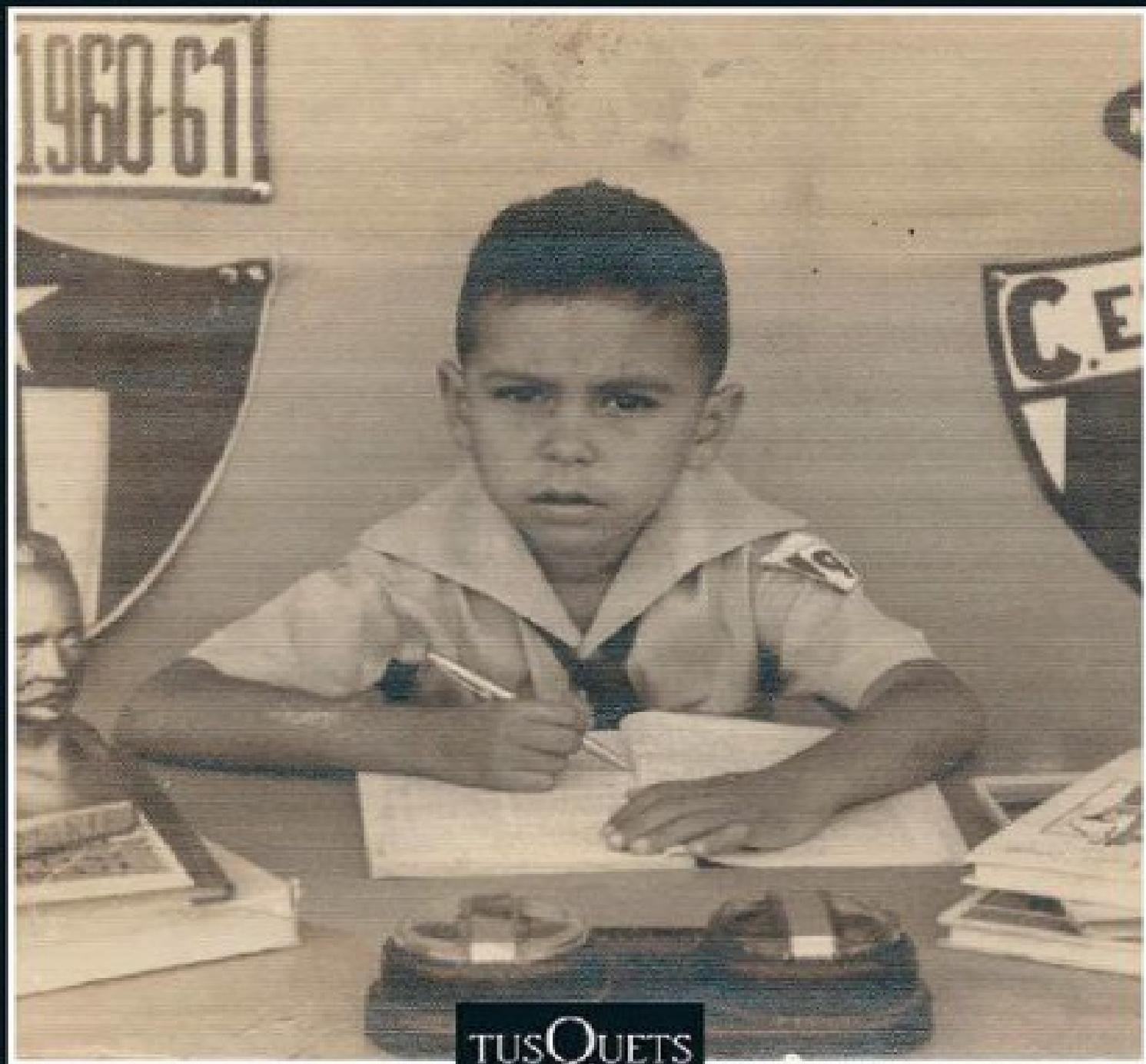


Leonardo Padura

AGUA POR TODAS PARTES

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

LEONARDO PADURA
AGUA POR TODAS PARTES
Vivir y escribir en Cuba

Selección y edición de textos de Lucía López Coll

TUSQUETS
EDITORES

Índice

[AGUA POR TODAS PARTES](#)

[Índice](#)

[Sinopsis](#)

[Desproporción, singularidad y escritura](#)

[Primera parte](#)

[La maldita circunstancia del agua por todas partes](#)

[La ciudad y el escritor](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[6](#)

[7](#)

[8](#)

[9](#)

[10](#)

[11](#)

[12](#)

[13](#)

[El reguetón de La Habana](#)

[La maldita circunstancia del agua por todas partes](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[La generación que soñó con el futuro](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[Soñar en cubano: crónica en nueve innings](#)

[Primer inning](#)

[Segundo inning](#)

[Tercer inning](#)

[Cuarto inning](#)

[Quinto inning](#)

[Sexto inning](#)

[Séptimo inning \(el inning de la suerte\)](#)

[Octavo inning](#)

[Noveno inning](#)

[Fotos de Cuba](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[6](#)

[7](#)

[8](#)

[Yo quisiera ser Paul Auster](#)
[Segunda parte](#)
[¿Para qué se escribe una novela?](#)
[El soplo divino: crear un personaje](#)
[La novela que no se escribió](#)
[Apostillas a El hombre que amaba a los perros](#)
[¿Cómo y cuándo se escribe una novela?](#)
[Trotski vs. Mercader \(o viceversa\)](#)
[La sangre de Trotski](#)
[El silencio de Sieva](#)
[La pupila del Kremlin](#)
[Cartas perdidas](#)
[Los perros de Mercader](#)
[El paciente español](#)
[Un silencio que se rompe](#)
[Moscú no cree en lágrimas](#)
[La cubana Caridad del Río](#)
[Al fin una verdad en París](#)
[La última hora de Caridad Mercader](#)
[La satisfacción de un escritor](#)
[La libertad como herejía](#)
[Buscando una herejía](#)
[La libertad como herejía](#)
[En busca del rostro de Cristo](#)
[Los peregrinos del Saint Louis](#)
[Hebreos cubanos en Miami Beach](#)
[Las diez tribus encontradas](#)
[¿Y para qué escribí Herejes?](#)
[La novela de su vida](#)
[José María Heredia o la elección de la patria](#)
[El encuentro con la patria](#)
[Flores del destierro](#)

[La elección de la patria](#)

[¿Para qué se escribe una novela?](#)

[La razón de ser de la novela](#)

[¿De dónde salen las novelas?](#)

[¿Por qué se escribe una novela?](#)

[¿Para qué se escribe una novela?](#)

[Tercera parte](#)

[Vocación y posibilidad](#)

[Cuba y la literatura: vocación y posibilidad](#)

[Revolución, utopía y libertad en El siglo de las luces](#)

[Virgilio Piñera: historia de una salación](#)

[Vida y obra de Piñera, el distinto](#)

[En medio del camino de la vida](#)

[Triste, solitario y final](#)

[Coda posible: siempre la memoria mejor que el olvido](#)

[La Habana nuestra de cada día](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[Notas](#)

Sinopsis

Los libros de Leonardo Padura están hechos de historia, y de literatura, y de humo de cigarro cubano, y del béisbol al que tan aficionado es el narrador de La Habana. La nueva obra de Padura es una celebración y un homenaje al género de la novela, del que se siente tan deudor; en sus páginas aborda cuestiones en torno este invento que lleva ya cuatro siglos tratando las cuestiones de los humanos y siendo una herramienta de transformación de la sociedad y un reflejo de ella. Sin embargo, Padura no esquiva el ámbito personal y nos muestra la parte más íntima de su trabajo, la cacharrería, la mesa donde cobran vida personajes y tramas que luego pasan a formar parte de sus celebradas novelas. Contiene un brillante relato de cómo se transforma en material narrativo lo que empieza siendo una tenue luz en la mente del escritor. Dicho en palabras del propio autor: «entre una obsesión abstracta, casi filosófica y el complicado proceso de escribir una novela, existe un trecho largo, lleno de obstáculos y retos». Padura lleva gentilmente de la mano al lector, y se encarga de iluminar ese complicado camino hasta dejarlo a las puertas del edificio de la novela.

Desproporción, singularidad y escritura

Con insistente frecuencia periodistas de diversas partes del mundo me preguntan sobre las razones de mi decisión de permanecer escribiendo y viviendo en Cuba. ¿Qué tiene o no tiene Cuba para que resulte tan importante preguntarle a un escritor los motivos por los cuales vive en *su* país? ¿Qué hay de intrigante en una decisión de afincarse en lo propio y escribir desde la pertenencia, la cercanía y la intimidad? Pienso que si hubiese optado por vivir fuera de mi país, quizás la pregunta de por qué escogí salir, asentarme en otro sitio, exiliarme tal vez, tendría mucha más pertinencia y lógica. Porque lo que debería resultar normal, a pesar de los pesares que sean (y que son), es que un escritor cubano viva en Cuba. Lo contrario, por las causas que hayan influido y decidido, sería, es, lo extraordinario.

Por supuesto que puedo colegir que la coyuntura política y la compleja singularidad de la existencia cotidiana o la suma de peculiaridades históricas y presentes que envuelven a la vida cubana pueden ser las causantes de tal curiosidad periodística. Pero, a la vez, esa acumulación de particularidades y originalidades, e incluso de dificultades y carencias, también consigue funcionar como un imán capaz de atraer al escritor hacia su geografía, su cultura, su

circunstancia, que puede resultar altamente dramática y, en ocasiones, definitivamente agobiante. Y de paso, pero con no menor trascendencia, implica enfrentarlo al muy trascendente acto de ejercicio del albedrío que encierra la decisión de abandonar su territorio (a veces para siempre) o permanecer y escribir en él y sobre él... Este último es mi caso: soy un escritor cubano que vive y escribe en Cuba porque no puedo ni quiero ser otra cosa, porque (y siempre puedo decir que a pesar de los más diversos pesares) necesito a Cuba para vivir y escribir.

Pero ¿qué tiene Cuba, qué cosa es Cuba? Cuando me hacen esas preguntas suelo repetir que Cuba es un país más grande que la geografía de la isla. La política, la cultura, la economía, el deporte cubanos tienen proyecciones que en ocasiones son universales y que, lo asuma o no personalmente cada cubano, lo cierto es que esa condición funciona como algo que nos afecta, nos define. Y más si uno es escritor y pretende entender y decir algo de su país y las gentes que lo habitan...

Es un hecho constatado que, desde los tiempos en que el dominio español se extendía por territorios africanos, asiáticos y americanos, Cuba y su capital, La Habana, fueron, por su ubicación geográfica, una pieza significativa de un imperio en el cual «nunca se ponía el sol». «La Llave del Golfo (de México)» y «Antemural de las Indias (Occidentales)» se le llamó a la isla donde llegó a estar la tercera ciudad en importancia de la América colonial, solo superada por las grandes capitales virreinales de México y Perú.

Luego de las independencias latinoamericanas que se concretan a principios del siglo XIX, Cuba, la otras veces llamada «La Perla del Caribe», se convirtió en el territorio más dinámico y próspero del menguado imperio ibérico, la posesión de donde salían muchas de las riquezas que tanto ayudaban a mantener a la corte madrileña y la economía peninsular. Pero la prosperidad económica y la privilegiada geografía cubanas han sido en ocasiones también las fuentes de sus mayores desgracias: fue la razón por la cual la isla no se convirtió en

una nación independiente cuando lo hicieron el resto de las repúblicas americanas y fue el motivo por el cual la emancipación, al fin lograda luego de largos años de guerra, resultó mediatizada con una oportunista intervención militar norteamericana que coronaría su pretensión invasiva con una enmienda constitucional que le daba a los Estados Unidos de América la potestad de intervenir en los asuntos internos de la con justeza denominada «república mediatizada», al fin nacida en 1902.

Pero la isla, tan mimada y al mismo tiempo vapuleada por la Historia tendría aún un destino que la proyectaría con más fuerza hacia su desproporción y singularidad: una revolución que triunfa en enero de 1959 y pronto comienza a cambiarlo todo, que en 1961 declara su carácter socialista y que todavía hoy, cien años después de la Revolución de Octubre y luego de un cuarto de siglo de que desapareciera la Unión Soviética y cualquier rastro de socialismo real en Europa del Este, sigue manteniendo su condición de Estado de economía y política socialistas, al estilo del proyecto utópico del siglo XX.

En medio de todas esas tensiones y desproporciones, de peculiaridades y singularidades, se ha ido forjando un carácter o espíritu que se adorna con tales atributos: porque la pertenencia nacional cubana, el hecho de ser cubano, arrastra consigo altas dosis de esas desproporciones y peculiaridades.

No por casualidad, sino en correspondencia con esta coyuntura, Cuba ha ido forjando mitos que, en muchos casos, responden a una realidad comprobable. Podemos recordar algunos: ¿dónde se produce el mejor tabaco del mundo? ¿Cuántos ronones son mejores que los producidos en las fábricas de Santiago de Cuba? ¿Acaso la música cubana no es reconocida, escuchada, bailada en todo el planeta? ¿No fue el cubano José Raúl Capablanca el más genial de los campeones mundiales de ajedrez y uno de los pocos que no nació en Rusia? ¿Alicia Alonso no es una figura mundial de la danza, quizás la más excelsa Giselle de todos los tiempos? ¿No fue una noticia

mundial el restablecimiento de relaciones entre Cuba y Estados Unidos y, poco después, la muerte de Fidel Castro? ¿No le correspondió a Cuba, en 1961, ser el primer país de América Latina libre de analfabetismo y, en 1962, el epicentro de la crisis de los misiles, el instante en que más cerca estuvo el mundo de la guerra nuclear? ¿No es el cubano Javier Sotomayor el hombre que más alto se ha elevado sobre la tierra solo con el impulso de sus piernas? ¿No es Varadero la playa más hermosa del Caribe? ¿Y no pensamos los hombres cubanos (y no solo los cubanos) que nuestras compatriotas, síntesis de tantas sangres, son las mujeres más bellas de la tierra? Entonces, ¿somos o no somos desproporcionados...?

Para un escritor todo el peso de esa singularidad y evidencias extremas puede ser un desafío extenuante. Asumir, entender e intentar expresar alguna esencia de la peculiaridad cubana implica un reto cultural y creativo que no podemos evadir y que solo se logra expresar cuando se le encuentra no la singularidad tan visible y limitada, sino la universalidad que la expande y la hace permanente. Y ese desafío es el que, como escritor, he aceptado.

Por eso, cuando me preguntan por qué vivo y escribo en Cuba, tengo diversas respuestas posibles que ofrecer. Pero prefiero la más sencilla: porque soy cubano y tengo un alto sentido de lo que esa pertenencia significa. Quizás mi caso sea excesivamente ejemplar en cuanto a esa defensa de la permanencia, porque milito en la rara especie de individuo moderno que, a mis sesenta años, aún vive en la misma casa donde nació, en un barrio de la periferia habanera, el mismo barrio de la periferia habanera donde nacieron mi padre, mi abuelo y mi bisabuelo.

Fácil es colegir que siempre me he sentido mantillero, pero también soy un escritor habanero, y por tanto cubano, porque las peculiaridades y tribulaciones de la historia y la vida cubanas son mis alimentos artísticos. Pero, incluso para mí, entender las esencias cubanas suele resultar difícil; y expresarlas literariamente, un verdadero reto. El solo hecho de vivir y escribir en un país de sistema

político socialista y unipartidista comienza a complicar las cosas. Pero si en ese país la realidad cambia y a la vez no cambia en sus fundamentos, pues las dificultades se multiplican.

En los últimos años Cuba ha entrado en un lento proceso de renovación de algunas de sus estructuras económicas. Al calor de esas variaciones, la isla ha alcanzado la condición de destino de moda al cual llegan cada vez más visitantes, incluidos viajeros norteamericanos que, con su presencia y exigencias, van alterando la fisonomía del país, de sus ciudades, incluso la manera de pensar, actuar y vivir de muchas gentes. Hoy La Habana abre hoteles de todas las estrellas posibles y tiendas para vender artículos de lujo, mientras la avenida del Malecón, frente al mar, es recorrida por turistas a bordo de decenas de brillantes autos descapotables fabricados hace más de sesenta años en Estados Unidos (a cien dólares la hora el paseo), mientras se abren restaurantes privados de ofertas que alcanzan precios parisinos y se venden (o se pretenden vender) Toyotas japoneses en trescientos mil dólares y Peugeots franceses en doscientos cincuenta mil.

En esa misma ciudad, en ese mismo país, sin embargo, la mayoría de los trabajadores reciben salarios estatales que, como promedio, andan por los veinticinco o treinta dólares mensuales, y hasta donde sé, nadie se muere de hambre aunque a muchos les rechinen los intestinos y otros muchos busquen las vías para emigrar como solución a cualquiera de sus problemas. ¿Cómo logran sobrevivir los cubanos? Pues gracias al arte de «resolver» y a la práctica del «invento», esas eufemísticas denominaciones de las más diversas y enrevesadas estrategias de supervivencia, legales o ilegales.

De ese magma de lo insólito, lo inexplicable o no entendible, de lo cotidiano y lo repudiable brotan otras nuevas peculiaridades y singularidades que pueden funcionar como imágenes propias de un país y una cultura, y también como materia prima para la creación artística, no solo literaria.

Para un escritor que, como yo, vive y escribe en Cuba, la

proximidad a la realidad del país y los palpitos de la sociedad constituyen elementos cercanos, pues la vida cotidiana de mis compatriotas es, en muchos sentidos, también la mía. Como la mayoría de los cubanos no tengo un acceso normal a Internet y la ruptura del módem de mi computadora es una tragedia familiar, laboral, existencial. Esa cercanía, sin embargo, no me salva de ciertas reacciones de extrañamiento y de incapacidades de procesar y comprender el mundo que me rodea y del cual soy parte, en cuanto ciudadano cubano. Esa coyuntura extraña quizás sirva incluso para alentar una responsabilidad artística y ciudadana por tratar de expresar y fijar una realidad alterada y difícil, en la que nuestras palabras a veces tienen poco o ningún espacio (ediciones limitadas de libros, difícil acceso a los medios de prensa oficiales), pero sí la misión de intentar perpetuar las condiciones de la desproporción que ahora mismo vivimos los cubanos. También por eso permanezco y escribo en Cuba. Y tal vez los textos que siguen ayuden a entender cómo vivo, cómo escribo, por qué pertenezco.

En Mantilla, septiembre de 2018

Primera parte
La maldita circunstancia
del agua por todas partes

Una revista de viajes que se proponía exaltar las cualidades de La Habana como destino turístico me pidió una entrevista. Cuando al fin llegamos al acuerdo de día y hora para el diálogo, la joven reportera me dijo: «Queremos que nos hable de un lugar de La Habana que sea significativo para usted. No importa si es un sitio turístico. Solo que sea habanero e importante para usted o su literatura».

En una semana en la que me desbordaba el trabajo, apenas presté atención al acotamiento temático, y la tarde en que la periodista llegó a mi casa para efectuar el diálogo, cuando supe la condición antes anunciada, en un minuto tomé la decisión y le propuse que, si el lugar no debía ser turístico, el sitio más significativo de La Habana para mí era Mantilla, el barrio donde estábamos. Y sin que mediaran interrogaciones, comencé a hablarle de mi barrio natal, que es el de mis bisabuelos, mis abuelos, mi padre y casi toda la familia Padura cubana. Le conté cómo había sido el barrio y enumeré qué quedaba de lo que había sido. Cómo había crecido y cómo se había degradado. Y le dije que si vivía aquí, incluso en la misma casa donde nací, se debe, sobre todas las cosas, a una razón esencialmente personal: porque es el sitio al cual *pertenezco*, y donde todavía mucha gente me identifica porque soy el hijo de Nardo y Alicia, mis padres, mucho

más conocidos, importantes y populares que yo.

Mantilla, debo advertirlo de nuevo, es un barrio sin atractivos especiales (o ningún atractivo, según mi mujer, a la que he condenado a vivir allí ya por treinta años) que se alza en la periferia sur de La Habana, lejos del mar que corre al norte junto al Malecón. Como digo en algunos de mis textos sobre la pertenencia, todavía hoy es un lugar en donde, cuando alguien de aquí se traslada al centro, dice «Voy a La Habana». Mantilla es y no es La Habana. Mantilla es Mantilla. Mantilla es mía. Y con Mantilla, o desde Mantilla, me adueñé de la ciudad toda: la ciudad en la que nací, crecí y vivo; donde desde hace cuarenta años escribo, disfruto y padezco; con una precaria o inexistente conexión a Internet, con vecinos a los que les gusta escuchar música a todo volumen (incluso ponen a todo volumen un ruido que se llama reguetón), el barrio donde camino entre calles destripadas y basureros desbordados (aunque, en verdad, ese no es un privilegio mantillero, sino de todo el país). En fin, la ciudad que tantas páginas cubre en las novelas de mi vida y en las obsesiones de mis reflexiones y necesidades expresivas de una pertenencia cubana y habanera: mantillera.

Cuentan que en cierta ocasión alguien le preguntó a la poeta Dulce María Loynaz, por años enclaustrada en su casa habanera, por qué razón había decidido permanecer en la isla. Y la mujer sabia que era ella respondió: «Porque yo llegué primero».

La ciudad y el escritor

1

El Malecón de La Habana es un parapeto de bloques de concreto y hormigón que corre por el borde norte de la ciudad, frente a la corriente cálida del Golfo de México, y extiende su sólida estructura desde los territorios de la protectora bahía donde se fundó la villa en 1519, hasta el final del antes aristocrático barrio de El Vedado, al oeste, justo donde terminaba la ciudad cuando nació el siglo XX y se comenzó la construcción de la barrera marina. A la vera del muro del Malecón hay una generosa acera, una y otra vez masticada por el salitre y las olas. Más allá, corre una cinta de asfalto de hasta seis carriles, por donde habaneros y forasteros se desviven por dar un paseo en un auto descapotable, a la velocidad máxima permitida, tragando a partes iguales el escape de otros carros y la brisa llegada del mar.

Pero el Malecón no es solo la marca física o arquitectónica más distintiva de la capital de la isla de Cuba: también es, sobre todo, la línea que marca el principio o el fin de la ciudad (y para muchos del país), según se mire: para los que sueñan con irse a otro lugar del mundo ancho y ajeno, es el principio; para los que hemos nacido en

estos sitios y, por la razón que fuere, decidido permanecer aquí, es el final de lo propio, la última frontera. Porque el muro del Malecón habanero constituye la evidencia más palpable de nuestra insularidad geográfica y existencial: en esa larga serpiente pétreo se siente, como desde ningún otro sitio, la evidencia de que vivimos rodeados de agua, encerrados por el agua, esa condición que nadie ha definido mejor que el poeta Virgilio Piñera: «la maldita circunstancia del agua por todas partes».

