de bronce considerado el imago-mundi africano) retorna eternamente a un mismo comienzo.

Los textos de *Mala jugada* se adueñan de esa metáfora para representar con sus giros una danza desenfadada en medio de las angustias de la isla. Angustias que se repiten sin anunciar la cercanía de un fin. Pero ni siquiera en milenarias historias las astucias de demonios mitológicos han logrado sobrevivir al tiempo. Esperemos al menos que se salven (y se lean) libros como *Mala jugada*, para futuros inventarios de la memoria de estos años. ■

Un disidente total

ORLANDO CORÉ FERNÁNDEZ

Reinaldo Arenas
Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)
Prólogo de Mario Vargas Llosa
Ediciones Altera
1995, 176 pp.

EL NUEVO LIBRO DE REINALDO ARENAS (Holguín, 1943 - Nueva York, 1990) se abre y se cierra con dos relatos afines por su estructura: «Traidor» (La Habana, 1974) y «Final de un cuento» (Nueva York, julio de 1982). Ambos soliloquios —el de la vieja medio enloquecida, sobreviviente a la tiranía y a la revancha poscastrista, que testimonia sobre su amante ante un micrófono; y el del escritor frente a su doble, en el exilio— tienen una dramaturgia tan coherente, los personajes de una carnalidad tan enfurecida, que se diría fueron creados por su autor

³ VINCENT JOUVE. *La littérature selon Barthes*. Les éditions de Minuit. Paris, 1986, pág. 16.

⁴ Ver la antología *Los últimos serán los primeros* (1993), aunque el propio Salvador Redonet en «Otro final provisorio (Post) Novísimos ¿Y / o qué?» (*Unión*, N° 22, enero-marzo, 1996, pág. 68), nos presenta ya a los *post-novísimos*.

pensando en la puesta en escena. «Final de un cuento» creo que tiene su antecedente en «Los heridos», un cuento recogido en *Con los ojos cerrados*, libro de relatos de Arenas (Uruguay, 1972). El protagonista de «Los heridos» a escondidas de su madre, quiere salvar a un joven llamado Reinaldo que ha llegado herido a su puerta.

En «La torre de cristal» (Miami Beach, abril de 1986), el segundo cuento de *Adiós a mamá*, un narrador en tercera persona relata la pesadilla de un famoso escritor cubano exiliado en Miami. Reclamado por los notables de la diáspora, de un lado: «... Gladys Pérez Campo, máxima anfitriona de las letras cubanas en el exilio, a quien el mismo H. Puntilla había bautizado, para bien o para mal, como «la Haydee Santamaría del exilio...» y de otro lado por cinco personajes de su creación: «... el talentoso Delfín Prats Pupo. Mientras se bebía una cerveza (¿la quinta?, ¿la séptima?) a pico de botella, parodiaba a su creador, es decir, a Alfredo Fuentes, de una manera grotesca además de obscena e implacable. Con diabólica maestría, Delfín Prats Pupo imitaba, exagerándolos, todos los tics, gestos y manías del escritor, incluyendo su manera de hablar, de caminar y hasta de respirar...» Dentro de una torre de cristal, en medio de personajes –de uno u otro bando– reconocibles entre la farándula literaria cubana (aquí hasta sin el arreglo en los nombres establecidos en la autobiografía póstuma de Arenas). Cuento onírico; parodia pirandelliana; *poética* contestataria, disidente en los dos sentidos.

El tercer ¿relato? es «Adiós a mamá», que da nombre al libro. Su primera versión, perdida, según consigna el autor, data de septiembre de 1973; la segunda versión es de noviembre de 1980; lo que significa que ya estaba Arenas en el exilio cuando reescribió este canto funerario en 18 partes ¿o estrofas?, donde son sus personajes (el hijo, las moscas, los ratones, las cucarachas y los gusanos) quienes narran y comentan un alucinante rito de necrofilia alrededor de la Mamá: un personaje y un tema recurrentes en la obra de Reinaldo Arenas que, en «Adiós a mamá», da muestra de un auténtico barroquismo verbal y se reafirma como *maudit*.

«... Y si García Lorca dejó la historia trunca y confusa, lo justificamos. Aún más arrebatado –y con razón– que sus propios personajes, se fue detrás de Pepe el Romano, ese gigante con algo de centauro que respiraba como si fuera un león... Pocas semanas después (pero ésta es otra historia) el pobre Federico parecía a manos de aquel espléndido truhán, quien luego de desvalijarlo, ay, sin siquiera primero satisfacerlo (hombre cruelísimo), le cortó la garganta». En el cuento, Arenas rescata a las cinco hijas de Bernarda Alba –la Adela resucitada y embarazada–, quienes, ayudadas por la Poncia, huyen a Cuba. Allí se desarrolla la historia de «El cometa Halley» (Miami Beach, enero de 1986), contada en tercera persona por un narrador que recrea el ambiente de la isla a finales del siglo pasado y comienzos de éste, y se recrea en escenas de incesto y desparpajo erótico (mientras fugitiva de paso a algún personaje no muy difícil de reconocer como el del señor escritor García Markos), aprovechando el paso del cometa de 1910 como motivo para el clímax argumental. Los motivos estelares son de la preferencia de Reinaldo Arenas: un cuento como «El reino de Alipio» (en *Con los ojos cerrados*) da fe de ello.