Mantilla es un barrio que comenzó a formarse a finales del siglo XIX en la periferia de La Habana, lejos del mar, a la vera del viejo camino real. Como mi padre, como mi abuelo, como mi bisabuelo Padura, yo nací en Mantilla, y en este barrio cada vez más deteriorado y despersonalizado por la modernidad y una larga desidia he invertido toda mi vida. Más aún: milito en esa rara especie de las personas que siempre han vivido en la casa en que nacieron, la casa que mis padres construyeron en 1954 y donde estoy desde hace sesenta y dos años. Mi casa.

Creo que el hecho de haber nacido y vivido en un barrio de la periferia en el que tres o cuatro generaciones antes de la mía se asentó un antecesor con mi apellido vasco (pero llegado solo Dios sabe de dónde), y en el que desde entonces palpité el corazón de una estirpe empecinada (lo que reafirma el remoto origen vasco de la familia), contribuyó en buena medida a forjarme un carácter y, sobre todo, un sentido de pertenencia. Porque más que cubano, más que habanero, siempre me he sentido mantillero, y desde esa cualidad que para otros puede resultar insignificante he mirado la vida y la ciudad, he sentido eso que solemos llamar la patria y hecho mi literatura. Desde esa empecinada pertenencia he decidido quedarme, en mi circunstancia, y escribir en ella y sobre ella.

Escribir nunca es fácil. Pretender ser escritor resulta casi una locura. O una condena. Ser un escritor habanero implica, además, un reto.

La Habana es una ciudad que se construyó con piedras y con palabras. Pocas urbes del mundo pueden exhibir un origen tan literario como la capital cubana. Fue en las primeras décadas del siglo XIX, cuando Cuba aún era una colonia del desvencijado imperio español de ultramar, el momento mágico en que un grupo de escritores decidieron crear una imagen del país posible y se empeñaron en el diseño espiritual de la ciudad de La Habana: para ellos era necesario tener una imagen de la nación que ya comenzábamos a ser y esa imagen tendría como escenario una ciudad. Entre el mar impenetrable y los edificios levantados por los hombres, aquellos escritores liminares, fundadores conscientes de la espiritualidad habanera y cubana, colocaron a unos personajes, criollos y forasteros, blancos y negros, ricos y pobres, buenos y malos que empezaron a dar forma singular y modos de expresión a un ser nacional que, entre sus peculiaridades y estigmas, tuvo la condición de la insularidad y el espacio urbano habanero como territorio cabal de las confluencias físicas y existenciales.

Desde aquellos tiempos de fundación la literatura, en especial la novela, se ha encargado de ir conformando y fijando la imagen y la espiritualidad de la ciudad y, por extensión, del país. Personajes, conflictos, escenarios se fueron mezclando y solidificando en busca de una identidad propia que se ha ido haciendo densa e intensa con el paso del tiempo. Durante siglo y medio los novelistas cubanos se empeñaron en esa construcción que sintieron imprescindible.

En los últimos treinta años, en cambio, los escritores trabajan en

la deconstrucción de la ciudad: las ruinas físicas y las pérdidas morales de la urbe han tenido su reflejo en la arquitectura y su expresión verbal en la literatura y se han hecho aún más indelebiles gracias a ella, a la literatura que hemos escrito, como un desgarramiento. Y como peso específico decisivo, siempre ha aparecido la condición insular: el territorio limitado, el sentido del enclaustramiento. Tampoco resulta extraño que tantos personajes de novelas y cuentos cubanos busquen una vía de escape más allá del mar. Menos inexplicable ha sido que muchos escritores hayan hecho sus maletas y buscado otra vida en otra parte, más allá del Malecón, más allá de la maldita circunstancia que siente un personaje de Alejo Carpentier: «Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba [...], condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible [...]. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras...».

Con dolorosa frecuencia los periodistas me preguntan por qué yo me he quedado en la ciudad, en la ínsula, quizás en el encierro. Y mi respuesta siempre es la misma: a pesar de los pesares, yo no soy otra cosa que un escritor cubano y necesito a Cuba para escribir. Así de sencillo.

Los dos escritores más importantes de la literatura cubana del siglo XX creo que sin duda fueron Alejo Carpentier (1904-1980) y José Lezama Lima (1910-1976).

Carpentier afirmó en más de una ocasión su condición de cubano y habanero. Por ejemplo, en 1963 comenzaba una entrevista comentando: «... en efecto, mi padre era francés y puedo decir sin ironía que el hecho de que nací en Cuba y soy un escritor cubano de expresión española se debe al caso Dreyfus». En otro sitio recuerdo haber leído que el novelista afirmaba que su llegada al mundo se produjo en la muy habanera calle Maloja o de La Maloja, e incluso daba el número de la residencia natal. Lo cierto, sin embargo, parece ser que Alejo Carpentier, hijo de francés y rusa, nació en Lausana y no en La Habana, adonde llegó siendo muy niño. ¿Por qué el escritor necesitó reafirmar su indudable cubanía, su profunda pertenencia habanera ocultando por décadas que había nacido en Europa? Sea cual sea la razón, nadie podrá negar que por su relación literaria con la ciudad, Carpentier ha sido quizás el más habanero de los autores habaneros.

Lezama Lima, por su lado, nació en un campamento militar en lo que a principios del siglo XX eran las afueras de la ciudad. Mientras Carpentier vivió largos períodos fuera de la isla, Lezama solo viajó al extranjero en una ocasión y fue a la vecina isla de Jamaica.

Durante su estancia cubana, María Zambrano cuenta que «Los diez poetas del grupo Orígenes de Lezama y su revista [...] me fueron presentados. Me pidieron ayuda para que su labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y de Europa. Uno

de los diez, Cintio Vitier, me respondió: “No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí”. [...] Este ser “de aquí” resonó en mí avasalladoramente: este “aquí” era el lugar universal que yo había presentido y sentido en la presencia de José Lezama Lima, quien nunca había querido exiliarse. Él era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad». (Prólogo a la edición de *Paradiso* del Fondo de Cultura Económica, México.)

El exilio ha sido una de las constantes de la literatura cubana: tras la búsqueda de lo propio, la definición de una identidad a través de sus traumas, quizás la diáspora constituye su primera y más permanente constante. En el exilio vivió y escribió el primer poeta cubano que fue, por ser poeta, también el primero que le cantó a la patria y a su lejanía, a la nostalgia y al desarraigo. Veintinueve de los treinta y cinco años que vivió los pasó José María Heredia fuera de la tierra que eligió como su patria —tanto tiempo gastó en México que México se lo disputa como suyo. Muchos años vivieron en la distancia Cirilo Villaverde, José Martí, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Eliseo Alberto. En la distancia hoy viven Abilio Estévez, Karla Suárez, Emilio García Montiel y varias decenas de escritores cubanos. Pero, como el fundador Heredia, ninguno de ellos logró o ha logrado irse del todo. La isla, la ciudad, los persiguieron y persiguen en sus peregrinajes. Algunos de ellos, de tanto volver la vista, se convirtieron en estatuas de sal.

Más que dramática, la pertenencia es trágica: dentro está la sensación del encierro; fuera, la plaga de la nostalgia. Para muchos no hay términos medios.

Un escritor es un almacén de memorias. Se escribe hurgando en la memoria propia y en las memorias ajenas, adquiridas por las más diversas estrategias de apropiación. A partir de ahí, el novelista crea un mundo. «... Construir un mundo quiere decir construir las ramificaciones de complicidad que existen entre los personajes que utilizas, las citas, los mitos, las referencias, los lugares simbólicos, los lugares de la memoria», según dijo Manuel Vázquez Montalbán, quien a propósito pensaba que, como escritor, un novelista no es de un país, sino de una ciudad.

La ciudad es entonces el mercado libre del que se nutre el almacén de memorias y de lugares simbólicos del escritor, muchas de sus referencias, el sitio material del cual no puede alejarse (y no hablo de cercanías o distancias solo físicas) a riesgo de perder la memoria y perderlo todo. O casi todo.

La Habana es mi ciudad y por eso puede provocarme una mezcla de pertenencia y ajenidad viscerales. Me identifico y comulgo con lugares por alguna razón entrañables —empezando por el Malecón y por mi barrio anodino de la periferia, a los que puedo sumar el Paseo del Prado, la zona antes aristocrática de El Vedado, las calles umbrías y a veces fétidas de La Habana Vieja (colonial), los parques del barrio de La Víbora, el gran estadio de beisbol. Arquitecturas que se remiten a épocas, economías, estilos, funciones diversas, aunque todas cargadas de unos valores simbólicos quizás generales, sin duda alguna individuales. Son las columnas de mi ciudad de las entrañas, entrañable por ello.

Dramáticamente y al mismo tiempo, siento la artera evidencia de que esa ciudad en la que nací y vivo, a la que pertenezco y de la cual escribo, comienza a ser un sitio ajeno, que me repele y al que repelo, que se empeña en maltratar mis recuerdos y nostalgias. Tal vez porque envejecemos y nuestras percepciones físicas y espirituales cambian. Tal vez porque mi ciudad se va convirtiendo en otra ciudad dentro de la misma ciudad.

Antes dije que soy un escritor cubano y tal afirmación es una verdad y una mentira. Porque desde la percepción de otro escritor que acato, de la que me apropio y vuelvo a citar, más que a un país, el novelista pertenece a una ciudad. Una ciudad que es física pero también, y sobre todo, un estado de espíritu y un reservorio de historias, propias por vividas o por haber sido adquiridas gracias a lecturas y confidencias. Un cofre abierto en el que se conservan pertenencias y del que desaparecen o donde se pudren propiedades de las que procuramos no desprendernos.

Una ciudad son también sus sonidos, olores y colores: Jerusalén es del color del desierto y huele a especias. Amos Oz lo sabe. El sonido de Nueva York es la sirena de una ambulancia, un carro de bomberos, una patrulla policial. John Dos Passos lo sufrió, Paul Auster lo sufre. El barrio español de Nápoles huele a café recién hecho. Roberto Saviano lo ha disfrutado.

Mi Habana suena a música y autos viejos, huele a gas y a mar, y su color es el azul.

Mi sentido de pertenencia a Mantilla y a La Habana me ha hecho el escritor que soy y me ha inducido a escribir lo que escribo. Mi ciudad es una mezcla del sitio en que he vivido con el territorio que recorrieron mis abuelos y mis padres. La integran una memoria de aquella Habana donde vivieron hasta el fin o de donde partieron — también hasta el fin— tantos escritores que me antecedieron, que contribuyeron a forjar su imagen y su alma, a darles voz a sus calles y edificios, escritores que me acompañaron, que me han ido sucediendo en mi tiempo vital. La componen, además, la luz de los cabarets y el ritmo de la música, los colores y las visiones de tantos pintores. Las obras de tantos constructores, desde aquel Bautista Antonelli que levantó las primeras fortalezas coloniales hasta mi padre, que levantó mi casa. Es la ciudad de los grandes partidos de beisbol que he leído o he presenciado. Y, por supuesto, es La Habana del Malecón, desde donde siento la presencia envolvente del mar y la sensación de que algo propio termina luego de haberse desparramado por tres puntos cardinales.

Mi pertenencia a esa ciudad más que dramática o trágica resulta esencial, como una condena: soy porque pertenezco.

El sentido de la pertenencia me sorprendió cuando aún no sabía que lo padecía y lo padecería. Comenzó a fraguarse como una necesidad de búsqueda de los orígenes y en ello me he empeñado por décadas. Me atrapó con el estudio de la vida y la obra del Inca Garcilaso de la Vega, el escritor que no sabía adónde o a qué pertenecía porque inauguraba una pertenencia hasta entonces inexistente: lo hispanoamericano. Me llevó, de la mano de Alejo Carpentier, en la búsqueda de la identidad caribeña y cubana desde

una perspectiva universal, un proceso en el que aprendí, gracias a Miguel de Unamuno, que al escribir siempre «hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno». Me permitió con Guillermo Cabrera Infante entender el ser y el hablar habaneros, que son los míos. Me hizo escuchar la música que define a la isla de la música y practicar el beisbol en la isla de los peloteros. La pertenencia y la búsqueda de los orígenes me condenaron a ser el novelista habanero que soy, con mis cargas de amor, odio y extrañamiento.

Mis personajes, como yo, son habaneros. Algunos, aunque no lo confiesen, son en realidad mantilleros. Y casi siempre son gentes aferradas a su origen, a su circunstancia, a su tiempo, a su ciudad. Tipos que padecen la insularidad pero que, a la vez, se revuelcan en ella y que, si deben partir, se sienten partidos: una de sus mitades se va, otra se queda.

Como yo, muchos de ellos han vivido mi experiencia generacional y han tenido ganancias y pérdidas comunes. Con ellos he recorrido la ciudad, la he sentido y la he descrito. A través de ellos he fijado mis nostalgias y frustraciones ciudadanas. Con sus ojos he visto la ciudad más histórica, la más rutilante, pero también los he llevado a caminar por los barrios más deteriorados de la capital, enfermos de un pasado difuso, con un mal presente, asomados a un futuro incierto. Los he puesto a ver el ancho mundo desde una esquina de mi barrio.

A mi personaje fetiche, Mario Conde, lo he condenado, sin posibles apelaciones, a vivir de sus nostalgias habaneras, metido en un barrio que se parece demasiado a Mantilla y desde la azotea de su casa de siempre o desde una esquina de su barrio ancestral lo he impulsado a describir lo que se ve y a lamentar lo que se perdió de ese lugar entrañable. Le he transmitido mi sentido de pertenencia y lo he hecho irremediabilmente habanero, porque yo, su creador, no soy otra cosa que eso, un habanero que escribe.

En mi novela *Máscaras* (1997), Mario Conde camina por El Prado habanero acompañado por un viejo dramaturgo que le comenta: «Lástima de lugar, ¿verdad?... Pero fíjese que todavía tiene algo mágico, como un espíritu poético invencible, ¿no? Mire, aunque las ruinas circundantes sean cada vez más extensas y la mugre pretenda tragárselo todo, todavía esta ciudad tiene alma, señor Conde, y no son muchas las ciudades del mundo que pueden vanagloriarse de tener el alma así, a flor de piel... Dice mi amigo el poeta Eligio Riego, que por eso aquí crece tanta poesía, aunque digo yo que este es un país que no se la merece: es demasiado leve y amante del sol...».

En la siguiente novela, *Paisaje de otoño* (1998), Conde convoca al huracán que se acerca para que atraviese la ciudad, la destruya, y de sus ruinas nazca algo nuevo. «Huracán, huracán, venir te siento», clama, invocando a José María Heredia.

La Habana se va llenando de turistas y se pone en función de ellos. A la ciudad le nacen restaurantes estatales y privados con menús de platos y precios internacionales. Viejos hoteles y edificios renacen de sus ruinas y sus mugres y alcanzan categoría de cinco estrellas plus que solo pueden pagar gentes que vengan de otros lugares, de otras economías. A los viejos autos norteamericanos que han dado carácter a la urbe, sus propietarios los someten a la cirugía radical de cortarles el techo y convertirlos en descapotables dedicados a pasear a los visitantes por el Malecón y la Quinta Avenida de Miramar, como si en la ciudad se hubiera producido un lazo del tiempo y en sus calles emblemáticas se escenificara un insólito *déjà vu*. Algunos palacetes de El Vedado se anuncian ahora como hostales. La Habana Vieja adquiere unos colores de Benetton que nunca tuvo y funciona como un parque temático de lo que fue la Cuba colonial y es la Cuba socialista de la postmodernidad, la postsovieticidad y quizás de otras posterioridades. La ciudad muestra sus riquezas y, a la vez, se me hace ajena, lejana, como las ofertas de Louis Vuitton y Armani que hoy exhiben las vitrinas de algunos de sus renacidos comercios empeñados en cazar (supongo que sin mucho éxito) a opulentos y desprevenidos burgueses quizás llegados de un Moscú que antes no solía creer en lágrimas. Y ahora tampoco.

Pero otra Habana, más grande y popular, en ocasiones metida dentro de la ciudad muestrario, vive con sus eternas angustias y esperanzas pospuestas, en su cotidianidad difícil, sin duda más real, más cubana. Es la ciudad de la periferia, de Mantilla y otros barrios similares, donde se encalla o crece incluso una pobreza que la hace dolorosamente entrañable, pero a la vez, también, ajena y hostil. Esa

Habana es más la Cuba de los cubanos.

La Habana vive hoy su historia y su drama y yo trato de escribirlos. El Malecón y el mar, como siempre, marcan el principio y el fin de la ciudad en la que vivo y escribo, sueño y me desvelo, sufro e incluso hasta odio, porque puedo odiar lo que es mío y a veces deja de serlo, porque puedo odiar lo que más amo y luego escribir, en mi casa de Mantilla, sobre esos tremendos sentimientos y confesar mis amores y dolores. Y, a pesar de los pesares, mientras escribo y vivo, sigo siendo y perteneciendo.

Julio de 2017/abril de 2018

El reguetón de La Habana

Hoy los golpes vienen desde la calle del fondo. Ayer llegaban de la casa de al lado y el fin de semana fue desde algún punto indeterminable de la esquina. Por culpa de esos golpes soy un hombre con la mente dividida: mientras mis neuronas luchan por la concentración literaria, la voz de un tal Daddy Yankee, propulsada por los latidos del bajo, se abre camino en mi cerebro como un taladro maligno, advirtiéndome una y otra vez que «a ella le gusta la gasolina» y que, por tanto, «hay que darle gasolina». Mis vecinos, a pesar de los pesares, siempre tienen un motivo para estar de fiesta: simplemente celebran la vida, y lo hacen a todo volumen, como siempre les ha gustado hacerlo.

Desde hace unos años La Habana tiene el sonido dominante de esa música plástica y machacona, de letras agresivas y soeces que, gracias precisamente a sus lamentables características (plástica, machacona, agresiva y soez), se ha convertido en el ritmo de moda en todo el Caribe, pero, pienso, en especial en La Habana, que, como capital de la isla, suele ser espejo y síntesis del país.

En esta ciudad el reguetón es invasivo y omnipersistente: viene de la casa de al lado, vuela sobre el jardín y atraviesa impudicamente tus paredes; sale del interior del auto que pasa por la calle y te golpea el rostro; te agrede en el interior de una cafetería o una tienda,

convirtiendo tu reclamo a un dependiente indolente en un movimiento vacío de los labios. Por eso estoy tentado a pensar que, más que un ritmo de moda, el reguetón y su impertinencia sintetizan un modo habanero de asumir y expresar la vida contemporánea: el reguetón se manifiesta como música de lascivia y enajenación, de aturdimiento y pendencia.

Es verdad que los habaneros siempre hemos sido exultantes y abiertos, gregarios y hasta promiscuos, familiares y melodramáticos. Por haber estado en el cruce de caminos entre Europa y América, somos el resultado histórico y cultural de una de las mezclas más singulares de la era moderna y somos la destilación de las virtudes y los defectos de nuestros componentes europeos, africanos y hasta asiáticos. Ciudad abierta al mar, extendida, rica o pobre por momentos, La Habana siempre ha sido una urbe pretenciosa, con una tendencia visible a la desproporción: por eso desde el siglo XIX, cuando los habaneros empezaron a ser esencialmente habaneros, la ciudad ha disfrutado de una preeminencia capaz de colocarla, con sus personajes, su historia, su música, su literatura y sus hermosas mujeres, en el imaginario universal. Luego, la victoria revolucionaria de 1959, el eterno diferendo con los Estados Unidos y la opción política por el socialismo potenciaron un interés por la isla y su capital que se ha mantenido en ascenso durante todos estos años.

Cuando uno ha nacido y crecido en La Habana puede vivir sin percatarse de lo grandioso y lo trágico de esa desproporción que nos acompaña. En mi caso, tal vez el hecho de haber vivido siempre en un barrio de la periferia (mi querida y desangrada Mantilla, de la que se han ido —a Miami o al cielo— tantos parientes y amigos) me da una visión casi exterior, por momentos privilegiada, de una ciudad que es mía pero que a la vez me resulta relativamente ajena (cada día más ajena) por su diversidad y complejidad, pues a pesar de la estandarización social y económica que trae aparejadas el sistema socialista instaurado hace décadas, La Habana sigue siendo una ciudad con muchos rostros y miradas, con diversos lenguajes y hasta

filosofías de la vida.

Tal vez esa condición de «periférico» y la visión interesada del escritor me han advertido que la ciudad de los últimos años ha ido incorporando a su repertorio de cualidades algunas que, al parecer, estaban tan sumergidas que apenas resultaban visibles: la falta de respeto al derecho ajeno, la violencia cotidiana, la indolencia más insultante con que se comportan y viven muchos de sus habitantes y que hoy se pueden constatar (al menos yo las puedo constatar) con un simple paseo por los recodos menos iluminados y turísticos de la ciudad, mientras que en esos otros (los turísticos e iluminados) vemos persistir desde hace unos años una degradación social que parecía definitivamente extirpada de la isla: la prostitución.

Quizás la metáfora que mejor explica la coyuntura en que durante los últimos años han vivido muchos cubanos, se la debo a mi amigo Fernando, autor de la teoría del séptimo kilómetro. Fernando, debo advertirlo, es un hombre capaz de hablar del cine de Tarkovski y las utopías negativas de Orwell, pero también es un personaje dotado con un sentido práctico de la vida. Según Fernando (asegura que lo ha descubierto luego de profundas cavilaciones), los cubanos estamos enfrascados en una carrera de diez mil metros, y desde hace varios años estamos corriendo el kilómetro siete. Es decir, hemos llegado al momento en que, más cerca de la meta que de la salida, hemos invertido lo mejor de nuestras fuerzas, pero aún nos queda el tramo más difícil de la carrera y como el kilómetro siete parece ser infinito, no sabemos si las energías nos alcanzarán para rebasarlo y tener la percepción de que podremos llegar al fin de un trayecto que además parece ser elástico, pues tiende a alejarse cada vez que creemos haberlo entrevisto en la distancia. «Todos los días, cuando me despierto, siento que estoy en el kilómetro siete», me dice, «y aunque no sé si voy a resistir, salgo otra vez a correr, pero no como el bobo de Forrest Gump: salgo a correr por “algo”. Sé que si dejo de correr me voy del juego y para vivir con un mínimo de condiciones, tengo que estar en la pista y correr y correr. ¿Sabes qué? La carrera

llega a convertirse en un fin en sí mismo y la meta no es llegar, sino resistir y seguir corriendo.»

En la teoría-metáfora de Fernando queda asumida la capacidad que nos permitió atravesar la difícilísima década de 1990, cuando la economía cubana tocó fondo con la desaparición del socialismo europeo. Las estrategias de supervivencia que entonces practicamos fueron infinitas (incluida la renacida prostitución), aunque en realidad (se decía con el mejor humor negro) para muchas personas los problemas de la vida cotidiana de esa época se reducían apenas a tres: el desayuno, el almuerzo y la comida. Todos los días.

Con la discreta recuperación económica que se comienza a advertir a finales del siglo pasado y que se extiende hasta hoy, se creó el espejismo de que lo peor había pasado: los cortes de luz se redujeron hasta desaparecer casi por completo, la carencia de medicamentos comunes fue superada en un porcentaje importante, la vida cultural se reanimó y los mercados se reabastecieron de algunos productos, aunque a precios elevados, a veces inalcanzables, para el nivel salarial promedio. Pero sobrevivieron, con una persistencia agobiante, algunas carencias cada vez más agudas, como la del transporte urbano (una verdadera agonía cotidiana para los que necesitan desplazarse hacia el trabajo, una escuela, un hospital), la de la vivienda (reconocida por el gobierno como el más grave problema social del país) y, sobre todo, en la base de todo, la economía cotidiana en dos monedas que en realidad son tres, o más: el peso cubano y la divisa de circulación admitida, representada por el llamado peso cubano convertible (CUC).[1]

Como algunos viejos europeos que todavía tratan de pensar en francos o marcos los euros de hoy, cada cubano debe no solo pensar sus pesos cubanos en pesos convertibles y viceversa, sino también en dólares, en una cadena aritmética de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones que solo es posible lograr en un país altamente escolarizado como sin duda lo es el cubano. Pero, más allá del intrincado problema aritmético, el verdadero meollo de la cuestión

cae en la disyuntiva del cubano de a pie de ganarse la vida con un salario pagado en pesos pero de vivir hasta el 50 por ciento de ella, o más, en pesos convertibles, a un cambio de 24 pesos por 1 CUC y de 0,82 CUC por 1 dólar norteamericano (obtenido de los más diversos modos, pero especialmente por los envíos de los parientes exiliados, que el gobierno norteamericano, como parte de su embargo a la isla, puede hacer difíciles).

Si bien es cierto que las necesidades básicas de los cubanos están garantizadas por el Estado (salud —en todos sus niveles—, educación —incluso la más especial—, o la alimentación básica —a través de la subsidiada libreta de racionamiento), la vida cotidiana demuestra que el más alto de los salarios estatales pagado en pesos cubanos (digamos, el médico o el policía) es insuficiente para suplir todas las necesidades. Para cubrir ese déficit y mantener la cabeza fuera del agua, cada mañana Fernando y millones de personas salen a correr el interminable séptimo kilómetro, o, dicho en «cubano», a *luchar*.

La realidad diaria de un cubano, de un habanero, resulta tan peculiar que tratar de explicarla requeriría de varios tomos. Para un escritor, el desafío puede ser mortal, pues la singularidad de muchos procesos y fenómenos clama a gritos por la explicación científica más que por la recreación literaria si se pretende ofrecer una valoración lógica y, sobre todo, comprensible para quienes viven en otras geografías o para los presuntos lectores del futuro. Para empezar, ¿cómo explicar una economía doméstica donde los salarios nunca alcanzarían para sufragar comida, electricidad, ropa y transporte, sin contar los previsibles imprevistos (la taza del inodoro que se rompió, el refrigerador que dejó de funcionar, los zapatos del niño que duraron menos de lo esperado)? La explicación está, única y exclusivamente, en una capacidad prodigiosa de reciclar, de cortar de un lado para poner en otro y, sobre todo, *inventar* y *resolver*, los verbos mágicos (junto al ya mentado *luchar*) de la cotidianidad cubana, con los que se trata de expresar la habilidad de sobrevivir, tensando los

bordes de la legalidad (y transgrediéndolos muchas veces, como se demostró pública y oficialmente con la campaña nacional emprendida contra la corrupción en todos los niveles).

El olvido suele ser un bálsamo para el espíritu. Los cubanos de hoy, prácticamente olvidados de las muchas tragedias de la década de 1990, pero asediados por las del presente, sufren a diario la tensión de sus eternos problemas y muchas veces responden ante ellos con la exaltación y hasta la violencia que se respira en toda la ciudad, pero que se palpa, como una malla invisible, en sus zonas más degradadas, superpobladas, envilecidas por la historia y por la vida, donde se ha forjado una marginalidad compacta y cada vez más extendida, que en ocasiones toma expresiones violentas, casi inexistentes en aquellos tiempos del socialismo «abundante» de los años ochenta, cuando casi todo el mundo podía arreglárselas con su salario.

Una de las sensaciones más devastadoras que puede sufrir un habanero es la de invertir dos, tres horas, para cubrir el trayecto de un punto a otro de la ciudad que, normalmente, no requeriría más de veinte o treinta minutos. Bajo el sol implacable del trópico, con la prisa mordiendo los talones, sin la posibilidad material de tomar un auto particular de alquiler que por un trayecto cobra más o menos el salario promedio diario de un obrero (ni soñar con un taxi en CUC, con tarifas parisinas), las personas que uno y otro día pasan por ese trance llegan a convertirse en bombas antipersonales, que a la más inesperada alteración explotan. La experiencia de viajar en un ómnibus urbano habanero, después de esperar durante una hora, rodeado de más de un centenar de otros desesperados, agobiados todos por el calor y la humedad, suele convertirse en una experiencia alucinante en la que, como en ciertos filmes prohibidos para

menores, pululan las escenas con sexo, violencia y lenguaje de adultos. Las crónicas de frecuentes de explosiones violentas en el interior de una guagua desbordarían los tomos de *Los miserables*.

La vida en casi eterno hacinamiento y promiscuidad, que es el modo más común en los municipios del centro de la ciudad (Diez de Octubre, Habana Vieja, Cerro, Centro Habana), va creando bolsones repletos de desesperación y resignación, de frustración y marginación que, desde los años de la crisis de 1990, son cada vez más agudas y visibles, al punto de que ciertos habaneros preferimos evitar determinadas zonas, a horas impropias del día, por un instinto básico de conservación.[2] En esas zonas turbias, sin embargo, es posible encontrar que, nacido y crecido en el mismo sitio agreste y reducido, vive el buen doctor Igor (con pocas esperanzas de tener una casa digna), el médico que cada mañana invierte su talento en la ciencia artística de la geriatría.

Junto a esa Habana dura y tensa, mezclada con ella a veces hasta perderse las fronteras, existe otra Habana que es especialmente visible en los antiguos cotos de la burguesía media y alta (El Vedado, Kohly, Miramar son los nombres de estos repartos), donde también las personas sufren la delgadez de sus salarios, la carencia de transporte y hasta el hacinamiento en algunas casas de vecindad (los tan habaneros solares, donde varias familias comparten espacios de lo que en su origen fue una sola casa). Pero en esos barrios favorecidos todavía se respira un aire menos denso, al menos de puertas afuera, pues los habaneros con más posibilidades económicas se han ido moviendo hacia esos sectores a pesar de las complejas leyes que regulan el cambio de viviendas (pues la compra legal está prohibida, incluso para los propietarios).[3] En esos barrios, y en casi toda la ciudad, el cambio físico más notable ha sido la proliferación de rejas de acero para cerrar balcones, ventanas, proteger puertas y accesos a escaleras, esas rejas que dan un cierto aspecto de prisiones voluntarias a tantas casas y edificios de la ciudad.

El éxodo indetenible hacia el extranjero de personas de todas las razas, profesiones y lugares de residencia constituye una de las marcas de esa sensación de agobio que alguna vez he calificado como «cansancio histórico». Los miembros de mi generación, que estudiamos en las décadas de 1960 y 1970, y entramos en la vida profesional en la década de 1980, crecimos y nos desarrollamos con la esperanza contundente de un futuro mejor que, quizás, nos tocaría, aunque sin obviar muchos sacrificios (cortes de caña, misiones internacionalistas en África, trabajos voluntarios y reuniones sindicales...). Llegamos a soñar con la posibilidad, alcanzada por algunos, hasta de tener auto y casa en ese futuro previsible... A partir de 1990, cuando la esperanza se desarmó y la más elemental subsistencia se impuso, miles de personas se lanzaron a la incertidumbre relativa del exilio, empujados por la incertidumbre cierta de su vida en Cuba. Las generaciones siguientes, sin embargo, más pragmáticas y con la experiencia de las tribulaciones cotidianas y las frustraciones históricas de sus padres y abuelos, muchas veces cortan las amarras a la menor ocasión y tratan de emprender su vida en otra parte..., cuando menos, lejos de este reguetón que me atormenta. Para una cantidad considerable de ellos el sueño histórico ya no tiene el mismo sentido, y las nuevas llamadas a más (en cantidad y longitud) sacrificios los hace optar por la salida individual y el desconocimiento del empeño colectivo. Lo más lamentable resulta observar que una parte de ellos son profesionales de altísima calificación (médicos, informáticos, científicos, humanistas) que con su partida privan al país de una parte de su inteligencia.

Esta mañana todavía veraniega, perdida la esperanza de lograr concentración, sin posibilidad siquiera de enviar unos correos electrónicos pues mi viejo módem repite que lo intente más tarde, hay congestión en las líneas, he salido a caminar las calles de mi barrio. ¿A qué hora y dónde trabaja toda esta gente que pulula por las aceras y conversa indolente en las esquinas, asesinando sin remordimientos lo mejor de su vida: el tiempo? Un grupo de mujeres

hace cola para comprar cuadritos de sopa, jabón y aceite en la tienda que vende en CUC, y me parte el corazón ver cómo cuentan las pocas monedas con que deberán remediar las más diversas necesidades. Otras mujeres ofrecen en voz baja los productos menos imaginables: desde filetes de pescado (a setenta pesos el kilo) hasta estampitas de santos y aguacates: es el indetenible mercado negro. En una caseta improvisada de madera y cinc (un horno en los meses estivales), un hombre vende carne de cerdo a precios exultantes, impuestos por la siempre alterada ley de la oferta (mínima) y la demanda (inalcanzable, generadora de esos altos precios). Mi esposa me ha encargado comprar unos bistecs para la comida de estos días y le pido al vendedor cuatro libras (dos kilos), al precio hoy establecido: treinta y cinco pesos la libra. Como mi esposa y yo somos sus clientes habituales, el hombre me sonrío y me advierte: «Te voy a dar lo mejorcito, sin pellejo y sin una gota de manteca». Le pago, contento con el buen negocio realizado, y cuando vuelvo a la casa, hago la imprescindible comprobación en mi propia báscula: me falta media libra de carne, o sea, que el buen vendedor me pretende robar no ya media libra, sino diecisiete pesos (el salario de un día de un profesional). Regreso a la caseta de venta, donde ahora se oye un reguetón y, molesto, reclamo mi media libra de carne o mis diecisiete pesos. El hombre, disgustado, me dice que yo soy un desconfiado. Yo le digo que él es un ladrón. La discusión parece tomar una temperatura peligrosa cuando dos policías de ronda se acercan y, de mala gana, el hombre me lanza un par de bistecs en el interior de mi bolsa. Luego comprobaré que los supuestos bistecs son pura manteca y pellejo, y que solo me quedan dos alternativas: la *vendetta* siciliana o resignarme a aceptar el timo y no sufrir un peligroso aumento de la presión sanguínea. La ley de la oferta y la demanda ha dejado su lugar a la ley de la selva.

Mis vecinos siguen oyendo reguetón (¿el mismo o uno parecido?), y decido regresar a la calle. Recuerdo otra vez la teoría de Fernando y me pregunto cuántos de los que compran, venden o aparentemente

no hacen nada, pero que son peligrosos caimanes al sol, lograrán rebasar el séptimo kilómetro de la carrera por la supervivencia.

Entro en la cafetería donde compro mis cigarrillos. Varios hombres, que exhiben gruesas cadenas de oro con medallas de vírgenes, entrelazadas con coloridos collares de santería, beben cervezas (a un CUC la unidad: ¿de dónde sacan ese dinero?) mientras hablan de autos comprados y vendidos. Oigo cifras: sesenta mil, ochenta mil, ciento veinte mil pesos por un auto norteamericano de los años cincuenta (los únicos que se pueden comprar y vender libremente)[4] y hago cálculos gruesos: tres, cuatro, seis mil CUC, y me pregunto no ya de dónde sacan la minucia necesaria para beber cerveza, sino para comprar esos autos que equivalen al salario íntegro de un médico durante tres, cuatro, seis años... Estoy tan contaminado que solo ahora descubro que los satisfechos bebedores de cerveza hablan por encima de los golpes monótonos del reguetón que también allí se escucha. Veo entonces que detrás del mostrador cantan y bailan los dependientes, como si estuvieran en una fiesta. Me acerco a la caja y temo haberme convertido en el hombre invisible. Pero no pierdo las esperanzas de que alguna vez pueda recuperar mi corporeidad y ellos se dignen mirarme y pueda regresar a mi casa, bajo el sol que quema, pero armado de mis cigarrillos, a correr mi séptimo kilómetro contra el reguetón en que vivimos. Ese reguetón lascivo, soez, a veces hasta escatológico, que al fin y al cabo es una consecuencia, no una causa.

La maldita circunstancia del agua por todas partes

1

Uno de mis paseos preferidos, como el de decenas, cientos de miles, quizás hasta millones de habaneros (ahora que somos dos millones), es el recorrido costero que marca el muro del Malecón. En realidad, debo confesar que hace bastante tiempo que no lo practico del mejor modo en que debe hacerse, o sea, a pie, sin prisa, al final de la tarde, de este a oeste, en el sentido del tiempo histórico de su desarrollo, desde La Habana Vieja o colonial donde nació la villa hasta el barrio de El Vedado, hacia donde creció a lo largo del siglo XX. En los últimos años, con más frecuencia, hago la travesía a la velocidad del automóvil, pero, a pesar del vértigo, la sensación que siempre me deja ese trayecto habanero es confusa y contradictoria, aunque patente, diría que visceral. Como una advertencia llena de significados profundos que van más allá de las evidencias físicas visibles.

Me explico. Para los que no conozcan La Habana, mi ciudad, debo decirles que el Malecón constituye una y muchas cosas: es, ante todo,

un muro de cemento de alrededor de un metro de altura y sesenta centímetros de ancho, que desde hace un siglo separa el mar de la ciudad. Con orgullo, los habaneros decimos que es el banco de un parque público más largo del mundo, pues una costumbre acendrada resulta la de sentarse en el muro del Malecón, unas veces de frente, otras de espaldas al mar, para tomar la brisa (cuando hay brisa) y practicar uno de los más amados deportes nacionales: el *dolce far niente*. Por lo general, quienes se sientan de cara a la ciudad, quieren ver pasar el tiempo, la gente, contemplar la vida de los otros. Los que optan por acomodarse de frente al mar, casi siempre se empeñan en mirar hacia dentro de sí mismos, mientras observan la superficie plana o rizada del océano, un eterno misterio, promisorio como todos los enigmas.

Paralela al muro transcurre una acera de tres, cuatro metros de ancho, por la cual puede ejecutarse ese paseo peatonal, y más allá, una avenida de seis carriles, en la que el recorrido puede realizarse en auto, a velocidades máximas de hasta ochenta kilómetros por hora, mejor si con todas las ventanillas bajadas para dar libre acceso a los efluvios del mar. De la otra banda de la avenida, luego de la consabida acera, están las edificaciones que, en lucha diaria con la agresividad del salitre, disfrutan y sufren de la corrosiva cercanía del océano, al que deben sus diversos aunque seguros grados de deterioros.

Pero la esencia del Malecón habanero no son ni su muro, ni su avenida ni sus edificaciones carcomidas, sino la de ser, de manera precisa y evidente, la frontera entre la tierra y el mar. Una tierra caliente y un mar que, asomado a la corriente del Golfo de México que sube hacia el océano Atlántico, puede ir de lo apacible a lo furibundo, a veces en un mismo día. Porque la frontera que marca el Malecón no es solo geográfica (tierra y mar), física (sólido y líquido), sino también orgánica y espiritual (adentro y afuera), pues representa la que con mayor evidencia indica a los cubanos, y en especial a los habaneros, lo que ha sido la esencia de una forma de

ser, de ver y de vivir la vida: la insularidad. El Malecón constituye el fin de algo y el principio de otra cosa, en dependencia del punto de vista o el estado de ánimo con que se le quiera mirar. Principio o fin de la isla; principio o fin de lo que está más allá, siempre como una promesa más o menos tentadora, más o menos inalcanzable. El Malecón es la constancia material y visual de una condición geográfica, advertida a veces como una fatalidad, a la cual el poeta Virgilio Piñera, en su verso más celebrado y citado, calificó como «la maldita circunstancia del agua por todas partes» (*La isla en peso*, 1943).

El sentimiento y el hecho de la insularidad inapelable que revela y resume el Malecón habanero se hicieron más evidentes y traumáticos porque durante más de cincuenta años los habitantes del país no pudieron moverse con libertad más allá de los límites de la isla. Una de las leyes revolucionarias tomadas en la década de 1960, cuando el gobierno cubano adoptó el socialismo como su sistema político, fue la de controlar de modo estricto el movimiento de sus ciudadanos hacia lo que está más allá del Malecón. Desde entonces se levantaron densos muros fronterizos cuando se instituyeron figuras jurídicas como el «permiso de salida» que debían conceder las autoridades migratorias cubanas a los que pretendían viajar, o el de la «salida definitiva», el cual significaba la concesión de la autorización de partir con la condición de que no se contemplara para nunca jamás el regreso al país natal que se abandonaba. Para hacer más patente esta imposibilidad del retorno, a quienes optaban por la «salida definitiva» se les incautaban todos los bienes (casa, auto, objetos materiales, incluida la ropa que no cupiera en dos maletas), que habían sido previamente inventariados por las autoridades. Constituía un acto radical, como para que el emigrante no quisiera ni tuviera a donde volver, pues de hecho se convertía en un apátrida, alguien que perdía todo derecho ciudadano.

Con aquellas fiscalizaciones y leyes drásticas se pretendió en algún momento controlar la migración masiva de profesionales que desangró al país en los primeros años revolucionarios; más tarde, coartar las ansias posibles de esos profesionales, o deportistas, o funcionarios, o simples ciudadanos, que solo podían trasladarse a probar suerte en otras tierras si les era concedido ese doloroso

«permiso de salida» que los convertía en apátridas —personas sin patria... Hasta hace poco, con esa ley onerosa, además, se castigaba o se premiaba, se permitía o se impedía: desde el poder se decidía el destino y los deseos de las personas.

Alejo Carpentier, otro de los grandes escritores cubanos del siglo XX, reflejó en una de sus novelas lo que significa el sentimiento opresivo de la insularidad y los modos de hacerla más patente con la imposibilidad de quebrarla por los barrotes legales impuestos por determinadas leyes. Al principio de una de sus grandes novelas, un personaje de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier «pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba [...] condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de la ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible [...]. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras...». Y hacia el final de la obra, otro de sus personajes, también habanero, siente que «... seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel. [...] solo el mar era puerta, y esa puerta le estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de “permiso”, “salvoconducto”, “pasaporte”, y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización para moverse de un país a otro, de una comarca a otra —a veces de una ciudad a otra. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcabaleros y aduaneros de otros tiempos quedaban apenas en pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes —unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución—, a coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar»... Lo curioso es que

estos personajes son Carlos y Esteban, dos de los protagonistas de *El siglo de las luces* (1962), y que sus experiencias se remiten a los años finales del siglo XVIII y primeros del XIX, antes y durante otra revolución: la que se inició en París con la toma de la Bastilla. Lo más significativo resulta, sin embargo, que mientras se publicaba esa gran novela, con esta palmaria denuncia a los históricos encierros territoriales decretados por el poder, en Cuba se ponía en circulación una ley que controlaba férreamente «la libertad del hombre [...] [para] moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado la suerte habitar»... Terrible conjunción poética.

El hecho de que tanto Carpentier como Piñera, antes de que se aplicaran las leyes revolucionarias destinadas a controlar la emigración, se refirieran de forma tan dramática al sentimiento de encierro que produce la insularidad geográfica y legal (pues *El siglo de las luces* estuvo terminado dos o tres años antes de su publicación, según atestiguó su autor,^[5] y el poema *La isla en peso* data de la década de 1940), puede explicar mejor cómo se pudo haber manifestado esa condición de insularidad geográfica y legal en un país moderno, de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, y en donde los ciudadanos dependieron durante cincuenta años de estrictas autorizaciones oficiales para salir o regresar a su país. Y, por supuesto, se entiende mejor qué podía significar en el imaginario nacional la muralla sólida del Malecón habanero y el piélago que ante él se extendía.

Hasta hace apenas un año el sistema establecido en Cuba para viajar al extranjero contemplaba, en lo esencial, cuatro variantes para atravesar las fronteras de la isla. La más común era que el ciudadano formara parte de una delegación oficial o fuese convocado a realizar una labor en el exterior que contara con el apoyo, la venia o la necesidad estatal. Por esta vía viajaban funcionarios, deportistas, periodistas, artistas (los que con mayor libertad nos movíamos, justo es decirlo), y también los cooperantes internacionalistas (Nicaragua, Venezuela, etc.), los soldados que participaron en campañas como las

de Angola o Etiopía, en las décadas de 1970 y 1980, o los muchos jóvenes que se instruyeron en universidades del antiguo bloque socialista. La segunda vía era la del viaje personal, al que podían acceder, sobre todo a partir de la década de 1980, los cubanos que fuesen invitados por un familiar o amigo a realizar una estancia en el extranjero (algo muy ansiado entre los cubanos mayores de edad con familia en Estados Unidos), para lo cual resultaba indispensable obtener el permiso de salida conocido como «la carta blanca». La tercera opción era la ya mencionada «salida definitiva», que podía ser muy complicada si se trataba, por ejemplo, de un profesional con estudios universitarios, que para emprender el viaje sin retorno dependía de que se le concediera una «carta de liberación» en su centro de trabajo, un documento con reminiscente sonoridad a los tiempos de la esclavitud, e indispensable para acceder a la otra epístola, la ya mentada «carta blanca» que abría las puertas de salida de la isla. Y la cuarta ruta era la de la partida al exilio sin permiso para hacerlo, opción que a su vez se concretaba de dos maneras fundamentales: la «salida ilegal», casi siempre en embarcaciones rústicas a través del estrecho de La Florida, a la que se lanzaban quienes no obtenían el permiso de salida, la carta de liberación o la visa de otro país, en especial Estados Unidos, y se sentían forzados a emprender una travesía en la que ha muerto una cifra no conocida de cubanos; y la opción de «quedarse», que podían poner en práctica los que viajaban con permiso de salida y visa (esos funcionarios, deportistas, artistas, estudiantes) y decidían no regresar al país, aun sabiendo que, como castigo, en la mayoría de los casos las fronteras de la isla se les cerraban por tiempo indefinido a «el quedado» (si deseaba regresar) y a sus familiares más cercanos (si deseaban emigrar). Sumadas todas esas alternativas, no deja de resultar curioso que de un país de fronteras casi cerradas por ley, físicamente insular por añadidura, salieran tantas personas empleando tan diferentes rutas. El resultado de salidas y fugas ha sido conseguir que en cinco décadas alrededor de la quinta parte de la población cubana

se desperdigara por los más recónditos lugares del planeta — incluida Groenlandia...