«Algo sucede en el último balcón» es el quinto cuento. Qué bien narrada, en tercera persona, la historia de un hombre común que, en el balcón, mientras oscurece, recuerda su vida. Qué sentido de síntesis, qué eficaz estructura narrativa con que el autor logra una peculiar identificación del narrador y el personaje. Es un cuento escrito en La Habana, en 1963. Dentro de la sobriedad del tono hay, en «Algo sucede...» rasgos inconfundibles de un auténtico Arenas.

«La gran fuerza» (Nueva York, 1987) es un relato alegórico acerca de la Creación, con las figuras principales de La Gran Fuerza y su hijo: «... Pero el hijo ya no es el joven delgado y melenudo que para reafirmarse tuvo que desobedecer a su padre. Dueño de una gigantesca nebulosa, cultiva asteroides fluorescentes, ha perdido casi todo el cabello y tiene una hermosa prole (orgullo de la gran fuerza, algo debilitada por los años) a la que le está vetado el conocimiento de la astronomía...» No sólo en esta pieza, sino disperso a

través de toda la obra de Arenas, tratado con la misma irreverencia y sin prioridad alguna –como en el cuadro de Brueghel el Viejo donde el que marcha cargando la cruz hacia el calvario se confunde en la abigarrada multitud de escenas–, hay un sentido de religiosidad ligado al misterio del Universo y al «mito de la vida» («Regreso a La Habana», en *Viaje a La Habana*), que habrá que estudiar, y que me recuerda una idea de Lezama: «... Sólo existe el bien y su ausencia...»

A continuación viene un conjunto de cuatro viñetas o piezas: «Monstruo I», «Los negros», «La mesa», «Monstruo II», agrupados bajo el título general de «Memorias de la tierra. Monstruo I» (La Habana, 1972). Es un cuadro expresionista del dictador y la ciudad esclavizada: «... Al él cantar –así le decían a los estragos que producía su garganta– qué multitud congregada devotamente aplaudía. Al defecar, qué inmensa cola para aspirar de lejos el monumental vaho monstruoso...» Una parábola del poder.

«Los negros» (La Habana, 1973) parodia el género de ciencia-ficción: «... Lanzallamas invisibles, ondas sonoras que rajaban los cuerpos, desintegrantes que lanzaban al aire los cuerpos convertidos en pequeñas partículas luminosas, ratas atómicas y, sobre todo, aquella jauría voraz de perros supersónicos comprados a la Séptima Galaxia (nuestro enemigo) gracias a un despiadado convenio que casi nos llevó a la total ruina, dieron cuenta de los perseguidos en un tiempo *récord*, superando los planes previstos por el Ministerio del Acoso...» En «Los negros» –paradoja del odio–, el color de la piel intercambia su valor: «... Los negros ahora no eran negros. Eran extremadamente blancos...»

«La mesa» (La Habana, 1969) es, a mi juicio, de este conjunto de cuatro piezas narrativas, donde Arenas logra la plenitud del símbolo, la metáfora de una estafa de proyección universal, entrañable: tan cubana.

«Monstruo II» (Nueva York, 1980) sintetiza la tensión entre parodia y símbolo; el ciclo se cierra y recomienza: El tiempo circular recurrente en Arenas.

El círculo. En La Habana: «... Una ciudad de balcones abiertos con ropa tendida, una ciudad de brisa y sol con edificios que

se inflan y parecen navegar...», leí por primera vez (gracias a un amigo y con las consabidas precauciones), en un ejemplar de la revista *Mariel* –fundada y dirigida por Reinaldo Arenas en el exilio– el cuento que cierra *Adiós a mamá*: «Final de un cuento». Entonces, allá, entendí su *otra* lectura. Ahora, en el exilio, las dos mitades conmigo –en mí– conversan.