Solo a principios del año 2013, como parte de la política de cambios emprendida por el gobierno de Raúl Castro, sucesor de su hermano Fidel, la infame figura del «permiso de salida» ha sido al fin abolida, aunque no la de la «carta de liberación» para algunas profesiones y cargos. Durante años muchas voces en Cuba, de personas que, teniendo incluso la posibilidad de viajar, hemos decidido vivir en Cuba, reclamaban el restablecimiento de la libertad de movimiento de los ciudadanos del país. Y, luego de anuncios, controversias, advertencias de posibles o seguras limitaciones, la vieja ley migratoria al fin fue modificada y, desde enero de 2013, prácticamente la totalidad de las personas pueden viajar a donde lo deseen solo con tener un pasaporte habilitado, y trasladarse a donde puedan..., siempre que les sea concedida la visa de entrada en el país de destino escogido, un trámite que en la mayoría de los casos sigue siendo difícil, incluso más difícil ahora que los cubanos no necesitan permiso de su gobierno para salir y regresar (o no) a la patria...

Esta nueva coyuntura, que ya ha sido aprovechada por muchas personas con la intención de irse por un tiempo breve o dilatado del país, ha hecho que algunos cubanos empiecen a mirar de un modo diferente los cientos de metros de hormigón armado del muro del Malecón..., al menos alentados por un sueño, una posibilidad. Sobre todo, por un derecho.

Esa fatídica insularidad «acentuada» que se vivió en Cuba durante medio siglo generó infinidad de traumas de diversa hondura, de uno y otro lado del muro del Malecón.

Cierto es que el exilio, el deseo o la necesidad de partir, forma parte esencial de la historia y la espiritualidad cubanas desde mucho antes que se construyera el muro del Malecón o se dictaran leyes revolucionarias destinadas a controlar la migración. El primer escritor verdaderamente cubano, José María Heredia (primo del parnasiano francés que, en realidad, era otro exiliado cubano), fue también el primer hombre cubano que sufrió los rigores del exilio, en los tiempos coloniales, a causa de sus ideas independentistas. Desde que se vio obligado a huir de Cuba, a fines de 1822, Heredia no pudo regresar a su patria hasta 1836 cuando, enfermo de tuberculosis y desengañado de sus ideales, se atrevió a pedir un permiso al gobernador español de la isla con la intención de ver por última vez a su madre. El capitán general Miguel Tacón le concedió entonces dos meses de estancia en el país, pero con la condición de que no participara en ninguna actividad pública... Fue en ese largo exilio, vivido en Estados Unidos y México, donde Heredia escribió varios de sus poemas más trascendentes y publicó sus libros, conformando la primera gran obra lírica de la literatura cubana, la más alta expresión del romanticismo en lengua española. Entre esos poemas siempre se destacan la conmovedora oda «Niágara» (escrita en 1824, recién cumplidos los veinte años), en la que funda la nostalgia por la patria cubana perdida, en versos más que célebres para todos los cubanos, cuando ante la grandeza de las cataratas le pregunta a la naturaleza:

Mas ¿qué en ti busca mi anhelante vista

Con inútil afán? ¿Por qué no miro
Alrededor de tu caverna inmensa
Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
Que en las llanuras de mi ardiente patria
Nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
Y al soplo de las brisas del Océano,
Bajo un cielo purísimo se mecen?

Y en el exilio Heredia también escribe el desgarrador «Himno del desterrado», cuyos versos repitieron los combatientes de las guerras independentistas de la segunda mitad del siglo XIX, y entre los que nos quedaron estas rimas premonitorias del carácter nacional: «¡Dulce Cuba!, en tu seno se miran / En su grado más alto y profundo / La belleza del físico mundo, / Los horrores del mundo moral». Pero, también en el exilio, en la lejanía, un todavía muy joven Heredia se agota como escritor, y tiene la percepción de esa castración y advierte que quiebra su lira, cierra sus libros.

El más grande novelista cubano del siglo XIX, Cirilo Villaverde, se vio forzado a partir al exilio norteamericano, y uno de los más lúcidos pensadores de ese tiempo, José Antonio Saco, terminaría sus días precisamente en la metrópoli española.

Muy conocido es que otro de los grandes poetas iberoamericanos del XIX, el apóstol de la independencia de Cuba, José Martí, igualmente sufrió el exilio. Pero en la distancia Martí no solo escribió sus mejores páginas, sino que preparó la guerra que al fin conduciría a la independencia de Cuba. Tal vez por tantos años de lejanía forzada, que lo obligaron a cruzar tantas veces el océano en busca de destinos transitorios para vivir y alimentar su proyecto político, Martí escribió en uno de sus versos más conocidos que «el arroyo de la sierra / me complace más que el mar».

Como Martí, Heredia, Villaverde y Saco, a lo largo de dos siglos decenas de escritores cubanos, incluidos Alejo Carpentier y Virgilio Piñera, se vieron impulsados, voluntaria o involuntariamente, a partir al exilio en determinados momentos de la historia cubana,

convirtiendo la distancia física en una constante de la literatura nacional. Luego, con la voltereta histórica que siempre implica una revolución, otra gran cantidad de escritores decidieron partir, antes o después, la mayoría de ellos para no regresar jamás: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, entre los más conocidos. En muchos casos, la parte más nutrida y significativa de sus obras se escribió en la distancia y, en muchísimos casos, con la mirada y el alma puestas en la tierra que comienza o termina con el muro del Malecón.

Fue precisamente Reinaldo Arenas, ya en su exilio, el que imaginó en una de sus novelas el modo en que los cubanos podían derrotar el encierro de la insularidad: todos los habitantes de la isla se lanzaba al mar y, como podían y con lo que podían, la desprendían de su plataforma insular y la ponían a flotar en busca de otros horizontes, de otras fronteras.

Ha habido, sin embargo, escritores cubanos que han hecho de «la maldita circunstancia del agua por todas partes» y de prohibiciones o dificultades para cruzar las fronteras del país, la esencia de su vida y su literatura. Quizás el caso más significativo y sostenido sea el del poeta y novelista José Lezama Lima, uno de los grandes autores del siglo XX iberoamericano, quien apenas salió una vez de Cuba: a la vecina isla de Jamaica, diez veces más pequeña (o sea, más insular que su tierra de origen). Toda la vida de Lezama transcurrió, pues, en esa Habana cercada en su vertiente norte por el muro del Malecón, la ciudad en la que el escritor se declaró un «viajero inmóvil» mientras se trasladaba a otros mundos perdidos, exóticos, ideales, a través de sus lecturas. Su obra, no obstante su afincamiento físico a la isla, es la menos típicamente cubana que se pueda concebir, si nos remitimos a sus densidades, lenguajes, pretensiones: junto a Carpentier, que persiguió de manera ostensible lo universal como fundamento de su estética, Lezama lo alcanzó por la distancia poética que colocó entre su chata realidad cotidiana de funcionario público y su mirada golosa de hombre dotado de un espíritu sin

fronteras culturales ni temporales.

La insularidad que simbólica y físicamente revela la serpiente pétreo del Malecón no ha perdido su sentido por un favorable y reciente cambio de leyes. Ciertamente es que la libertad ganada por los ciudadanos cubanos con una política migratoria que casi llega a la normalidad universal, ha bajado tensiones, ha engendrado esperanzas, incluso ha concretado sueños de viajeros que no pretendían la voluntaria inmovilidad lezamiana. No obstante, ir más allá de lo que demarca el más famoso y concurrido paseo habanero y cubano sigue siendo un reto para unas personas a las que, en su inmensa mayoría, les está vedada la posibilidad económica de viajar como turistas y a las que, en muchos países de posible estancia o destino, las miran desde sus consulados habaneros con caras de «potenciales inmigrantes» y se les exigen los más diversos documentos para obtener un visado. El Malecón sigue ahí, firme en sus cimientos esenciales, testimonio — para algunos — de una fatalidad geográfica.^[6]

Pero el hecho de haber nacido y vivido en una isla y, por tanto, sentirse rodeado de «la maldita circunstancia del agua por todas partes» genera otros muchos efectos espirituales y materiales.

Si bien, como antes he puesto en evidencia, una parte muy notable y abundante de la literatura cubana —y en general de su cultura— se ha hecho fuera de las cuatro paredes de la isla, para el escritor cubano de los últimos cincuenta años que, por la razón que fuere, haya decidido permanecer en su tierra, el mundo exterior le ha resultado un destino de difícil acceso literario.

La frontera física del Malecón también fue, hasta hace apenas veinte años, un muro físico para las aspiraciones de mostrarse literariamente para los autores del país. Otra ley, o disposición, o

regulación (sabe Dios cómo se llamaba), obligaba a los escritores a comercializar sus obras con editoriales del mundo a través de una agencia literaria, adjunta al Ministerio de Cultura, la única instancia autorizada para gestionar ediciones, firmar contratos y cobrar regalías, con la ganancia correspondiente. Dominada por la ineficiencia, la ortodoxia política, las lentitudes burocráticas, esa llamada Agencia Literaria Latinoamericana intentaba «vender» a autores y obras en otros países, mientras los creadores debían esperar pacientemente a que la institución obtuviera una respuesta afirmativa. De convenirse una edición foránea, entonces el escritor recibía un por ciento de las cifras acordadas y, durante años, su dinero le llegaba ya cambiado en pesos cubanos que solo le servían para sufragar gastos del lado de acá del muro del Malecón.

Otra voltereta histórica comenzó a cambiar esa situación. Por suerte para algunos, por desgracia para muchos, en la década de 1990, tras la desaparición de la Unión Soviética, en Cuba se comienza a vivir una crisis económica tan profunda que a las paredes más sólidas se les hicieron grietas... y por una de ellas se deslizaron los escritores cubanos en su búsqueda individual y desesperada de editores fuera del país.

El empeño, que al principio llenó a tantos de ilusiones, fue, sin embargo, degradado por la realidad: las historias que los autores cubanos creían importantes y atractivas, las escrituras que pretendieron ser renovadoras, la procedencia que tenía algo de morboso e interesante, no lo fue para la mayoría de las casas editoriales de la lengua —menos para las de otros idiomas— y la insularidad literaria cayó como un fardo sobre las pretensiones de muchos autores que no pudieron atravesar el muro del mercado, y cuando más, debieron conformarse con seguir publicando en Cuba —si podían— o en sellos pequeños o marginales del ancho mundo que está más allá de los mares que rodean la isla.

Quizás la explicación a este fracaso sea tan simple como que los encierros dilatados, la insularidad física y mental, tienen el efecto

secundario e indeseable de provocar el localismo, o sea, la mirada centrada, concentrada, en lo interior. El propio Carpentier, citando a Unamuno, alguna vez lo advirtió refiriéndose a la cultura de todo el continente latinoamericano: la esencia del arte es «hallar lo universal en las entrañas de lo local». Pero ¿cómo asomarse a lo universal desde la convivencia continuada y autofágica con lo local? ¿Cómo ver lo que hay más allá del mar si, por generaciones, de esos sitios solo se han entrevisto flashazos, muestras autorizadas a exhibirse por una política también restrictiva de lo que puede o no consumir política y culturalmente un habitante de la isla? Los encierros físicos, por supuesto, pueden terminar provocando encierros mentales. Incluso castraciones. No todos los inmovilizados pueden convertirse en viajeros como Lezama Lima, porque, entre otras razones, no todos somos Lezama Lima. Ni mucho menos.

La insularidad genera también un efecto benéfico: el del sentido de la pertenencia. Creo que pocos habitantes del mundo han desarrollado un sentimiento de pertenencia tan fuerte como el cubano —y aunque seguramente estoy equivocado, creo y quiero verlo así. Quizás la muestra más patente de esa cualidad esté no en los cubanos que permanecen en la isla, sino, por cierto, en los que, a veces con muchos trabajos, sacrificios y riesgos, optaron por la distancia del exilio. Un viejo amigo, escritor cubano radicado en España desde hace dos décadas, me expresó esa realidad con estas palabras: «El problema de los cubanos es que ni huyendo de Cuba salimos de Cuba»... Algo así fue lo que les ocurrió a los independentistas Heredia y a Martí en el siglo XIX, atados poética y políticamente a la patria de origen; lo mismo les ocurrió a Guillermo Cabrera Infante y a Reinaldo Arenas en sus destierros políticos recientes, cuando siguieron escribiendo sobre Cuba y «en cubano», formando parte de la cultura madre, mientras se enquistaban en un odio permanente hacia el sistema político del país e, incluso, contra muchos compatriotas por el solo hecho de haber decidido permanecer en la isla. También, pero sin odio, fue lo que le ocurrió a Eliseo Alberto, más cubano que nunca en la distancia y capaz de asegurar que «nadie quiere a Cuba más que yo».

Muchas, demasiadas veces, los periodistas de diversas partes del mundo me han preguntado por qué yo he decidido seguir viviendo en Cuba, cuando tengo editoriales que publican mis libros fuera de la isla y poseo incluso la ciudadanía española (y el consabido pasaporte que abre tantas puertas), que, por acuerdo del Consejo de Ministros, me concedió de forma honorífica el Reino de España... Y la única

respuesta posible ha sido siempre una y la misma: porque soy cubano, un escritor cubano, que escribe sobre Cuba y los cubanos y que, por decisión y voluntad propia, ha decidido —incluso en los momentos más duros de mi vida y de la vida del país, como esos desoladores y hambreados años de la década de 1990— permanecer viviendo y escribiendo en Cuba. Y es que el sentido de la pertenencia no solo me ata a mi país, a mi ciudad (con su Malecón y su muro), a mi barrio (vivo en el mismo sitio donde nací), sino que me advierte de algo mucho más complicado: que nunca voy a ser otra cosa que un escritor cubano y que, de vivir en otro sitio, sería uno de esos cubanos que nunca podría «salir» de Cuba.

Tal vez el hecho de haber nacido en un barrio periférico de La Habana, una especie de pequeña villa con relativa independencia de la ciudad (en mi barrio teníamos de todo, excepto funeraria y cementerio), de ser miembro de una de las familias fundadoras de la localidad, alimentó mucho ese sentimiento de pertenencia a un territorio que desde la única colina del barrio resultaba visible en su totalidad, que en cualquier sitio del mundo donde estuviera me pertenecía en su diminuta totalidad.

Porque lo decisivo, creo, es que un escritor *es* su cultura, que incluye ante todo la lengua y el modo en que se utiliza esa lengua, pero también las infinitas referencias y circunstancias propias de una identidad —lo que he ido llamando *pertenencia*, quizás porque tiene un matiz más fatal, más inapelable, más insular... La música cubana, la desastrosa gastronomía nacional, la pasión por el beisbol, el clima y el paisaje, el modo de actuar, pensar y amar de las gentes y hasta «la maldita circunstancia del agua por todas partes» forman los ladrillos de un espíritu singular que el escritor aprehende una sola vez, a menos que sea un trashumante o un hombre partido por dos culturas, como, en nuestro caso, de algún modo ocurre con algunos de los llamados escritores cubanoamericanos, nacidos allá o acá, cultores de la lengua de allá o acá, permeados de reminiscencias históricas y de conciencia de acá y de allá. Pero el fuerte sentimiento

de pertenencia de que gozamos o padecemos los cubanos, más las imposibilidades sostenidas durante décadas para movernos por el mundo según nuestro albedrío, han sedimentado en muchos de los escritores cubanos (y en mí específica y profundamente) una relación de dependencia con un medio sin el cual nos sería (me sería) muy difícil seguir siendo escritores, a juzgar por lo que conozco gracias a mis lecturas y también a muchas conversaciones públicas y privadas... O si no, ¿por qué Cabrera Infante y Reinaldo Arenas seguían escribiendo sobre Cuba, sobre su vida en Cuba? ¿Por qué una escritora cubanoamericana como Cristina García concibe una novela titulada *Soñar en cubano* y Oscar Hijuelos, el más exitoso y reconocido de los autores cubanoamericanos, ganador de un Pulitzer, alcanzó su gran notoriedad con una novela hecha de recuerdos familiares y voluptuosidades cubanas como *Los reyes del mambo tocan canciones de amor...*?

Escribir sobre Cuba y sobre los cubanos que han sido y los que ahora somos es una misión fatal que me acompaña, pero que acepto con algo más que resignación. Lo acepto porque no puedo dejar de hacerlo —como el hecho de vivir en un país con «la maldita circunstancia del agua por todas partes»—, pero sobre todo porque quiero hacerlo. Tener voz y no utilizarla puede ser un pecado, más en un país como Cuba. Vivir dentro de la isla constituye, en cambio, una decisión, un ejercicio del albedrío, que he aceptado de forma voluntaria, porque quiero seguir siendo alguien que viva cerca de mis nostalgias, mis recuerdos, mis frustraciones y, por supuesto, de mis alegrías y mis amores. Aun cuando no practique con demasiada frecuencia algunas de esas sensaciones y revelaciones, como esa de caminar al final de la tarde por el Malecón, sentarme en su muro de frente a la ciudad a ver la vida, o de frente al mar a verme a mí mismo y a pensar que más allá del océano hay un mundo que he tenido la suerte de conocer y disfrutar, pero que no me pertenece, y a volver a sentir que, del muro hacia dentro, hay un país que, a pesar de leyes y prohibiciones que han llegado a hacerlo hostil, me pertenece. Y al

que yo le pertenezco.

Mayo de 2013

La generación que soñó con el futuro

1

El invierno de 1977 fue el último en que Ramón Mercader del Río pudo pasear a sus dos magníficos galgos rusos por las arenas de la playa de Santa María del Mar, unos pocos kilómetros al este de La Habana. El hombre que en agosto de 1940, cumpliendo órdenes de Iósif Stalin, había asesinado a León Trotski en México, residía en Cuba desde el año 1974 y lo haría hasta su muerte, devorado por un cáncer, en octubre de 1978.

Como era de esperar, Ramón Mercader vivía en Cuba en condiciones de anonimato, y solo algunas personas muy confiables o allegadas sabían la verdadera identidad de aquel republicano español, recio y discreto, al que solidariamente el gobierno cubano le había concedido una magnífica morada en una de las más atractivas zonas del barrio habanero de Miramar, antiguo coto de la burguesía media y alta criolla. Para que gastara sus días cubanos, al asesino material de Trotski se le había escogido el último de los muchos nombres que utilizó a lo largo de su vida: Jaime Ramón López. El

mismo nombre con el que sería enterrado en el cementerio moscovita de Kúntsevo, y bajo el cual yacería hasta mediada la década de 1990. Solo entonces, cuando ya no existía el país a cuyo servicio había trabajado y asesinado, con plena conciencia de que actuaba como brazo armado de la revolución universal que nos legaría un mundo mejor, de plena justicia, democracia y dignidad humana, aquel hombre a la vez tan singular y tan típico de su tiempo, recuperaría su verdadero nombre, al menos en la lápida mortuoria.

Entre las pertenencias que Ramón o Jaime López trajo en 1974 desde Moscú para su estancia cubana, estaban aquellos dos bellísimos borzois, DAX e Ix, a los que consideraba parte de su familia y amaba casi tanto como a sus hijos. Porque de ser cierto lo que escribió en algunas de sus cartas de aquellos años (con este personaje la desconfianza siempre es válida), Ramón Mercader era un padre amantísimo de sus hijos (adoptivos) Arturo, Jorge y Laura López y un amo tan preocupado por sus bellísimos perros (los llama «los aristócratas» en una carta que le envía a un sobrino) que en invierno los llevaba a una desierta playa habanera para que corrieran libres y en verano los hacía dormir en una habitación climatizada con aire acondicionado (un equipo absolutamente suntuario en la Cuba de la década de 1970) para que aquellas criaturas siberianas resistieran mejor las altas temperaturas del estío tropical.

Quienes hayan leído mi novela *El hombre que amaba a los perros*^[7] con seguridad recordarán que menciono las esencias de esta historia real, sepultada por mucho tiempo, y ficcionada solo en sus detalles dramáticos en las páginas de mi novela. Y precisamente de quienes la han leído han nacido dos preguntas sobre unas cuestiones que suelen intrigarlos con especial insistencia: ¿cómo se concretó la posibilidad de que Ramón Mercader viniera a vivir a Cuba?; y, ya desde dentro de la ficción, ¿qué rasgos biográficos compartimos yo, el autor, y el personaje del joven escritor (Iván Cárdenas en la novela) que se encuentra un día, en una playa habanera, al dueño de dos

borzois y traba relación con él sin tener la menor idea de que era, ni más ni menos, el asesino de Liev Davidovich Trotski?

Sobre la primera pregunta, a pesar del tiempo transcurrido desde que publiqué la novela, además de las lecturas y conversaciones que he seguido acumulando, aún hoy soy incapaz de dar una respuesta con conocimiento de causa, pues el asunto nunca se ha ventilado públicamente. Es una verdad tapiada. Hasta donde conozco solo en el libro de Álvaro Alba, *En la pupila del Kremlin*,^[8] montado a partir del testimonio de la hispano-soviética que se hace llamar Karmen Vega (así, con K), se ofrece una versión de las entretelas del acuerdo. Según la camarada Vega el trato que concluyó con la acogida cubana de Mercader fue conseguido por ella misma, la propia narradora de la historia, como resultado del favor pedido a título personal al líder cubano Fidel Castro durante una estancia suya en Moscú. La versión, a mi juicio, resulta demasiado heroica, romántica y dedicada a resaltar el protagonismo de Karmen Vega. No obstante, aun en medio de su más que posible fantasía tiene algo que huele a verdad: el trato debió hacerse con decisiones tomadas a los más altos niveles de influencia política (al menos por la parte de Cuba), pues «la patata caliente» (como se hacía llamar a sí mismo Ramón Mercader) no era una presencia deseada en ningún sitio del planeta y, fuera de la URSS, solo era posible que resultara admitido por otro país de sistema socialista y muy cercano a la política soviética, y bajo las ya mentadas condiciones de anonimato. Por la parte soviética, mientras tanto, de seguro se exigió no solo anonimato, sino algo que Mercader sabía hacer muy bien: guardar el más estricto silencio sobre las entretelas y responsabilidades de su acto «heroico» y revolucionario.

La segunda pregunta, en cambio, tiene dos respuestas, quizás incluso más complicadas. Una es que entre el personaje de Iván Cárdenas y yo, en el sentido puramente biográfico, personal, no hay relación alguna. Iván es un ente de ficción, construido con elementos de muchas vidas, reales o posibles, conocidas de primera o de segunda mano, pues me propuse convertirlo en una síntesis de

diversas experiencias vividas por una generación específica de cubanos, la generación a la cual pertenezco. Y por ello, la segunda respuesta es que entre Iván Cárdenas y yo, sin existir conexión biográfica alguna, hay, a la vez, una estrecha relación. Mi personaje y yo compartimos la misma época vital, tenemos casi la misma edad y, por ende, varias (diría que muchas) de esas vivencias que adornan su biografía ficticia fueron asimiladas desde una perspectiva generacional semejante.

De tal modo, la vida y tribulaciones del personaje, desde la década de 1970 hasta su apocalíptico final, también pudieron haber sido las mías. Y entre ellas hasta puedo incluir la conmovedora experiencia de, a los veinte años, haberse encontrado (o haber podido encontrarme) en una playa cercana a La Habana a un tal Jaime López que paseaba a dos magníficos galgos rusos... y no haber podido imaginar siquiera, Iván o yo, que aquel individuo era ni más ni menos que Ramón Mercader del Río, el asesino de León Trotski. Y no porque aquel hombre se presentara con otro apelativo, o porque resultara difícil —como sin duda lo era— asociarlo con un acontecimiento histórico de resonancias remotas..., sino porque ni Iván Cárdenas ni yo, crecidos y educados en la sociedad socialista cubana, teníamos (ni podíamos tener) noticias de que existía un hombre llamado Ramón Mercader que había sido el asesino de aquel fantasma difuso, innombrable y mancillado por el movimiento comunista internacional, que había respondido al nombre de Liev Davidovich Trotski.

Mi generación, como la de Iván Cárdenas, como la del Mario Conde de varias de mis novelas, entró en la vida adulta en la década de 1970. Habíamos nacido en los años cincuenta, crecido en el revulsivo primer decenio revolucionario y nos tocaría abrir los ojos a la comprensión de la realidad en uno de los momentos más dramáticos de la historia cubana —tan llena de momentos históricos y dramáticos, al menos para nosotros, los cubanos. En lo visible, en lo cotidiano, aquel momento en que atravesábamos los estudios pre y universitarios resultó una etapa de grandes fervores internacionalistas: el ascenso de la Unidad Popular y la presidencia de Salvador Allende, en Chile, fue uno de ellos, y nos trajo inmediatas consecuencias. La más recordada de esas secuelas fue la avasallante imposición de las canciones políticas latinoamericanas. Venidas del propio Chile y de otros confines del continente, esas canciones con sonoridad de quenás y tamboritos resultaban por completo ajenas a la raigal sensibilidad musical cubana, que en realidad hubiera estado más a tono con la naciente música salsa (de la cual poco o nada se difundió en la Cuba de aquellos años) e incluso con el rock (limitado en su programación, luego de haber estado hasta excluido de las emisoras radiales y mucho más de las televisivas por haber sido considerado ideológicamente «nocivo» y una manifestación cultural «extranjerizante»). Así, mientras de diversas formas se asediaba a los «combos» que de forma mimética trataban de montar canciones de Los Beatles, Chicago y Blood, Sweat & Tears, cuando además desconocíamos el auge caribeño de la música de Willie Colón, las canciones de Rubén Blades y Héctor Lavoe o los conciertos de Fania, entre nosotros, con toda la fuerza de

unos medios de difusión controlados por el Estado, empezó a ser aupada la formación de tríos y septetos de música folklórica andina, que interpretaban canciones chilenas y peruanas con sonoridades extrañas, por jóvenes cubanos ataviados incluso con ponchos multicolores que podían llegar a derretir a los intérpretes.

Aquel fervor latinoamericanista, impulsado por la muerte del Che Guevara en tierras bolivianas, nos acercaba a nuestros hermanos del continente con los que menos relación cultural teníamos, pero a la vez venía acompañado, para más ardor, por la invasión cultural eslava que tuvo sus más visibles representantes en el cine de guerra soviético —todas las películas sobre la Gran Guerra Patria nos llegaban con puntualidad— y los genéricamente llamados «muñequitos rusos», los dibujos animados soviéticos, checos, húngaros que desplazaron de las pantallas televisivas a los cartones norteamericanos de nuestras primeras nostalgias y que entraron a formar parte de la educación sentimental de nuestros hermanos menores. Así, en lo visual, tanto como en lo político y lo económico, el país se soviétizó profundamente, en todos los sentidos, incluido, por supuesto, el de la información. O, para ser más exacto, el del manejo de la información, concebido al estilo patentado por los hermanos soviéticos.

Todavía puedo evocar, con vívida nitidez, la mañana de 1973 en que, de regreso de un partido de fútbol con unos compañeros del preuniversitario, nos sorprendió el voceo del vendedor de periódicos que clamaba: «Mataron a Allende, vaya, mataron a Allende», mientras la gente casi le arrebatava los diarios de la mano. En nuestras mentes juveniles, atiborradas de información política, henchidas de fervor latinoamericanista, colmadas de sentimientos internacionalistas, cargadas de la convicción histórica de la necesidad de la revolución mundial y el indetenible ascenso del socialismo, aquella fatídica información cayó como un fardo pesadísimo, tan doloroso como había sido en su momento la revelación de la muerte del Che, de quien al fin supimos que andaba por Bolivia, o el

dramático anuncio de que no se alcanzarían los diez millones de toneladas de azúcar previstos para la zafra de 1970, los diez millones ansiados, simbólicos y reales, que sacarían al país de su atascadero económico y para los cuales tanto trabajo y sacrificio habíamos entregado.

La música de tamboritos y quenás se tornó entonces más fúnebre —en mis oídos caribeños nunca ha dejado de sonar así, o cuando menos triste, adolorida, incluso cuando trata de resultar festiva—, mientras a los cines llegaban más películas soviéticas y, siempre al ritmo de las exigencias de la historia y nuestro papel dentro de ella, nos preparábamos para cumplir a partir de 1976 otra gran misión revolucionaria: la guerra de Angola, la del internacionalismo, la de la deuda ancestral con nuestros hermanos africanos, la guerra de mi generación.

Mi generación fue la primera, en la historia del país, que tuvo acceso masivo a los estudios superiores. Millares de jóvenes de todas las razas y extracciones sociales, educados en las escuelas que el proceso revolucionario había fomentado por toda la isla, llegamos a materializar durante la década de 1970 el sueño dorado de nuestros padres que, curiosamente, para nosotros parecía lo más natural y lógico del mundo. ¿Qué otra cosa íbamos a hacer que no fuera estudiar, hasta el fin? Era parte de nuestra misión, la de ser mejores, jóvenes revolucionarios, hombres nuevos. No es para nada fortuito que muchos de mis amigos de la adolescencia preuniversitaria se convirtieran, poco después, en médicos, ingenieros, licenciados en los más diversos saberes. Incluso varios de ellos detentarían diplomas obtenidos en universidades soviéticas, como la famosa Lomonósov o la internacional Patricio Lumumba.

Mi generación fue, además, la que en su formación académica experimentó los primeros de los muchos ensayos pedagógicos y organizativos que se han desarrollado en el país a lo largo de estas últimas décadas. En la primaria recibimos clases de los llamados maestros «Makarenko» (basta su nombre para indicar el origen del programa y sus intenciones); en los estudios secundarios inauguramos, entre otros, el germano-democrático sistema de las teleclases y el de las escuelas internas de régimen semimilitar y totalmente militar; en los años del preuniversitario abrimos las «escuelas en el campo», unos centros de estudio ubicados fuera de las ciudades donde, también en régimen interno, los jóvenes dedicaban una sesión del día al estudio y la otra al trabajo en la agricultura, lejos de la tutela o vigilancia paterna. Mientras, los que

estudiábamos en las ciudades cumplíamos entre seis y ocho semanas anuales de trabajo agrícola, incluso en los cortes de caña, pues además de ayudar a la economía del país, respondíamos a la puesta en práctica de la teoría del «valor formativo» del trabajo, parte esencial en la formación del Hombre Nuevo.

Luego, en mis años en la universidad tuve el extraño destino de obtener un cupo en la Escuela de Artes y de Letras, de ingresar en la escuela de Letras (sin Artes) y de terminar graduado en la Facultad de Filología, con los imprescindibles cambios de programas que seguían a estos ajustes del perfil académico, sobre los cuales nunca nadie nos consultó. Como era de esperar, en esos años de estrechísima compañía soviética los planes de estudio se fueron poblando de asignaturas como Materialismo Histórico y Materialismo Dialéctico, Economía Política, Historia del Movimiento Obrero y el (visto en la distancia) muy simpático curso de Comunismo Científico, uno de los más osados ejercicios de ciencia ficción que sea posible imaginar. Recibimos clases de preparación militar y seminarios de Ateísmo Científico y, en consonancia con esa materia, rechazamos cualquier creencia religiosa, pues, además, bien sabíamos (eso sí lo sabíamos) que profesar alguna y publicarlo podía ser considerado una grave debilidad ideológica —tan estigmatizada como la homosexualidad—, capaz de incapacitar al estudiante en su ascenso social y, en casos extremos, llevar a su marginación y hasta expulsión de determinadas carreras superiores, como ocurrió durante aquella campaña de «Profundización de la Conciencia Revolucionaria» desatada en mis tiempos universitarios (1975-1980).

Mi generación fue, también, la que nutrió de soldados a los ejércitos cubanos en las guerras internacionalistas de Etiopía y Angola, en las que participaron miles de jóvenes (incluso en edad de servicio militar, o sea, algo más de dieciséis años), y en las que yo mismo me vi envuelto, pues debí trabajar un año en Angola, por fortuna como corresponsal civil, por lo que merecí la distinción de Trabajador Internacionalista que guardo en mi casa.

Mi generación, luego de tanto sacrificio, estudio, trabajo, combates, obediencia, experimentos y hasta marginaciones y negaciones, tuvo también la posibilidad de soñar con el futuro, porque el futuro era o iba a ser nuestro, según nos habían dicho. Por ello, al despuntar los años ochenta para nosotros la imagen de un gran futuro personal significaba tener un trabajo responsable y bien remunerado (pues el dinero cubano valía), poder vivir en un apartamento propio en un barrio proletario y, con mucho esfuerzo y suerte, llegar a merecer los dos premios gordos que parecía factible alcanzar: recibir la posibilidad de adquirir un auto soviético (Lada, Moskvich) y viajar al extranjero..., aunque solo fuera a la URSS, o Bulgaria, mejor si Alemania Democrática, superbién si a España, México o Canadá, el maligno pero magnético mundo capitalista del consumismo, la decadencia y el libertinaje. Y todo ello podría ser conseguido no solo por ser hijo de algún miembro de la nomenclatura («los hijos de Papá» les llamábamos), sino también gracias al esfuerzo, el trabajo, el talento personal, bajo la máxima marxista de «A cada cual según su capacidad, de cada cual según su trabajo», o algo parecido...

Pero le tocó a mi generación, a nuestros treinta, treinta y cinco, cuarenta años, contemplar atónita cómo caía el Muro de Berlín (¿de qué se quejaban los alemanes democráticos, si allí ni siquiera había libreta de racionamiento?) y, en una concatenación de sucesos inimaginables para nuestros entendimientos (habíamos estudiado Comunismo Científico, sabíamos cómo iba a ser el futuro), asistir poco después a la desaparición o desmerengamiento de la Unión Soviética (¿la patria del socialismo renuncia al socialismo?, ¿qué locura era aquella?)[9] y, de inmediato, mi promoción vivió la frustración de todas las posibilidades de materializar sus manoseados y discretos sueños cuando el país cayó en la más profunda crisis económica que se pueda imaginar... Entonces, con nuestros jóvenes hijos a costas o nuestras esposas en la parrilla trasera, debimos empezar a pedalear sobre bicicletas chinas para

llegar a cualquier sitio geográfico y garantizar la supervivencia. Al menos la supervivencia.

El futuro dejó en ese instante de ser un sueño tangible para convertirse en una nebulosa, donde todos los perfiles se difuminaban, en la que no se entreveía siquiera un horizonte, una luz.

En 1973, cuando terminé la universidad con excelentes notas y el prestigio añadido de tener un libro publicado, fui seleccionado para trabajar como redactor jefe de la emisora de radio local de Baracoa, el pueblo perdido y remoto (no hay otros adjetivos para calificarlo) que se enorgullecía, con el apoyo de la historia y mucho esfuerzo de la imaginación, de haber tenido el privilegio de ser la primera villa fundada y, además, la primera capital de la isla recién descubierta por los conquistadores españoles. La promoción a tan importante responsabilidad —me dijo el *compañero* que me atendió en la oficina de ubicación laboral, departamento de recién graduados universitarios— se debía, más que a mis méritos estudiantiles, al hecho de que, como joven de mi época, debía estar dispuesto a partir hacia donde se me ordenara y cuando se me ordenara, por el tiempo que fuese necesario y en las condiciones que hubiere, aunque decidió omitir que legalmente yo estaba obligado a trabajar donde ellos me enviaran por las estipulaciones de la ley del llamado servicio social que, como retribución por la carrera estudiada gratuitamente, nos correspondía realizar a todos los recién graduados. Y lo que tampoco me dijo el *compañero*, a pesar de que había sido la verdadera razón por la cual Alguien decidió *seleccionarme* y *promoverme* a Baracoa, fue que habían considerado que yo necesitaba un «correctivo» para bajarme los humos y ubicarme en tiempo y espacio, como solía decirse.

... La fecha en que ocurre lo narrado no es arbitraria, y lo relatado no es el recuento de una experiencia personal, de mi experiencia vital. Reproduzco un momento clave de la historia de Iván Cárdenas Maturel, el personaje cubano de *El hombre que amaba a los perros*.^[10] Iván, que en sus días de universitario había escrito un libro de relatos políticamente correctísimos, se había atrevido después a intentar publicar un cuento en el que problematizaba a un personaje, y, con aquel equívoco de perspectiva, marcó su suerte literaria y vital.

Como Iván, muchos de los integrantes de mi generación no teníamos una idea clara y definida de lo que había estado ocurriendo

en los medios artísticos del país en aquellos años de la década de 1970 en que oíamos música de Inti-Illimani... Los llamados procesos de parametración seguidos a partir del Congreso de Educación y Cultura de 1971 contra artistas de diversas manifestaciones habían terminado en la condena a la separación laboral de muchos de ellos, solo por tener creencias religiosas o tendencias homosexuales o cualquier rasgo de debilidad ideológica. Escritores como Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Antón Arrufat, Eduardo Heras habían sido lanzados a un limbo de muerte civil, como lo calificaría Arrufat, enviado él mismo a trabajar en una biblioteca municipal, mientras Heras resultaba asignado a una fundición de acero y Virgilio y Lezama vivían de lo que podían y al final morían en el ostracismo, sin volver a ser publicados o mencionados. Pintores como Raúl Martínez o Servando Cabrera Moreno languidecían víctimas de la sospecha mejor fundada: su homosexualidad. Unos pocos, acogidos por el paraguas que se abrió en el Instituto de Cine y la Casa de las Américas, pudieron capear el temporal y mantenerse activos, como fue el caso de los músicos de «la nueva trova», que también se habían apropiado de quenás y tamboritos andinos. Es la época en que Pablo Milanés, que unos años antes había estado recluido en un campamento militar de trabajo, cantó: «Yo pisaré las calles nuevamente / De lo que fue Santiago ensangrentada...».

Lo cierto es que en 1973 se vivía en pleno «quinquenio gris» de la cultura cubana, pues a las marginaciones y «correctivos» se unía el impulso a una política cultural que se movía a ritmo de esas recurrentes quenás y tamboritos, de filmes bélicos soviéticos, de apoyo al teatro de creación colectiva por encima del teatro tradicional de salas, de impulso de una ideologizada «novela policial revolucionaria» (así se le calificó), de un cine nacional de problemáticas reducidas a conflictos laborales, raciales o de género, de unas artes plásticas más cercanas a las figuraciones moscovitas que a las tendencias internacionales. Esas fueron las estéticas que marcaron el ámbito cultural del momento... sin que nosotros nos

enterásemos demasiado (a veces nada) de las aguas turbulentas que corrían debajo de aquellos puentes. La prensa cubana, monopolizada por el Estado del modo en que ocurrió en los países de socialismo real, no se hacía eco de esos otros conflictos, como si no importaran... o ni siquiera existieran.

Debieron pasar varios años para que mi generación empezara a tener una primera conciencia de todas las dimensiones y complejidades del mundo en que habíamos vivido y vivíamos y del que se vivía o se había vivido fuera de la isla. Del mismo modo que el ya vencido Iván Cárdenas no podía tener ni la menor idea de que el hombre de los borzois era el asesino de Trotski, muchas otras realidades se nos mantenían esquivas, inalcanzables, no ya en los programas de estudio, sino la posibilidad curiosa de conocerlas. ¿Qué había sido la Revolución Cultural china? ¿Quiénes eran los Jemeres Rojos de Kampuchea? ¿Había habido una hambruna genocida en Ucrania? ¿El Ejército Rojo había invadido Polonia? ¿Cuántos soviéticos habían pasado por el gulag estalinista? ¿Qué era un gulag?

Cuando alcanzamos la responsabilidad laboral, en los años ochenta, la inocencia y el desconocimiento de los integrantes de mi generación eran compactos y abarcadores. Y, debo reconocerlo, también su fe. En medio de un período que nos pareció de bonanza económica, fue entonces cuando la mayoría de nosotros nos dimos a soñar con el futuro, siempre dispuestos a entregarnos, decididos a sacrificar el presente, pero sin dudas, o con muy pocas respecto al futuro que nos correspondería.

Si la de Iván Cárdenas en 1973 no constituye una experiencia personal, sí lo fue el verme sometido, diez años después, a una especie de juicio ideológico-laboral como consecuencia del cual sería primero degradado de redactor a corrector de la revista cultural mensual en donde trabajaba, para terminar siendo poco después trasladado, o más bien enviado a reeducarme, a un periódico diario en el cual no debía haber espacio para los devaneos «culturaloides» o

«intelectualoides» del mensual. Mi falta, según los rectores de la pureza social con poder para regir sobre las personas, había sido mostrar mi inmadurez política, o sea, «tener problemas ideológicos», uno de los cargos más imprecisos pero graves que podía caer sobre alguien situado en el mundo de la cultura y el pensamiento. Entonces yo tenía veintiocho años, era un escritor en ciernes y, como otros escritores en ciernes de mi generación, pensaba que se podía escribir literatura sobre los conflictos existenciales del hombre, sobre los eternos desafíos que enfrenta la condición humana, no solo sobre los actos heroicos, la vida laboral, la experiencia militar de mis compatriotas contemporáneos o antepasados. Esos eran mis graves problemas ideológicos de aquellos tiempos. Y son algunos de los que todavía hoy me acompañan.

Con la misma intensidad dramática con que puedo rememorar la voz del vendedor de periódicos que anunciaba el golpe de Estado y la muerte de Allende el 11 de septiembre de 1973, puedo recordar — siempre voy a recordar— aquella noche de junio de 1983, diez años después, en que llegué a la casa de mi novia Lucía —la misma Lucía que aún me acompaña— y le dije que me habían expulsado de la revista y enviado al periódico, acusado de «tener problemas ideológicos»... y Lucía se echó a llorar. Porque otra cosa que sí sabíamos muy bien Lucía, yo y casi todos los integrantes de mi generación era lo que podía significar aquel estigma, lo dura que podía ser mi condena, la forma en que amenazaba acabar con mis sueños literarios y humanos del presente y del futuro. Eso sí lo sabíamos, pues incluso conocíamos a gentes como Iván y como Fernando Terry,^[11] ya marcados con semejantes experiencias.

Por fortuna Cuba es un país donde el calor, la música, el carácter de la gente influye en muchas cosas. Y, en lugar de un castigo, mis años de trabajo en el periódico al que fui designado se convirtieron, como por arte de magia o de predestinación divina, en un premio inesperado. Todo ocurrió cuando los rectores de la publicación, al leer mis primeras crónicas periodísticas, me pidieron que integrara

un recién creado equipo dedicado a mejorar las ediciones dominicales y pude, durante seis años, hacer un periodismo desenfadado, literario, atrevido —sin excesivas presiones de ningún poder—, que me dio presencia, hasta fama y, sobre todo, me permitió realizar el ejercicio de un periodismo literario que sería parte esencial del aprendizaje de las artes de la escritura que ayudarían al escritor en ciernes de 1983 a evolucionar hacia el escritor más profesional y seguro de sus intenciones que dejó el periódico en 1990, dispuesto a escribir una novela que se titularía *Pasado perfecto*. Y entonces llegó la crisis.

Eufemísticamente llamado «período especial en tiempos de paz», el lapso de la década de 1990 fue un momento dramático y revelador para Cuba, para todos los cubanos. Como un brusco despertar... El país donde hasta era posible soñar con un futuro modesto, pero futuro al fin y al cabo, de pronto se quedó «íngromo y solo» —como dijera un redundante poeta—, y las personas sufrimos las consecuencias de la incapacidad nacional de valernos económicamente por nosotros mismos. A lo largo de esos años faltó la comida, el dinero, la electricidad, el transporte público, el papel, las medicinas..., hasta los cigarros y el ron. La sociedad se fracturó, se hundió, y creció un espíritu de supervivencia que degradó los valores éticos de mucha gente, dando rienda suelta a la filosofía del «resolver». Solo que nadie *resolvía* sus problemas trabajando, pues el valor real de los salarios se redujo en algo así como un 90 por ciento. Mientras unos y unas se prostituían, otros robaban lo que fuera robable, otros huían del país en cualquier medio y hacia cualquier parte, y muchos más languidecían en la inopia. La religiosidad y la homosexualidad, contenidas u ocultas, se hicieron visibles, incluso ostentosas y, por supuesto, ascendentes. La droga, casi inexistente unos años atrás, volvía a aparecer en las calles cubanas. Una epidemia de avitaminosis se destapó en el país, provocando incluso pérdidas de visión y terribles dolores en el cuerpo... Y el desencanto minó muchos espíritus. Los hombres y mujeres de mi generación, artistas o no, universitarios o no, vimos cómo se diluían las ilusiones de futuro (el futuro se redujo a buscar qué comer hoy, mañana, cuando más esa semana) y sobre nuestros hombros caía la derrota de una vida que de pronto perdía todos sus nortes, sus puntos de apoyo,

las certezas que nos habían sido inculcadas y por las cuales habíamos trabajado, estudiado, peleado, aceptado sacrificios y limitaciones de todo tipo. Aquella generación que había obedecido, con convicción muchas veces, sin protestar casi siempre, que rara vez había podido optar y tomar siquiera sus propias decisiones, ahora se veía a la deriva, quizás demasiado vieja para rehacer la vida dentro o fuera de la isla (aunque una parte importante optó por el exilio), sin duda demasiado joven para desentenderse de sus responsabilidades, al menos de las filiales. Y otra vez se nos pedía espíritu de sacrificio, capacidad de resistencia.

De una forma o de otra, también en esos años terminamos de educarnos. La ruptura del monolito social, económico y político que inevitablemente se vio afectado por la crisis, nos permitió entender mejor el mundo cercano y el lejano, comenzar a releer la historia y sus mitos, a reevaluar nuestra experiencia personal, generacional, nacional.