En La Habana, en la casa de Trocadero 162, me dijo María Luisa Bautista, viuda de José Lezama Lima: «A Lezama lo mató la Historia». A Arenas también lo mató la Historia. Su nuevo libro contiene algunos de sus temas predilectos –la disidencia y la homosexualidad–, su tono enfurecido y reidor, las antinomias de su estilo: nostalgia y odio, rechazo y amor... Pero, *Adiós a mamá* revela, sobre todo, la nueva *posibilidad* en la obra de Reinaldo Arenas: Si la Historia no lo hubiera matado habría vuelto a disentir, a superarse. Desde la *sobrevida* nos sigue provocando. ■

Otra vez (otras veces) la crítica

WALDO PÉREZ CINO

Ambrosio Fornet
Las máscaras del tiempo
Letras Cubanas
La Habana, 1994, 188 pp.

DE LO PRIMERO QUE INFORMA –ADVIERTE– Ambrosio Fornet al lector es del lapso de escritura de su libro: «Los trabajos aquí reunidos abarcan un período de casi treinta años». Esa afirmación no es meramente editorial y sobre ella se articula el discurso central de *Las máscaras...*, que es un discurso poblado o compuesto de otros y cuya fuerza reside en, justamente, esa yuxtaposición. Por eso es, también, en su mayor parte un discurso que no hallamos en el texto mismo, sino que se desprende de él. Fornet

dispone (casi a modo de *exempla*, de motivos jalonados para su articulación ulterior) las partes que lo hacen posible, y cuya composición independiente, adscrita sin remedio a la circunstancia que la generó, permite (¿u obliga a?) construir otra figura, desenvuelta en esos espacios entre huella y huella, artículo y artículo, y cuyo fondo difícilmente podría definirse o formularse. Casi –casi– una planta cartográfica de la crítica, que no llega a serlo porque sus contornos son por definición evanescentes y tenemos un plano sobre otro, rasgos superpuestos. Paradójicamente, el que las partes que integran el todo no hayan sido concebidas como unidad –como libro– es lo que confiere aquí sentido unitario al texto y explica su título.

El libro consta de tres cuerpos bien diferenciados, temáticamente: en el primero, *Proposiciones*, Fonet se ocupa de la narrativa cubana de la segunda mitad del siglo; el segundo, *Indagaciones*, abarca una miscelánea que va de Kafka a Roa o Benedetti; el último, *Carpenteriana*, lo dedica íntegro al estudio –como el título proclama– de la obra narrativa de Carpentier. En todas, la superposición de textos escritos en diferentes momentos y –por eso– desde distintas perspectivas nos conduce a una visión de conjunto, donde la relación entre las partes cuenta tanto como (¿o más que?) cada una de ellas.

Lapso de escritura: tiempo recorrido. No te bañarás dos veces en el mismo río ni ejercerás –al tiempo indiferente– idéntica la crítica, lo que vale, a fin de cuentas, como el reconocimiento de su doble condición: llevada por seducciones y aquiescencias efímeras, vuelve una vez y otra sobre un objeto sin variación en sí mismo, esto es, sobre textos ya fijos, anclados en la palabra, inmutables. Mudable es el sentido, el de las lecturas, el que condiciona o configura o ilumina o enmudece la crítica.

Y de eso se trata: como otros *saberes* afines, la crítica (por suerte o por desgracia, pero esto es un hecho) convive en promiscua mescolanza con lo histórico y lo contingente, con motivaciones ajenas a lo propiamente literario y con la tendencia, no por cuestionada menos ejercida, a establecer juicios valorativos, curiosamente, a partir de otras realiza-

ciones de valor –como pueden serlo (en sentido amplio) la ideología, o la ‘bondad’ de ciertos raseros metodológicos, o la simple preeminencia de unos enfoques o márgenes teóricos sobre otros–. Sobre esos varios criterios de legitimación funda la crítica, en proceso de convalidaciones circulares y sucesivas, la legitimidad de un canon literario cuyos rasgos pertinentes, sin cesar en mudanza, podemos rastrear en las páginas de *Las máscaras...*; aquí circunscrito –y contrastado, claro, con otros espacios– a los últimos treinta años de la construcción de ese canon, en Cuba. No creo que una lectura que privilegie sobre todo las *Proposiciones*, subordinándole las *Indagaciones* y completándolas con *Carpenteriana*, desvirtúe –más bien, lo contrario: probablemente coloque en su justo sitio– el alcance de la obra ni su figura última.

Fonet, qué duda cabe, es de los críticos que más asiduamente ha participado como tal en la narrativa cubana del período, cuyo complejo entramado –y sus entretelones incluso, de no menor densidad– él ha conocido muy bien, siguiéndolos de cerca: juez y parte. Al punto –valga como dato– que por sus manos han pasado, antes de publicarse y tomar su forma definitiva, muchas de las obras de las últimas décadas. Así que no hay que extrañar que aparezcan aquí, contrastados y puestos en evidencia, los tópicos y los tics y las venturas y desventuras del ejercicio crítico en Cuba.