Y el país comenzó a cambiar. No fue de un día para otro, pero comenzó a transformarse, sin detenerse, y sigue transformándose. Solo que el presente no se parece demasiado al futuro soñado en otros tiempos, y el futuro ahora soñable sigue siendo impreciso, demasiado vago o lejano, independiente de nuestros esfuerzos o voluntades, casi siempre de nuestras decisiones. Pero lo patente es que la sociedad igualitaria por la que se trabajó se ha ido fraccionando en capas y estratos, mientras el Estado todopoderoso y protector se ha ido retirando de determinadas esferas, haciéndose más realista y pragmático, recortando «gratuidades indebidas» antes otorgadas, pero conservando los grandes mecanismos de decisión política y económica. Más que contra las debilidades ideológicas la lucha oficial ahora es contra una corrupción extendida, contra una improductividad al fin develada en toda su magnitud, contra una pérdida del valor del trabajo y de los principios éticos más elementales que, como una plaga, corroen a la sociedad del que debió haber sido nuestro tiempo futuro. Es un conflicto con unos

fenómenos que han sido generados por la propia degradación económica y social, por ese cansancio histórico que padecemos luego de haber vivido tanto tiempo en la Historia (en Cuba todo se anunciaba como algo «histórico»). Hoy se abren en el país posibilidades de ascenso social gracias a la pequeña empresa privada o simplemente a la suerte de tener un pariente generoso y exitoso fuera de la isla, un ascenso al que accederá un por ciento ínfimo de la población insular, muchas veces con independencia de su capacidad, su trabajo, su talento, los sagrados valores en los que se educó mi generación, décadas atrás.

En medio de esos cambios y contracciones, de una sociedad distinta y con otros valores, la generación de los más jóvenes de hoy muy poco se parece a la que en 1973 estudiaba en preuniversitarios y universidades y se conmovían con los horrores de la dictadura fascista de Pinochet y otros acontecimientos similares, o se sentía aplastada por la decisión de un funcionario cualquiera (que muchas veces resultó aplastado por otro funcionario cualquiera, de rango superior, que a su vez se pudo haber visto aplastado por...).

En la Cuba de nuestro futuro ya no se escuchan quenás y tamboritos, sino un reguetón lascivo y machacón, que proclama «Lo mío es muchachitas y alcohol»: ese es el mejor signo de los nuevos tiempos. La aspiración de muchos, demasiados, es emigrar y buscar soluciones individuales a sus problemas y necesidades vitales (dinero, auto, casa..., el sueño inocente de la década de 1980, pero trasladado a otras latitudes). O convertirse en empresarios privados, con la ayuda de ese pariente generoso que emigró antes. Ya a pocos les importa lo que saben o no saben del mundo, de la historia, de ellos mismos: porque están seguros de que deben luchar en cualquier terreno, contando para ello con sus propias fuerzas, y así no estar entre los que solo tienen doscientos cincuenta pesos en el banco, o incluso, nada.

¿Y los envejecidos miembros de mi generación, los que ya rondamos los sesenta años y alguna vez soñamos con el futuro

mientras trabajábamos y obedecíamos en el presente? Pues aunque ahora somos demasiado jóvenes para morirnos (sí: la esperanza de vida en Cuba llega casi a los ochenta años) y a la vez somos demasiado viejos, incluso intelectual y moralmente obsoletos, para emprender una lucha dilatada y exigente, en la que ser o no ser universitario no es lo decisivo (un chofer de taxi gana en Cuba diez, veinte, treinta veces lo que un médico especialista y por eso hay médicos que prefieren ser taxistas), creer o no en la solidaridad no resulta determinante, sino tener agallas, fuerzas y la simpleza moral de saber que siempre hay una vía más corta, aunque sea la más turbulenta.

Al final del camino la generación escondida, sin rostro, obediente y complacida, la generación que soñó con el futuro y a la cual pertenezco, ha vuelto a ser la perdedora. Solo que esta no es una derrota coyuntural, del momento, sino una debacle histórica de la que no saldremos ni siquiera más sabios o más cínicos: porque ya no saldremos hacia ninguna parte... Pues el futuro nuestro, el que se nos acerca, ya parece cantado con las palabras del negro Ambrosio en la última línea de *Conversación en La Catedral*: «... y después, bueno, después ya se moriría, ¿no, niño?».

2013

Soñar en cubano: crónica en nueve *innings*

*A mi padre, Nardo, almedarista,
y a mi tío Min, habanista*

Primer *inning*

El gran sueño de la vida de mi padre fue ser jugador de beisbol. Pelotero, como decimos en Cuba. Alguna vez lo he dicho: en cuestión de sueños, en puridad, mi padre no fue un hombre demasiado original porque, a lo largo de ciento cincuenta años de historia, el anhelo de llegar a ser pelotero, reconocido y famoso, aplaudido y querido, ha sido uno de los más frecuentes entre los hombres nacidos en esta isla. Y también el que en más ocasiones se ha frustrado, pues de los millones de cubanos que han crecido y vivido con esa aspiración, solo unos pocos centenares lo han logrado con plenitud y apenas unas decenas han entrado en el firmamento de los inmortales.

Durante su niñez y parte de su adolescencia, mi padre dedicó todo el tiempo que pudo a practicar el juego de pelota. Lo hizo en los terrenos baldíos de su barrio habanero natal, Mantilla, con los muchachos de la zona, pero nunca con la frecuencia que hubiera deseado, pues desde los siete años se vio obligado a trabajar como ayudante de mi abuelo y mi tío mayor en el negocio de venta de frutas con el cual se sostenía la familia. Sin embargo, fue gracias a ese trabajo como, ahorrando centavo a centavo, pudo darse el lujo tremendo de comprarse un guante zurdo para jugar más y mejor a la pelota.

Unos años después, cuando ya mi padre sabía que su sueño jamás se realizaría —y no por falta de esfuerzos en sus intentos de materializarlo, aunque perjudicado por su baja estatura—, quiso transmitir a su hijo mayor aquella acariciada aspiración. Antes de comenzar su tarea, mi padre, que no era especialmente creyente, se había encomendado a la Virgen de la Caridad del Cobre, por la cual

sí tenía una sostenida veneración, y le había pedido que su primer hijo cumpliera tres requisitos: que fuera varón, que fuera zurdo y que llegara a ser el pelotero famoso que él no había conseguido ser. Y le prometió que si al menos cumplía la primera de esas tres demandas, ese vástago primogénito se llamaría como él y como ella, o sea, Leonardo de la Caridad.

Leonardo de la Caridad nació el 9 de octubre de 1955 y, dos días después, cuando fue trasladado de la clínica a la casa familiar que su padre había construido un año antes, en la cuna comprada para acogerlo estaban dispuestos los andariveles con los cuales solían ser rodeados los recién nacidos de aquella época: matracas sonoras, un oso de peluche, algún muñeco de goma y.. una pelota de beisbol.

Once meses más tarde, cuando ya no quedaban dudas de que la Virgen de la Caridad seguía complaciendo a mi padre, pues su primogénito levantaba la cuchara y sonaba las matracas con la mano izquierda, él intentó acelerar el proceso. Fue a una tienda de efectos deportivos y compró un pequeño uniforme de jugador de beisbol con la insignia y el color azul del equipo de sus desvelos: el Club Almendares. Como magnífica constancia de aquel empeño queda una foto, de lamentable calidad pero perfectamente visible, en la que Leonardo de la Caridad, vestido con su uniforme de pelotero, da sus primeros pasos en el jardín de la casa familiar, en el barrio de Mantilla. La suerte estaba echada y, para seguir adelante, siempre se podía contar con la generosa ayuda de la Virgen.

Uno de los recuerdos infantiles indelebles de Leonardo de la Caridad fue su primera visita a un estadio oficial de beisbol. Ocurrió una tarde de domingo y pudo haber sucedido en 1962, cuando tenía seis o siete años. Ya para entonces el niño Leonardo había demostrado que, por vía familiar, social, cultural y hasta genética, era un fanático absoluto de la práctica del beisbol. Por supuesto, en aquel momento Leonardo de la Caridad no tenía nociones definidas de las muchas cosas que estaban sucediendo a su alrededor y lo afectaban casi todo, incluido el juego de pelota. Y tampoco sabía que

aquella visita al Gran Stadium de La Habana, que (por las muchas cosas que pasaban en la isla) pronto cambiaría su nombre por el de Estadio Latinoamericano, sería la última que su padre haría a aquel santuario de la cultura y la vida cubanas hasta la noche en que el propio Leonardo de la Caridad volviera a llevarlo consigo, veinte, veinticinco años después de aquella tarde mágica e inolvidable.

Para el momento en que mi padre aceptó olvidar sus rencores y volver al Gran Stadium de La Habana, en su país, en su ciudad, en su casa habían ocurrido demasiados sucesos como para no empezar alguna reparación de sus relaciones con el pasado, o por lo menos con su pasión por el beisbol. Había ocurrido incluso que la solícita Virgen de la Caridad del Cobre no había podido terminar la labor que él le encomendara. Pues aunque su primogénito era varón y zurdo —condición privilegiada para los jugadores de beisbol—, y se había convertido en un fanático de aquel deporte, infectado también con el sueño de llegar a ser un gran jugador, el poder de la Virgen no alcanzó para que fuera un buen pelotero. Porque a pesar de que Leonardo de la Caridad se había empeñado horas, días, meses, años en ese esfuerzo, jugando pelota con sus amigos del barrio en los mismos lugares en donde lo había hecho su padre treinta, cuarenta años antes, el destino fatal y tan común se había repetido. El hijo mayor de mi padre lo sabría todo o casi todo lo que se puede saber sobre el beisbol, lo disfrutaría y sufriría por él el resto de su vida, pero tendría que aparcar su gran deseo de ser un jugador notable en el sitio oscuro y cálido de los buenos sueños frustrados. Porque ni los empeños de mi padre, ni el ambiente social y cultural más propicio, ni la milagrera Virgen de la Caridad del Cobre, consiguieron hacer de mí un buen pelotero.

Segundo *inning*

La Habana de la década de 1860 era un hervidero social, político, económico. La capital de la próspera y rica isla de Cuba concentraba en su territorio y espíritu todas las aspiraciones, posibilidades y sueños de los cubanos. Era La Habana por la que caminó el niño, el adolescente, el joven José Martí, en la que forjó sus indomables anhelos independentistas a los que dedicaría toda su vida e incluso su muerte, unos años más tarde. Era una Habana en la que ser «criollo» (cubano), o «peninsular» (español), comenzaba a significar un conflicto álgido, pues había devenido la expresión de una pertenencia diferenciadora y, más aún, la decantación por una opción política de ruptura o continuidad con la condición colonial que todavía regía la vida del país.

Aquella Habana de 1860 fue a la que volvieron, luego de unos años de estancia estudiantil norteamericana, un grupo de jóvenes que en Nueva York, Filadelfia y Boston se habían aficionado a la práctica de un nuevo *sport* llamado *baseball*, que ya arrasaba entre los *yankees* de las grandes urbes del norte. Se trataba de un deporte de reglamento complicado, en el que junto a la destreza física resultaban necesarias la agilidad y la profundidad mentales, y que, a diferencia de otros juegos con pelota en boga por la época o creados con posterioridad, no se planteaba la competencia como una pelea entre dos ejércitos en un campo de combate con el objetivo de tomar la plaza enemiga. El beisbol asumía sus triunfos con una filosofía diferente: el héroe era el jugador que más veces lograba regresar a la casa de donde había salido (el *home*), y el equipo ganador el que, de conjunto, con la colaboración y habilidad de todos sus *sportsmen*, conseguía en más ocasiones ese retorno triunfal. La filosofía

racionalista y típicamente decimonónica de aquel concepto, carente de la concepción «militar» de deportes como el fútbol, hacía del *baseball* una práctica distinta, moderna, inteligente..., *chic*.

Pero esos primeros jóvenes habaneros aficionados al beisbol tuvieron además una importante motivación para realizar su práctica: aquel deporte, con su ritmo pausado y sus uniformes estafalarios, funcionaba como la antítesis de las rudas y atrasadas diversiones peninsulares, entre ellas las violentas corridas de toros a las que se mostraban tan aficionados los españoles. Jugar al beisbol, entonces, devino una manera de distinguirse culturalmente, de relacionarse con el mundo desde otra perspectiva, de ser moderno, y muy pronto se convirtió en una expresión del ser cubano.

Fue precisamente durante la década en la que se desarrolló la Guerra Grande por la independencia de Cuba (iniciada en 1868 y terminada en 1878, con un pacto ominoso que pronto fue asumido por muchos cubanos solo como una tregua) cuando el beisbol consiguió su arraigo germinal y, casi de inmediato, su arrolladora expansión en La Habana y luego en el resto del país. Para llegar a ese punto debieron ocurrir algunos procesos cardinales en la conformación de la cultura y la identidad nacionales, en los que también intervino aquel deporte novedoso. Quizás el más importante de todos fue el hecho de que, mientras aparecían por distintos sitios de La Habana los primeros terrenos donde se podía practicar beisbol y se organizaban los primeros juegos y torneos, una corriente profundamente integradora y hasta cierto punto democrática penetró en el proceso cuando, para propiciar su vertiginosa expansión geométrica, el deporte que unos años antes habían importado unos jóvenes aristócratas debió convertirse en una actividad popular en la cual comenzaron a participar cubanos de todas las extracciones sociales y.. de todos los colores, proceso que ya es muy visible hacia 1880. Además, aquella representación simbólica devino fiesta de confluencia cultural cuando los partidos de beisbol se convirtieron en verbenas populares donde se comía y se bebía, se galanteaba y se

conspiraba y, sobre todo, se escuchaba música y se bailaba al ritmo del danzón, una música creada y ejecutada por negros y mulatos que se convertiría en el baile nacional cubano. Beisbol, música, sociedad, cultura y política coincidieron sobre un terreno deportivo en una de las cristalizaciones más ricas y dinámicas del proceso de definitiva conformación de la cubanía.

Desde entonces y hasta hoy, somos cubanos porque somos peloteros; y somos peloteros porque somos cubanos. Por eso el sueño de mi padre y el mío ha sido el de tantos millones de personas nacidas en esta isla del Caribe a lo largo de ciento cincuenta años.

Tercer *inning*

El beisbol, la pelota, es un deporte, pero también constituye una forma de entender la vida (¿una filosofía?). Y hasta de vivirla. En mi caso puedo asegurar que soy escritor gracias a que no pude ser pelotero. Un buen pelotero.

El barrio de la periferia habanera donde nací, y donde todavía vivo, no tenía ningún terreno con las condiciones necesarias para jugar pelota de acuerdo a los reglamentos más estrictos: ni las medidas oficiales entre bases, ni cercas perimetrales, o verdaderas almohadillas, ni nada que se le pareciera.^[12] Pero, como en otras decenas de barrios de La Habana, los muchachos de mi generación aprendimos a jugar pelota en callejones y terrenos baldíos más o menos propicios, y en ellos sudamos esa necesidad que, cuando se convertía en pasión excesiva, en mi época la llamaban «vicio de pelota». En la esquina de mi casa, en el patio de una escuela, en el descampado de unas canteras cercanas, en un baldío arenoso de la periferia, jugué pelota en cada momento de mi vida en que me fue posible hacerlo. Con trajes improvisados o sin ellos, con guantes o sin ellos, con los bates y las pelotas que aparecieran en unos años en los que grandes carencias impedían adquirir esos implementos, mis amigos y yo nos dedicamos a jugar y a soñar con el beisbol.

En mi caso el «vicio de pelota» adquirió proporciones de verdadera adicción: además de jugarla, la vivía. En mis libretas escolares dibujaba terrenos de beisbol e imaginaba partidos. Cuando corría por la calle soñaba que lo hacía en un estadio, y recorría el cuadro porque había conectado un decisivo jonrón. Recortaba fotos de los peloteros cubanos de la época y las pegaba en una libreta que, espero, todavía ande entre mis papeles viejos. Veía los partidos que

se transmitían en la televisión y fui haciéndome fanático de un club y de algunos jugadores que se convirtieron en los más grandes y mejores ídolos que jamás he tenido y tendré. Vivía rodeado de beisbol, dentro de él, porque el barrio, la ciudad, el país eran un enorme terreno en el cual se desarrollaba un juego eterno. Y la vida, una pelota de beisbol.

Si debo a mi padre la inoculación de esa avasallante pasión cubana, es a mi tío Manolo, o Min, como todos le decíamos, a quien agradezco muchos de mis mejores recuerdos relacionados con el juego. Porque, a diferencia de mi padre, que siempre fue un trabajador disciplinado y compulsivo, el tío Min era un parrandero capaz de dejarlo todo por asistir a un partido en cualquiera de los parques que entonces poblaban la ciudad. Casi todos los domingos, por varios años, asistí con él y sus compinches de farras a los juegos del Estadio Latinoamericano. Pero muchas mañanas y tardes monté en su desvencijado pisicorre (*pick-up*), con otros fanáticos como él, para ver juegos de categorías inferiores en estadios de barrio en diferentes partes de La Habana.

Cuando tenía diez, doce años, practiqué de manera más organizada el juego y aprendí muchos de sus muchos secretos y el mayor de sus misterios: el beisbol es un deporte estratégico en el cual, cuando parece que no está ocurriendo nada, puede estar sucediendo lo más importante. Mi padre, que tenía amistad con Fermín Guerra, una gran estrella cubana de la década de 1950, consiguió que el maestro, ya retirado, me aceptara en su pequeña academia en los terrenos del campo deportivo Ciro Frías, a unos pocos kilómetros de mi casa. Más tarde, cuando andaba por los quince años, integré un equipo que celebraba partidos los sábados en la tarde y los domingos en la mañana en los terrenos de la Ciudad Deportiva de La Habana y de la fábrica de chocolates La Estrella, y seguí aprendiendo, compitiendo y soñando con la gloria.

Dos, tres años después, cuando descubrí que nunca sería un lanzador veloz ni un bateador poderoso y debí reconocer que el

beisbol de élite no era una categoría a la que yo pudiera acceder, decidí de manera muy racional que, si no iba a ser jugador, entonces sería comentarista deportivo. Lo importante era estar cerca. Pero aquel sueño también se truncó pues, aun cuando tenía las altas calificaciones requeridas, al terminar mis estudios preuniversitarios me informaron que ese año no habría matrículas en la Escuela de Periodismo de la Universidad, ya que alguien había considerado que en el país existían suficientes periodistas. Con mis ilusiones perdidas, fui a dar a la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, donde me esperaba el que iba a ser mi destino no soñado, aunque ahora creo que estaba escrito en mis cromosomas. Porque fue allí, al comprobar que otros compañeros de estudio escribían cuentos y poemas, donde mi latente espíritu competitivo de pelotero me empujó en esa dirección: si otros escribían, ¿por qué yo no iba a hacerlo? Así, por puro espíritu competitivo, comencé a escribir y entré en el camino definitivo de lo que ha sido mi vida: la de un pelotero frustrado devenido escritor.

Cuarto *inning*

Un fenómeno de identidad que se consuma en forma espectacular necesariamente crea mitos y leyendas, marca espacios y épocas. La historia del béisbol y La Habana está plagada de ellos.

Desde los tiempos finiseculares del siglo XIX, los jóvenes ilustrados habaneros como el poeta Julián del Casal, una de las grandes voces del modernismo poético, escribieron crónicas y comentarios en los que se reflejaba la presencia del béisbol y sus estrellas en la vida cotidiana, deportiva y cultural habanera. En uno de los sitios emblemáticos de reunión de la juventud capitalina de entonces, la llamada Acera del Louvre, por el café allí instalado, confluían escritores, diletantes, independentistas, jóvenes que, además de esas actividades, eran practicantes o amantes del béisbol, y lo asumían conscientemente como una expresión de pertenencia y una bandera de nacionalismo. Y comenzaron a fundarse los primeros mitos en el cielo de las estrellas del béisbol cubano.

Así, desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX, la mitología popular cubana se vio adornada por nombres de jugadores blancos, negros y mulatos, como los de Emilio Sabourín, el pelotero mártir de la independencia; Carlos Macía, la primera gran estrella de ese deporte; Martín Dihigo, llamado «el Inmortal»; Alejandro «el Caballero» Oms; José de la Caridad Méndez, coronado como «el Diamante Negro»; Orestes Miñoso, apodado «el Cometa Cubano»; Manuel Alarcón, alias «el Cobrero»; Omar Linares, conocido como «el Niño»; Orlando Hernández, nombrado «el Duque», como su padre Arnaldo, entre otros muchos. Aunque sin duda el más mítico de todos los grandes jugadores que ha dado Cuba fue Adolfo Luque, para quien no bastó un apodo y hubo que regalarle tres, uno en Cuba

y dos en Estados Unidos: «Papá Montero», en su país, y «el Habano Perfecto» y «el Orgullo de La Habana», en las tierras del norte.

Las andanzas y hazañas de Adolfo Luque llenan medio siglo de historia pelotera cubana y cumplen un importante cometido: el de una reafirmación nacionalista en un período de profunda frustración nacional, luego de la independencia al fin conseguida pero también mediatizada por una intervención norteamericana, y una onerosa enmienda en la nueva constitución que nos colocaba en un estatus neocolonial. Por eso Luque generó tantas anécdotas dentro y fuera de los terrenos de juego, dentro y fuera de Cuba y, de muchas formas, su personalidad y su impronta deportiva sintetizaron el carácter y la cualidad de ser cubano dentro y fuera de la isla.

Su carrera como jugador, en las décadas de 1910 y 1920, se desarrolló en la Liga Profesional Cubana y en las Grandes Ligas norteamericanas, donde fue uno de los primeros latinos en ingresar y triunfar, para demostrar que nosotros, los cubanos, también podíamos. En La Habana lanzó fundamentalmente para el mítico Club Almendares, aunque también prestó sus servicios como pitcher al equipo Habana, el archirrival de los primeros. En las ligas mayores de Estados Unidos jugó sobre todo para los Rojos de Cincinnati, con los que tuvo una temporada de veintisiete victorias y ocho derrotas, toda una hazaña. Luego, como director de equipos, entre las décadas de 1930 y 1950 trabajó en Cuba y en México. Y por donde quiera que pasó, dejó sus huellas de habanero de raza.

Parece que la principal característica de Luque como persona y como jugador de beisbol era un carácter que iba de la irascibilidad al espíritu fiestero sin que mediaran estaciones. Bebedor de ron y cerveza, bailador, fumador de puros (a los que aludían sus apodos norteños, inspirados en dos marcas de tabaco muy conocidas en la época), resumió en sí mismo una idiosincrasia nacional y una época: ser impulsivo, agresivo, impredecible, era parte de su cubanía, así como la desproporción que lo acompañaba en todos sus actos. A pesar de ser blanco, su apodo de «Papá Montero» le fue tributado por

el parecido de su personalidad con la de un célebre negro ñáñigo (secta religiosa afrocubana), conocido por sus aptitudes para el baile de la rumba («canalla y rumbero») y su afición a las peleas de gallos, las mujeres, la bebida y, por lógica inevitable, las trifulcas.

La cúspide de la fama pelotera de «Papá Montero» o «el Orgullo de La Habana» parece que llegó en 1923, durante aquella campaña en que ganó veintisiete partidos, y gracias a la cual, a su regreso a la isla, se le esperó con un desfile multitudinario que recorrió las calles de la capital y llegó hasta el más importante terreno de la época, el Almendares Park, donde lo esperaba un automóvil nuevo, comprado para él por el pueblo de La Habana. En la comitiva, según he leído, iba una orquesta danzonera, interpretando el número «¡Arriba, Luque!», compuesto por Armando Valdés Torres en su honor.

Quinto *inning*

Los mitos vivientes y pasados del beisbol cubano tuvieron un necesario soporte y una lógica influencia en la vida práctica, en la visualidad e incluso en el léxico del habanero. Sin duda, los terrenos de pelota (también conocidos como «diamantes») fueron centro de una intensa actividad deportiva y social y han sido considerados santuarios. Tres grandes «catedrales del beisbol» ha tenido La Habana: el Almendares Park, fundado en el siglo XIX; el estadio de La Tropical, célebre por las décadas de 1930 y 1940; y el Gran Stadium de La Habana, abierto en 1948, luego rebautizado Estadio Latinoamericano, todavía activo en el barrio popular de El Cerro. En ellos, varias generaciones de habaneros y cubanos han vivido experiencias iniciáticas parecidas a la mía y momentos de júbilo o dolor que han marcado sus memorias.

Pero el resto de la ciudad también fue invadido por el beisbol durante décadas: fotos de jugadores y equipos, banderolas, colores, uniformes hicieron habitual la presencia de la pelota y sus ídolos en las casas, calles y lugares públicos de la ciudad. Circularon almanaques, vasos, platos, abanicos, los más disímiles objetos asociados a las insignias de los equipos más conocidos: el alacrán del Almendares, el león de La Habana, el tigre de Marianao y el elefante del Club Cienfuegos. En cada barrio había al menos un terreno con las condiciones mínimas para la práctica del juego.

Al mismo tiempo, el lenguaje de la gente se llenó de frases y situaciones extraídas del beisbol: ser cogido «fuera de base» es ser sorprendido en algo incorrecto; «estar en tres y dos», la expresión de una enorme duda; «estar *wild*», andar errado... Mientras, la música popular hizo de este deporte tema de muchas composiciones, se

crearon marcas de tabacos con referencias beisboleras y vestir una camisa de pelotero empezó a ser un hecho común.

Creo que ninguna otra actividad social y popular —quizás con excepción de la música— ha tenido mayor trascendencia en la vida cultural y práctica cubana, en la conformación de la identidad y en la educación sentimental de tanta gente nacida en esta isla del Caribe.

Sexto inning

Durante veinte años mi padre, tan amante del beisbol, vivió de espaldas a su desarrollo en Cuba. Su reacción había sido visceral: con la revolucionaria eliminación del profesionalismo deportivo en la isla, en 1960, desapareció la antigua liga invernal cubana y sus equipos más representativos, entre ellos el Club Almendares, del que mi padre era fanático absoluto.

Aún hoy me cuesta trabajo asimilar la profundidad de la frustración que significó para él ver cómo se esfumaba el equipo al que se había sentido ligado durante toda su vida. Pero lo puedo empezar a entender a partir de una comprobación que podría llamar ontológica: un hombre puede cambiar de identidad, de ciudadanía, de filiación política, de mujer..., pero difícilmente de fanatismo por un equipo deportivo. Y mi padre, que había perdido a su equipo, solo pudo hacer ese tránsito al cabo de veinte años a lo largo de los cuales vivió sin ver ni querer saber del beisbol.[13]

También fue un fenómeno curioso lo que ocurrió a partir de 1961, cuando se instituyeron las llamadas Series Nacionales de Beisbol Amateur en Cuba, y se fundaron nuevos equipos (aunque uno de ellos siguió llamándose Habana, como la ciudad y la provincia). Con muy pocos traumas, la gente se aficionó a las nuevas banderas, a jugadores hasta entonces casi desconocidos, y les dio su favor y fervor. La explicación posible, la única que me convence, no es de carácter político, social o deportivo, sino de origen identitario y existencial: los cubanos no pueden —o no podían— vivir sin aquel deporte que era suyo, a través del cual pensaban y se expresaban, por el cual existían, penaban y recordaban.

La historia del beisbol que se comenzó a jugar en Cuba a partir de

1960 resultó sin duda alguna gloriosa y se entroncó casi con armonía con una robusta tradición a pesar de que, políticamente, se presentó a la nueva práctica deportiva como una ruptura y superación del pasado, pues se habló del «triunfo de la pelota libre (amateur) sobre la esclava (profesional)». A pesar de haber sufrido tal revulsión, ese nuevo beisbol, como no podía dejar de ocurrir, atrajo la atención del país, creó nuevas fanaticadas, generó el nacimiento de otros ídolos y llenó el espacio vital que los cubanos siempre le habían dedicado a aquel deporte.

Veinte años después de aquel cambio radical, más en apariencia que en esencia, cuando ya había terminado para mí el sueño de ser una estrella del beisbol y escribía mis primeros cuentos, convencí a mi padre de que fuera una noche conmigo al Estadio Latinoamericano a ver un partido del equipo del cual yo me había hecho fanático en mi niñez: los Industriales de La Habana. Y mi padre cayó en la trampa de la que había huido durante dos décadas, porque solo el hecho de entrar en un gran estadio de beisbol, ver las luces que iluminan la grama rojiza y la hierba verde del «diamante», respirar el olor a tierra y gloria, ver los uniformes coloridos de los jugadores y sentir las pulsiones de una pasión nacional, fue suficiente para derrotar hasta los más enconados rencores. Por eso, en algún momento previo al inicio del partido, mientras los jugadores hacían su calentamiento, mi padre me preguntó cuál era el equipo que vestía de azul, como el Almendares, y yo le dije que los Industriales de La Habana; entonces él me preguntó cuál era mi *team*, y yo le confié que esos mismos Industriales. Más tarde, mientras avanzaba el juego, mi padre me dijo que él también era de los Industriales. Y a partir de ese día fue industrialista hasta su muerte, con la misma pasión, con igual sentido de pertenencia y capacidad de goce y sufrimiento con que había sido almendarista durante los primeros treinta y tres años de su vida.

Séptimo *inning* (el *inning* de la suerte)

Aunque no pude ser una estrella en los terrenos de pelota, y ni siquiera pude trabajar como cronista deportivo especializado en el beisbol, mi pasión por ese deporte enmarañado y demasiado cerebral nunca desapareció (ni ha desaparecido). Jamás me curé del «vicio de pelota».

Una de las manifestaciones más amables de esa enfermedad tiene que ver con el atractivo que para personas como yo, nacidas y educadas en la cultura del beisbol, posee cualquier juego de pelota. Es algo más fuerte que la voluntad. Por eso, con frecuencia, mientras camino por alguna calle de La Habana y descubro a un grupo de muchachos jugando pelota, me detengo a ver al menos el desenlace de la jugada en marcha. Como si fuera importante. Y es importante.

Mi gran momento como pelotero y comentarista deportivo frustrado por partida doble lo disfruté durante la década de 1980 luego de que, por avatares de la vida, fuera sacado de una revista cultural y enviado a trabajar en el periódico vespertino *Juventud Rebelde*. Y allí debí hacerme periodista... haciendo periodismo. Tuve la fortuna de que, precisamente por ser filólogo y no un profesional formado en las academias del oficio, mi trabajo heterodoxo se destacara entre el de mis colegas y muy pronto disfruté un raro privilegio: yo podía escribir de lo que quería, como quería y cuanto quería. Y fue aprovechándome de esa condición que le propuse al colega Raúl Arce, el cronista oficial de beisbol del diario, el proyecto de entrevistar a un grupo de viejos jugadores de pelota, los mismos que, veinte, treinta años antes, habían sido nuestros ídolos.

Fue así que pude cumplir un sueño pospuesto: durante dos años, en cada ocasión propicia, nos citábamos con alguno de aquellos

veteranos que tantos momentos de alegría nos habían regalado. Conocerlos, entenderlos, hacer que la gente los recordara en sus grandezas y su humanidad, fue un privilegio del que todavía me siento deudor, pues con ellos, gracias a ellos, entendí muchas cosas de esa dramática y profunda relación de los cubanos con el juego de pelota. Sus historias personales y relacionadas al beisbol, con las peculiaridades propias de su época y su contexto social y familiar, habían sido muy parecidas a la mía: la de un vicio, la de una pasión superior.

Aquellas entrevistas publicadas en el periódico las recogimos luego en un libro que titulamos *El alma en el terreno*, que se publicó por primera vez en 1989 y que todavía hoy, en tiempos menos propicios para la industria editorial y el beisbol cubanos, se sigue reeditando y leyendo.

Octavo *inning*

Después de aquel uniforme de pelotero del Almendares que me compró mi padre antes de que yo cumpliera un año, no volví a tener un traje completo hasta 1968, cuando mi tío Min emigró hacia Estados Unidos y me regaló el que él solía usar. Aquella revolucionaria década de 1960, en la que cambió hasta el carácter de la pelota en la isla, fue de tales carencias que se hizo imposible conseguir incluso un traje de pelotero.

Recuerdo como si fuera hoy el orgullo con que salí de mi casa cuando me enfundé aquel uniforme de mi tío Min. Antes mi madre había tenido que someterlo a un arreglo general para que encajara en mi talla de trece años y, en el proceso, le pedí que cambiara el número 22 que originalmente tenía en la espalda por un número 3, el que usaba Pedro Chávez, el pelotero de los Industriales que fue mi primer gran ídolo deportivo. Y aunque las letras, las medias y la gorra eran rojas y no azules, el muchacho que aquel día salió a jugar a la pelota, vestido con su flamante uniforme, debió de ser el más feliz de toda La Habana.

Desde entonces han pasado casi cincuenta años y, como dijera Martí, un águila por el mar. Más de un águila, en realidad. Mi recuerdo sigue intacto pero mis ojos no me ven en la ciudad, no me encuentran en las calles ni en un terreno improvisado del barrio vistiendo aquel traje: porque nadie, casi nadie, ahora anda con un uniforme de pelotero por las calles de La Habana. Veo, en cambio, decenas de jóvenes que caminan por la ciudad (y por todas las ciudades y campos de Cuba) con camisetas de Cristiano Ronaldo y del Real Madrid, de Messi y del Barcelona, de Müller y del Bayern de Múnich. ¿Qué ha ocurrido? ¿Me han cambiado la ciudad y el país y,

con ellos, las pasiones de sus moradores? ¿Cómo ha sido posible que donde por décadas todos jugaban pelota, hablaban de pelota, vivían por la pelota, ahora jueguen fútbol y sueñen con los equipos de la liga española, la inglesa y la alemana? ¿Se trata solo de un cambio generacional, de paradigmas, o es algo más profundo y quizás trágico lo que se ha ido fraguando en unos años en los que, por concepciones políticas, se le ha dado cada vez más espacio al consumo del fútbol y menos al del beisbol?

El beisbol cubano vive hoy su más profunda crisis. En todos los sentidos. La llegada de los años duros de la década de 1990, cuando faltó de todo y el país prácticamente se paralizó, cambió de manera muy profunda a la sociedad cubana, para bien y para mal, o para ninguna de las dos cosas: simplemente la cambió, y, con la sociedad, se alteró una de las expresiones fundamentales que la han acompañado por décadas: el beisbol. En los últimos años, por motivos económicos, se produjo una indetenible sangría de jugadores cubanos de todos los niveles y edades que salen del país por los más diversos caminos, buscando un destino y un contrato en el beisbol profesional, mejor si en el norteamericano. La mística capaz de permitir por tres décadas que los jugadores cubanos optaran por la «pelota libre» antes que por la «pelota esclava», que preservó un alto nivel competitivo en los campeonatos nacionales y una fama de imbatibilidad en los torneos internacionales, ya no existe. El pragmatismo económico se ha impuesto a la cercanía y la propaganda, y así centenares de peloteros cubanos han dejado la isla en busca de su realización deportiva y mercantil.

De manera paralela, y creo que sibilina, los medios oficiales cubanos, donde por cincuenta años no se transmitió un partido de las Grandes Ligas norteamericanas, comenzaron a dar un mayor espacio a la programación de fútbol profesional, sobre todo europeo, y así se crearon aficiones, dependencias, aspiraciones que antes capitalizaba el beisbol. ¿Por qué preferir el fútbol profesional al beisbol profesional, si ambos tienen el mismo carácter económico? Porque si

los cubanos se apasionan por el fútbol, no pasa nada: es una fiebre sin mayores complicaciones. En cambio, si conocen a fondo otro beisbol, en el que incluso brillan algunos de sus compatriotas emigrados, los resultados políticos, sociales y deportivos son diferentes.

Pero aun cuando no existe la posibilidad de ver demasiado beisbol profesional (desde hace dos, tres años se retransmiten un par de juegos editados a la semana, mejor si en ellos nos participan peloteros cubanos), el resultado es el mismo: los jugadores que pueden y quieren siguen emigrando, los niños con talento son sacados del país por sus padres... Para ese proceso no existe vuelta atrás.

Lo que está ocurriendo en Cuba, lo que veo y, sobre todo, lo que no veo en las calles de La Habana, no representa un simple fenómeno de moda o de preferencia deportiva: es un trauma cultural e identitario de impredecibles consecuencias para el ser cubano. Que en los callejones y baldíos de La Habana los niños jueguen al fútbol y no a la pelota, que sueñen con ser como Cristiano Ronaldo y Lionel Messi, que sufran por el Real Madrid o el Barça, implica una grave herida en la espiritualidad nacional. ¿Podrá llegar el punto en que los cubanos dejemos de ser peloteros y nos volvamos futbolistas? Todo puede pasar, según afirma la dialéctica. Pero, si pasa, implicará demasiadas pérdidas, porque sin la pasión, sin el vicio de la pelota, la cubanía estaría renunciando a una de sus marcas esenciales, definitorias.

Noveno *inning*

La historia de La Habana y de los habaneros, mi historia familiar, personal y profesional no podrían ser las mismas sin la presencia sostenida del beisbol durante siglo y medio. El orgullo habanero está intrínsecamente ligado a la práctica de ese deporte. En las catedrales del beisbol cubano, las ya vencidas y las todavía existentes, retumban los gritos de los fanáticos que vieron, entre tantas cosas memorables, el arte de lanzar a Adolfo Luque, los envíos endemoniados de Conrado Marrero, los batazos descomunales de Orestes Miñoso, el jonrón decisivo de la serie de 1986 de Agustín Marquetti y tantas, tantas hazañas indelebles que colman nuestra memoria vivida y nuestra memoria adquirida.

La cultura y la historia de la ciudad están hechas también con juegos de pelota, con jugadores de pelota, con la pasión nacional por la pelota. Y ahora, ¿se ha acabado el juego? Espero que no. Porque duele mucho perder un orgullo, no tener un buen sueño.

2016

Fotos de Cuba

1

Hace unos días me llegó un correo electrónico en el que un remitente para mí desconocido me invitaba, junto a otras decenas de destinatarios, a sumarme a una peculiar votación. A alguien, creo que en un país de Europa, se le había ocurrido la muy peregrina y absurda idea de llevar a «referéndum» electrónico la selección de la bandera nacional más hermosa del mundo. Quien enviaba el mensaje comentaba que, en ese momento, la bandera cubana estaba en el segundo lugar mundial de preferencias (!) y que, para llegar al sitio de honor más que merecido por nuestra bandera, resultaba necesario que todos los cubanos radicados en todas las partes del mundo enviaran su voto —claro, por la bandera cubana— a una determinada dirección electrónica.

Sin duda, al entusiasta remitente de aquel mensaje no parecía importarle demasiado que aquella votación no tuviese pies ni cabeza; tampoco que sumados los que viven en la isla y los que andan por la diáspora, los cubanos no seamos más que unos doce, trece millones de personas; y menos aún que de los once millones que viven en el país, solo un pequeño por ciento tiene acceso a correo electrónico y

un porciento ínfimo a Internet. Se le olvidaba también (pienso yo) que, en una votación tan desquiciada como la propuesta, nada teníamos que hacer frente a chinos, rusos, norteamericanos, hindúes o brasileños si a estos les daba por emitir su voto: para él lo único importante era dejar bien claro que la bandera más bella del mundo era la cubana, que todos debíamos votar por ella, y cerraba su mensaje con una exhortación: «¡Viva Cuba, carajo!».

No deja de resultar curioso que medio mundo ande muy preocupado con los «cambios» que se están produciendo, se deben producir o se producirán en Cuba. La noticia de que los ciudadanos cubanos al fin pueden alojarse en los hoteles de su país, contratar libremente líneas de teléfonos celulares o cambiarse de sexo por intervenciones quirúrgicas provocan una conmoción capaz de robarles atención a guerras, elecciones presidenciales o desastres naturales que afectan a cientos de millones de personas. Y es que todo, o casi todo lo que proviene de Cuba, puede ser noticia.

Dentro de la isla, sin embargo, muchas de esas noticias ni siquiera llegan a los periódicos y la gente, cuando las conoce, es por la eficiente e imparable Radio Bemba, el sistema de comunicación alternativa, boca a boca, que los cubanos han debido perfeccionar en estos años gracias a que poseen el sistema de prensa escrita, radial y televisiva más elusivo que alguien pueda imaginar (*elusivo* es solo uno de los calificativos posibles).

Pero la vida cotidiana de los cubanos resulta tan compleja en sus entramados, está tan llena de singularidades e incongruencias, que pocas veces la prensa internacional que intenta reflejarla puede llegar a rozar sus dramáticas interioridades, entre otras razones porque ni siquiera para los cubanos que vivimos día a día esa realidad cotidiana resulta factible encontrar ciertas respuestas. ¿Un ejemplo? Nadie ha podido explicar, con toda exactitud, cómo es posible que los cubanos no mueran de hambre, anden por lo general dignamente vestidos, y además algunos de ellos inviertan cientos de dólares en la celebración de la fiesta de los quince años de la niña de la casa y muchos otros «se hagan el santo» (iniciación religiosa

afrocubana) que les cuesta también más de mil dólares, cuando el salario promedio de un ciudadano de la isla anda por los veinte, veinticinco euros mensuales (cuando es alto) y una simple botella de aceite de soya cuesta dos de esos euros en los mercados en divisa.

¿Otro ejemplo? Se dice, oficialmente, que en Cuba no hay desempleo, más aún, que el país puede enorgullecerse de tener lo que se califica como «pleno empleo». Hoy, mientras trataba de darles forma a estas notas, debí ir a la cafetería del barrio, uno de los llamados Rápidos. Son apenas las once de la mañana y, como suele suceder, en el Rápido había más de diez personas bebiendo cervezas (cuestan un peso convertible cubano, algo así como un dólar veinte centavos) y escuchando el ritmo atronador de un reguetón. Mientras, en la calle parecía haber una manifestación: gentes comprando viandas en los puestos callejeros, una cola en la «shopping» (tienda que solo vende en divisas) pues se acerca el Día de los Padres, varias personas esperando autos de alquiler que cobran a diez pesos cubanos (medio dólar) el trayecto, gente hablando displicente y sonriente junto al muro de la iglesia o a la sombra de un flamboyán. ¿Dónde trabajan todas esas personas? ¿De dónde sacan el dinero para comprar lo necesario y hasta lo suntuario? ¿Todas viven del invento, el robo y la maraña? ¿Cómo puede un ser humano resistir más de un minuto el volumen del reguetón que se escucha en el Rápido de mi barrio y en todos los Rápidos, tiendas, establecimientos del país?

José Martí, el héroe nacional cubano, apóstol de la independencia, escribió a finales del siglo XIX que con la soberanía de Cuba frente al poder español e impidiendo el pretendido dominio norteamericano de la isla, los cubanos íbamos a «equilibrar» el mundo. Todo el mundo, el planeta entero.

Nunca he estado seguro —y creo que jamás lo estaré— de si se trata de una bendición o de un castigo, pero lo cierto es que Cuba arrastra la característica esencial de su desproporción. Desde los mismos orígenes históricos del país hasta la actualidad, la pequeña isla del Caribe señalada por su privilegiada y peculiar ubicación geográfica, forjada por la singular mezcla de sangres, culturas y religiones que se fundieron en sus campos y villas, y escogida por la historia para estar en el centro de algunos de los más trascendentes debates universales, ha debido afrontar, como nación, el destino de ser un espacio más grande que su territorio, y esa condición extraordinaria ha tenido sus consecuencias.

Los cubanos, como el país, suelen ser gentes de todo o nada. En una discusión ningún cubano dice: «Yo opino de otra manera, yo creo que...». El cubano dice: «Estás completamente equivocado. Yo estoy seguro de que...». La desproporción nacional está tan metida en la sangre de la gente que hace unos días un comentarista de la televisión, al referirse a un convenio firmado entre China y Cuba, trataba de equilibrar las cosas y se refería a los dos países como «el gigante asiático» y «la mayor de las Antillas».

Junto a sus desproporcionados logros y virtudes, los cubanos exhiben sus gigantescos defectos: la envidia, se dice, crece en el país más que la verdolaga (hierba silvestre), la incapacidad de reconocer el éxito de un compatriota es más frecuente que la alegría por el suceso (quedarse tuerto para ver ciego al otro), el chisme es tan apreciado como la certeza (la puñalada trapera, se le llama) y hemos sido capaces de producir hijos de puta (con perdón de las damas del oficio) en cantidades industriales.

Los cubanos dicen que todos los secretos de la vida del país se resumen con un verbo: «resolver». En Cuba resolver es una filosofía, una actitud ante la vida, una realidad, una religión y una teleología. Todo se puede resolver, que es distinto a comprar, conseguir, obtener, merecer. Resolver es, en realidad, el arte de vivir en Cuba.

Para resolver se necesitan algunos ingredientes como: un amigo, poseer labia, saber comprar a quien se debe comprar, tener empeño y voluntad.

Las carencias entre las que han vivido los cubanos en más de medio siglo de socialismo han tocado casi todas las esferas de la vida cotidiana. Pero esa vida no se ha detenido y para seguirle el ritmo, la gente necesita resolver cualquier cosa: comida, una casa, ropa y hasta una serie infinita de necesidades intangibles que, por carencias o determinadas leyes, no son posibles de obtener del modo directo que establece el mercado y la lógica en el resto de los países del mundo civilizado.

Tal vez lo que más le ha complicado la vida a los cubanos de las últimas generaciones haya sido el hecho de vivir en la Historia. Durante muchos años cada congreso, reunión, acto, celebración, acontecimiento que se ha producido en la isla ha sido alegremente catalogado de «histórico». Por esa misma condición Cuba se ha proclamado el país más culto, el más solidario, el más internacionalista, etc., del mundo.

Como es fácil imaginar, vivir dentro de la Historia genera una tensión adicional a un país donde se debe «resolver» el día a día con un salario oficial que el mismo gobierno reconoce que no alcanza para vivir.

Uno de los más grandes retos históricos que asumió el país fue la creación del llamado Hombre Nuevo, el hombre del futuro que es el presente de hoy.