Y volviendo (porque algo habrá que decir) a las partes –menos que al todo–, a los discursos que jalonan el continuo –dejando de lado la figura que el espacio entre esas muescas compone–: se puede concordar o discrepar con mucho de sus asertos, de los criterios teóricos que los sustentan y de los principios de los que parte; pero el caso cierto es que una serie importante de los elementos que, hoy por hoy, conforman el canon literario en Cuba, se deben en alguna medida (y aparecen en: la cesión es mutua) a su continuo trabajo crítico. Piénsese, por citar sólo un par de ejemplos, en la delimitación generacional al uso para la narrativa posterior al 59, en gran parte responsable suya; o en la tan llevada y traída noción de *narrativa de la Revolución*, que tanto se maneja en *Las máscaras...*, y que como apunta el

propio Fornet, devino en una fórmula ritual de nuestra crítica; o en el peso de sus observaciones sobre la cuentística cubana, y así un amplio etcétera –que no vamos a desgranar ahora porque desbordaría esta reseña.

¿Por último? Pues que, por todo eso, *Las máscaras del tiempo* resulta, si no un documento imprescindible (lo cual es un lugar común que poco dice), sí un referente interesante, y mucho, a la hora de estudiar las realizaciones del discurso crítico en Cuba. Y que su mayor virtud prefiero buscarla por los borrosos contornos de ese discurso –¿o figura?– que no está en las partes sino en el todo, que no encontraremos explícito en el texto –acaso porque no podría escapar a alguna de sus máscaras, a los *rasgos efímeros del rostro de la crítica*– y que, en cambio, se deja tan bien hilvanar, seguir en su movimiento, entenderse sin formulaciones porque –amén de un ejercicio de lucidez y honestidad crítica– es, sobre todo, vislumbre, asunción de los tiempos (del tiempo). ■

De la sequedad y la paramera

GERARDO FERNÁNDEZ FE

Roberto Friol
Tramontana
Ediciones Unión
La Habana, 1997, 72 pp.

UN SIMPLE RELATO DE ANTON CHEJOV, uno más: el del oficial Riabovich, de pequeña estatura, *hombre tímido y falto de mundo*, capitán de una brigada artillera de reserva, debatiéndose en silencio entre la aspereza de la vida militar, su torpeza de mujik..., y una obsesión, no importa cuál, de esas que nos arrumban.

Si la poesía toda de Roberto Friol ha sido la de un estar entre el clamor de la Realidad y el silencio del Ser, entre el *afuera* que le re-

sulta hostil y el *adentro* de tanto ardor, *Tramontana* deviene corolario de una obsesión ya evidente en *Alción al fuego* (1968), y una sequedad (sequedad del Ser pero también del trazo), que tomó cuerpo en *Turbión*, *Tres*, *Gorgoneion*...

Más allá de cualquier visión reductora que la circunscriba al testimonio de una angustia, o a la insistencia en la Muerte, o a la remembranza rilkeana de un tiempo pasado, inocente y perfecto, la escritura de Friol parece ser la de la encrucijada entre el estar y el no-estar, el incluirse y el no-incluirse –o quizás el ser incluido y el no ser-incluido. Hay constantemente un *afuera* y un *adentro*; y en pocos poetas, como en Friol, se vislumbra ese cisma entre el uno y el otro. Tal vez sea esto la paramera (región desierta, sin vegetación, tan poco usual en nuestra topografía poética insular) que le acerca a la aspereza eslava del expoliado Joseph Brodsky o a la del siervo Taras Shevchenko..., como mismo a aquel oscuro oficial de Chejov. Escritura del impedimento (no importa el que sea; insisto), del vivir lastrado, que es además escritura de humildad inaudita.

También aquí, en *Tramontana*, como en *Turbión* y en *Tres*, aparece el relator, el destinado a contar cuanto ve y cuanto le abruma, cuanta Realidad lo ensordece y cuanto Ser se le escapa a un *adentro* y a sus palabras de siempre: *tumulto del solitario*, *esquinazos de la vida*, *humildad de cerrar los ojos sin espanto*... Aunque el propio Friol no reconozca su posible herencia, la lectura de su poesía toda suele remitirnos al diecinueve cubano, al dolor de la Zambrano o al Casal más obsesivo –menos biombo y jardín japonés–, al de *tranquilo, iré a morir con los pequeños*.

Entre tanta bruma del afuera, tanta pompa y aderezo de moda, leer, nuevamente, en *Tramontana*, el *adentro* –sus texturas–, como si leyéramos a secas cartas del diecinueve, que se deshacen de tan poca humedad; o como si palpáramos aquella *tela de rusia* que vestían, hacia 1868, las primeras partidas de mambises: hombres también obsesivos y violentos, a veces relatores, oscuros y claros oficiales (de Chejov), en la manigua o en la paramera, entre el clamor y el silencio. ■