Sin embargo, el gobierno cubano ha mostrado una gran preocupación por la corrosiva presencia de la corrupción en la sociedad actual: y en un país donde casi todo pertenece al Estado, la corrupción vive y crece en las propias estructuras estatales, entre las personas designadas y escogidas, casi siempre por sus méritos políticos, para dirigir el país en los diversos niveles de decisión y poder.

El renacimiento de la prostitución hace más de dos décadas volvió a ser una realidad evidente en los circuitos turísticos cubanos; las manifestaciones de violencia o de la llamada indisciplina social recorren el país y explotan de los más diversos modos; la falta de educación formal, de respeto al derecho ajeno, la falta de solidaridad y hasta de humanidad con los semejantes, con los animales, con la

naturaleza se repiten y se hacen visibles todos los días; la indolencia, el cansancio, la búsqueda del camino más corto para «resolver» son actitudes cotidianas de muchísima gente; el afán de «especular» (ostentar lo que se tiene, aunque sea fruto del robo y del «invento») recorre el espíritu de un porcentaje notable de la juventud; día a día decenas, o cientos, de cubanos se lanzan a la aventura del exilio de los más diversos y hasta arriesgados modos. Todo eso ocurre en el mismo país donde la gente puede pelearse por comprar un libro o entrar a un cine, donde las funciones de ballet clásico se dan a teatro lleno y en el que las personas pueden hablar en cualquier esquina de los graves problemas del cambio climático en el planeta...

«La vida es más ancha que la historia», escribió Gregorio Marañón. Y aunque en Cuba se pueda exhibir con orgullo una larga lista de logros sociales y humanos, el peso de la vida también ha arrastrado muchos sueños y nos ha enfrentado a una realidad en la cual el Hombre Nuevo no acaba de fraguar: al menos lo que veo con mis ojos, día a día, ese espécimen está bastante lejos de ser demasiado nuevo o mejor, al menos éticamente.

Luego de medio siglo de socialismo y después de haber atravesado la durísima crisis económica de los años noventa del siglo pasado, Cuba parecía salir de la Historia para entrar en la Normalidad: un estadio de coherencia en el que, antes de cocinar el pollo, se enciende el fuego, y no la histórica resolución de pretender cocinar el pollo sin fuego o, simplemente, la de comernos el pollo crudo porque se ha decidido comer pollo, con o sin fuego.

Las muy disímiles estrategias de supervivencia practicadas por la gente les han permitido salir vivos, aunque marcados, de la dura experiencia que significó una crisis como la de la década de 1990, en la que todo faltó, durante años, y se pusieron a flote las más conmovedoras manifestaciones de solidaridad junto a las más mezquinas actitudes y comportamientos ciudadanos.

Con la cercanía a la realidad que se entrevé en los cambios recientemente introducidos y los que se esperan que lleguen y quizás normalicen un poco más la vida cubana, la gente siente que la presión de la historia y de la ancestral desproporción cubana van bajando sus niveles y, a la vez, van coloreando ciertas esperanzas de que la vida cotidiana, esa única vida que tiene cada persona, sea un poco menos ardua.

Un camino largo y lleno de sacrificios, la sostenida tensión creada por tanta historia y desproporción nacional, han provocado un cansancio y un desgaste que la gente trata de mitigar buscando la normalidad: una cerveza, un reguetón y un poco de evasión puede ser la exigencia de muchas personas, quizás demasiadas personas, a las cuales ni les interesa ni les pasa por la mente la posibilidad de cambios políticos. Pero que desean que algo cambie, lo necesitan, y

esperan que los cambios lleguen. Y algunos cambios no llegan.

Los periodistas que me entrevistan por mi trabajo literario siempre me hacen una misma pregunta (una interrogación que nadie le haría a un escritor mexicano, costarricense o argentino): ¿cómo ve usted el futuro de Cuba? Como aún no tengo ni nunca tendré la bola de cristal para predecir el futuro, mi respuesta, más sentimental que racional, es un deseo: tiene que ser mejor, les digo, porque los cubanos, buenos y malos, de dentro y de fuera, nos merecemos un futuro mejor.

Yo quisiera ser Paul Auster

Hay días en que yo quisiera ser Paul Auster. No es que me importe o me hubiera gustado demasiado haber nacido en Estados Unidos (ni siquiera en Nueva York, que, como se sabe, casi no *es* Estados Unidos, o *es más* Estados Unidos), aunque pienso que sí me hubiera encantado, como Paul Auster, haber pasado unos años en París, justo en esos años de la vida en que para un escritor París puede ser una fiesta: la época en que la Ciudad Luz, como vulgarmente se le suele llamar, resulta el mejor lugar del mundo para un aprendiz de novelista. Y eso a pesar de sus cielos grises, su metro sucio, sus camareros agresivos, tópicos de sobra compensados con sus maravillosos museos, edificios y *croissants* matinales.

Cuando pienso que yo quisiera ser Paul Auster es por razones que ni siquiera tienen que ver con los premios, la fama, el dinero. No niego, sin embargo, que me hubiera gustado (muchísimo, la verdad) haber escrito *La trilogía de Nueva York*, *Brooklyn Follies*, *Smoke*, por ejemplo. Pero yo desearía ser Paul Auster, sobre todo, para que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí —y no por la distancia sideral que me separa de Auster.

El caso es que resulta muy extraño que a alguien como Paul

Auster lo interroguen sobre los rumbos posibles de la economía norteamericana, o quieran saber por qué se quedó viviendo en su país durante los años horribles del gobierno de Bush Jr. —o si habría dejado su país en caso de que hubiera subido al poder Sarah Palin. Nadie insiste en preguntarle *siempre, siempre* qué opina de la cárcel de Guantánamo, ni si considera que las medidas económicas de Obama son sinceras o justas, y muchísimo menos si él mismo o su obra están a favor o en contra del sistema.[14] En una entrevista con el afortunado Paul que acabo de leer ni siquiera le preguntan acerca de temas tan sensibles como la ardua vigilancia a la que han sido sometidos los ciudadanos norteamericanos como ganancia del 11-S, o el control de los individuos por el FBI (casi todo el mundo suele tener allí un expediente, aunque no tan voluminoso como el de Hemingway), por la Agencia de Seguridad Nacional, por el Departamento del Tesoro y por otras entidades controladoras, bancos incluidos, que saben desde el ADN hasta la marca de papel sanitario que usa una persona (según hemos aprendido viendo series como *CSI* y *Without a Trace*).

Si yo fuera Paul Auster y estuviera a favor o en contra de Obama o de Bush o de Palin, mi posición política apenas sería un elemento anecdótico, como la decisión de seguir viviendo en Brooklyn o de poder largarme a París hasta que me harte de su cielo encapotado. Porque, sobre todo, podría hablar en entrevistas, como esa recién leída, de asuntos amables, agradables, incluso capaces de hacerme parecer inteligente, cosas de las que (creo) sé bastante: de beisbol, por ejemplo, o de cine italiano, de cómo se construye un personaje en una ficción o de dónde saco mis historias y qué me propongo con ellas —estéticamente hablando, incluso socialmente hablando, pero no *siempre* políticamente hablando...

Pero, ya lo saben, no me llamo Paul Auster y mi suerte es diferente. Apenas soy un escritor cubano, mucho menos dotado, que creció, estudió y aprendió a vivir en Cuba (por cierto, sin la menor oportunidad de soñar siquiera con irme una temporada a París,

cuando más ganancioso resulta irse a París: entre otras razones porque no hubiera podido irme a París, pues vivía en un país socialista en donde viajar —olvidemos por ahora el dinero— requería y requiere de autorizaciones oficiales). Un cubano que tenía que estudiar en Cuba y, cada año, pasar de forma *voluntaria* un par de meses cortando caña o recogiendo tabaco, como le correspondía a un germen de Hombre Nuevo, el cual se suponía que yo debía desarrollar. Pero, sobre todo, porque como soy un escritor cubano que decidió, libre y personalmente, y a pesar de todos los pesares, seguir viviendo en Cuba, estoy condenado, a diferencia de Paul Auster, a responder preguntas diferentes a las que suelen hacerle a él, preguntas que en mi caso, por demás, casi siempre son las mismas. O muy parecidas.

Cierto es que un escritor cubano con un mínimo sentido de su papel intelectual y, sobre todo, ciudadano, está obligado a tener algunas ideas sobre la sociedad, la economía, la política de la isla (y, si se atreve, a expresarlas). En Cuba las torres de marfil no existen — casi nunca han existido— y desde hace más de cincuenta años la política se vive como cotidianidad, como excepcionalidad, como Historia en construcción de la cual no es posible evadirse. Y tras la política marcha la trama económica y social que, como en pocos países, depende de la política que destila de una misma fuente, aun cuando el líquido chorreante pueda salir por las bocas de diferentes leones que, al fin y al cabo, comparten un mismo estómago: el Estado, el gobierno, el partido, todos únicos y entrelazados. Por tal razón, la política, en Cuba, es como el oxígeno: se nos mete dentro sin que tengamos conciencia de que respiramos, y la mayoría de las acciones cotidianas, públicas, incluso las decisiones íntimas y personales, tienen por algún costado el cuño de la política.

Hay escritores cubanos que, desde un extremo al otro del diapasón de posibilidades ideológicas, han hecho de la política el centro de sus obsesiones, un medio de vida, una proyección de intereses. La política les ha pasado de la respiración a la sangre y la

han convertido en una proyección espiritual. Unos acusando al régimen de todos los horrores posibles, otros exaltando las virtudes y bondades extraordinarias del sistema, ellos extraen de la política no solo materia literaria o periodística, sino incluso estilos de vida, estatus económicos más o menos rentables y, especialmente, representatividad. Para ellos —y no los critico por su libre elección ideológica o ciudadana— la denuncia o la defensa política los define a veces incluso más que su obra artística y muchas veces la preceden. Algunos de ellos, incluso, pasan de actores o comentaristas a la categoría de comisarios políticos, dueños de la verdad (única para ellos), y propagadores del odio como todo buen fundamentalista o frustrado «en lo esencial poético», como hubiera dicho Lezama Lima.

No está de más recordar que la compacta realidad politizada hasta los extremos que ha vivido Cuba en las últimas décadas no podía dejar de producir tales reacciones entre sus escritores y artistas. Y tampoco se debe olvidar que la proyección pública e intelectual detentada por muchos creadores ha dependido de esa coyuntura dominada por la política, la cual, parafraseando a Martí (tan político en buena parte de su literatura), les ha funcionado como pedestal, más que como ara. Pero no menos memorable resulta el hecho de que ese escritor, por vivir o provenir de un contexto como el cubano, arrastra consigo (quíralo o no) la responsabilidad de tener unas opiniones políticas sobre su país (mientras más radicales y maniqueas, mejor), por la simple razón de que no tenerlas sería físicamente imposible e intelectualmente increíble. Solo que, como resulta obvio, para algunos de ellos la política es una responsabilidad, como debería ser; para otros un modo de acercarse al calor y a la luz, y a veces hasta de poder llevar un látigo con el cual marcar las espaldas de los que no piensan como ellos.

A diferencia de Paul Auster, el escritor cubano de hoy —es mi caso, y de ahí mi envidia austeriana— empieza a definirse como escritor por el lugar en que resida: dentro o fuera de la isla. Tal ubicación geográfica se considera, de inmediato, indicador de una

filiación política cargada de causas y consecuencias, también políticas. Nadie —o casi nadie, para ser justos— lo acepta solo como un escritor, sino como un representante de una opción política. Y sobre tal tema se le suele interrogar, en ocasiones con cierto morbo, y por lo general esperando escuchar las respuestas que confirmen los criterios que el interrogador ya tiene en su mente (todo el mundo tiene una Cuba en la mente): la imagen del paraíso socialista o la estampa del infierno comunista. Matizar constituye un pecado si uno es un escritor cubano.

La parte más dramática de no poder gozar de los privilegios de hablar sobre literatura de que disfruta alguien como Paul Auster llegan cuando el escritor, por la razón que fuere, decide vivir y escribir en Cuba. Tal opción, por personal que sea, lo ubica de un lado de una frontera muy precisa. Y si por casualidad ese escritor expresa criterios propios, no cercanos e incluso lejanos de los promovidos por la oficialidad de dentro (o la de fuera, que también existe, y ya se sabe que los extremos pueden tocarse), ocurre una perversa operación: sobre él caen las acusaciones, sospechas o cuando menos recelos de los talibanes de una u otra filiación. (Sobre este tema, como de beisbol, también sé bastante. En mi espalda llevo marcas de varios tipos de látigos.)

El lado más circense de este drama lo constituye la condición de pitoniso, astrólogo o babalao que se espera que tenga un escritor que, por ser cubano y solo para empezar, debe conocer de economía, sociología, religión, agronomía, etc., además, por supuesto, de ser experto en política. Pero, sobre todo, por tal condición de gurú debe tener la capacidad de predecir el futuro y ofrecer datos exactos de cómo será, y fechas precisas de cuándo llegará ese porvenir posible.

Como debe suponer —o quizás hasta saber— quien haya leído los párrafos anteriores, además de no ser Paul Auster, yo soy un escritor cubano que vive en Cuba y, como ciudadano de la isla, en muchas ocasiones atravieso circunstancias similares a las del resto de mis compatriotas, comunes y corrientes (neurocirujanos, cibernéticos,

maestros, choferes de guaguas y gentes así), afincados en el país. Respecto a la mayoría de ellos (no lo niego), tengo privilegios que, espero, he tenido la fortuna de haber ganado con mi trabajo: publico en editoriales de varios países, vivo modesta pero suficientemente de mis derechos como escritor, viajo con más libertad que otros cubanos (sobre todo que los neurocirujanos), e incluso, gracias a un premio literario ganado en 1996, pude comprarme el auto que tengo desde 1997 y que tendré hasta sabe Dios cuándo en este, mi país de prohibiciones y soluciones mágicas...[15]

Tengo además, vamos a ver, una casa que construí comprando y cargando cada ladrillo colocado en ella, una computadora que nadie me regaló e, incluso, acceso a Internet (sin habérselo mendigado a nadie y sin poder abrir la mayoría de las páginas que pincho). Pero, como muchos de esos cubanos con quienes comparto espacio geográfico, debo «perseguir» ciertos bienes y servicios, buscar un «socio» para llegar más rápido a una solución (incluso sanitaria, tal vez con un amigo neurocirujano), ser «generoso» con algún funcionario para agilizar la realización de un trámite y, algún que otro día, debo cargar un par de cubos de agua extraídos de un pozo que cavó mi bisabuelo, pues el acueducto nos puede haber olvidado por varios días. Entre otras peripecias rocambolescas en las cuales no me imagino envuelto —a juzgar por las entrevistas que suelen hacerle— a un escritor como Paul Auster.

Lo curioso, sin embargo, es que aun cuando muchas veces quisiera transfigurarme en Paul Auster, por el hecho de ser un escritor cubano ese deseo no me compete: la vida de mi país, lo que ocurre en mi país, mis opiniones sobre la sociedad en donde vivo no pueden serme lejanas. La realidad me obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, cargo una responsabilidad ciudadana y una parte de ella es (sin tener por ello que ser adivino, sin tener que alejarme de las gentes entre las que nací y crecí) dejar testimonio, siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurran, y de pérdidas morales que nos agreden, como

seguramente también hace Paul Auster cuando los periodistas lo abocan a tales temas: porque es un verdadero escritor y porque también él debe tener una conciencia ciudadana.

2011

Segunda parte
¿Para qué se escribe una
novela?

El año 1983 tiene una marca importante en mi biografía: como otras veces he dicho, ese año alguien decidió que fuese trasladado de la revista cultural en que trabajaba y enviado a purificarme a un periódico vespertino diario. Con esa decisión burocrática me enfrentaba a un complicado desafío que llegaría a reorientar mi existencia: el crítico literario formado como filólogo que había sido, debía convertirse de un día para otro en periodista, sin tener ninguno de los conocimientos básicos que la academia suele entregar para la práctica de ese oficio. Así que, cortando huevos, tuve que aprender a capar, como se dice en Cuba. Curiosamente un par de años después resultó que ya era reconocido en la isla por mi trabajo periodístico, una forma de expresión a la cual nunca he renunciado y me ha servido para conocer, interrogar, definir espacios, acontecimientos, personajes de la Historia y la realidad de mi país.

También fue durante ese año 1983 cuando, recién terminada la revulsiva lectura de *Desayuno en Tiffany's*, la maravillosa novela breve de Truman Capote, decidí escribir un relato bajo el influjo o el empuje de esa bellísima historia de amor del autor de *A sangre fría*. Recuerdo que, por mis capacidades y posibilidades de entonces (había publicado apenas dos o tres cuentos), me propuse resolver aquella tentación con la escritura de un cuento largo, de unas

cincuenta páginas, que comencé y terminé, de un tirón, algunas semanas después. Sin embargo, el relato o noveleta que di por concluido no se sentía terminado y se lanzó en mi persecución, y volví a escribirlo y, antes de que cerrara el año, tuve una novela breve de unas cien páginas. Pero tampoco resultó suficiente para mi perseguidor... Y volví al texto, hasta que a mediados de 1984, cuando empezaba a ser periodista, logré al fin sacarme la persistente obsesión de encima y decidí abandonar la narración como una novela corta de ciento cincuenta páginas. Cuatro años después —como solía suceder en Cuba con los tiempos editoriales— mi primera novela saldría publicada con el título de *Fiebre de caballos*.^[16]

¿Por qué escribí aquella narración que terminaría siendo una novela?... Pues porque quería ser novelista y Truman Capote, junto a otros modelos y maestros, me dio la pauta y el impulso. ¿Cómo la escribí? Por versiones que se aumentaban y completaban cada una respecto a la anterior, descubriendo en cada reescritura cómo podía escribirla. ¿Para qué la escribí?... Pues hoy me resulta más difícil precisarlo con exactitud. Quizás lo hice para competir con otros colegas de mi generación que ya pergeñaban y hasta publicaban sus primeras novelas. Quizás solo para contar una historia de amor entre un joven y una mujer exótica, una relación que nunca tuve y siempre me hubiera gustado tener. O para hacer lo que hoy veo como una declaración literaria de mi inocencia humana y profesional... No lo sé.

Lo que sí puedo asegurar es que haber redactado y publicado mi novela de aprendizaje —lo era para el personaje, lo fue para mí— resultó ser un momento definitorio de mi carrera, pues poco después de su salida a la calle, y de escuchar y leer más juicios favorables, o al menos condescendientes, de los que había podido esperar, me lancé a la aventura de elaborar una segunda novela, pero ya acompañado con una mayor madurez literaria y, sobre todo, con una más clara intención: iba a escribir lo que luego sería la primera entrega de la serie de Mario Conde —*Pasado perfecto*, publicada en 1991— para

hablar de las inconformidades de mi generación, para hurgar en los cajones de los sueños rotos que nos habían acompañado en el pasado y para decir que los individuos más confiables —en un país donde se exigía confiabilidad—, los que con más encono nos perseguían y rejoneaban, al final (o antes) resultaban ser, tantas veces, los más canallas y oportunistas, luego de haber sido aupados y premiados por su presunta confiabilidad y, muchas veces, haber usado sus poderes para machacar a sus semejantes.

¿Es válido escribir una novela para resolver tales asuntos? No lo sé, pero yo escribí una y he escrito otras diez más buscando respuestas a conflictos tan complejos como la perversión de la utopía igualitaria del siglo XX, el derecho del hombre a ejercer su libre albedrío, o la búsqueda de las fuentes originales de mi identidad cubana. También a cuestiones tan vulgares y mezquinas como las antes anotadas respecto a *Pasado perfecto*, pero que atañen de forma muy dramática a un modo de vida y un comportamiento de la realidad en medio del cual he atravesado toda mi existencia y de los que llevo en mi cuerpo cicatrices físicas y mentales.

El arte de escribir novelas me ha acompañado, entonces, por treinta y cinco años a lo largo de los cuales he aprendido algo: necesito escribir una novela *para* decir algo. He aprendido también cómo hacerlo, del mejor modo que soy capaz de hacerlo, en cada una de las doce novelas que he escrito. No he logrado descubrir, en cambio, cómo se escriben las novelas: apenas sé cómo he escrito cada una de las mías. Por ello, en las ocasiones que por alguna razón mayor he tenido que releerme, me ha sorprendido constatar de lo que fui capaz y advertir de lo que fui incapaz. Cómo escribir una novela sigue siendo para mí un ejercicio misterioso y revelador, un desafío que he debido enfrentar en cada intento sin que la presunta experiencia adquirida me haya sido de especial ayuda... Hasta hoy, en el principio siempre hay una pregunta, ¿para qué?, y una inquietante interrogación en forma de página o pantalla en blanco, ¿cómo voy a escribirla?

Pero las novelas, además, son un ejercicio diacrónico que ocupan un espacio más o menos largo, más o menos desgarrador, en la vida de quien se atreve a escribirlas. Acompañan al novelista por un tiempo que se va poblando de referencias, búsquedas, inquietudes, hallazgos que resultan pertinentes al cuerpo narrativo del texto o lo apoyan y complementan como respuestas a las obsesiones y necesidades del escritor.

¿Cómo, por qué, para qué escribí algunas de mis novelas? ¿Qué dije y no conseguí decir en ellas? ¿Qué certezas o incertidumbres me dejaron, cuáles transmitieron? Quizás las respuestas a algunas de esas preguntas estén evacuadas en los textos que siguen, escritos al calor de las convalecencias a las que me han lanzado las fiebres de las escrituras de algunas de mis novelas y como necesidad de expresar hallazgos y desencuentros, dudas y certezas, fracasos y deslumbramientos confrontados en la práctica de este oficio gratificante y demoledor que puede resultar el de escribir las novelas de mi vida... y de la vida de los otros.

El soplo divino: crear un personaje

En los días finales de 1989, mientras la historia daba una de sus más inesperadas volteretas y todavía retumbaban en el mundo los golpes que echaban abajo el Muro de Berlín, engendré al personaje de Mario Conde. Como ocurre en casi todas las concepciones (excepto las extremadamente divinas), hasta unas semanas más tarde no fui capaz de advertir sus primeras palpitaciones, convertidas en las exigencias literarias, conceptuales y biográficas que le darían peso y entidad al personaje: como a cualquier criatura que pretendiera crecer, salir a la luz y andar bajo el sol.

Con mi querida máquina Olivetti —la misma que por años usaría mi padre para escribir sus documentos masónicos—, sin saber aún adónde iría a parar mi empeño, comencé a asediar la idea de la que saldría la novela *Pasado perfecto* (publicada en México en 1991), en la que nace Mario Conde. Por pura coincidencia o conjunción cósmica, aquel 1989 resultó ser un año complejo, difícil y a la larga fructífero, un año demasiado histórico que, sin yo imaginarlo, cambiaría al mundo, cambiaría mi visión de ese mundo y me permitiría —gracias a esos cambios externos e internos— encontrar el camino para escribir la novela que también cambió mi relación con la literatura.

En lo personal, 1989 fue para mí, ante todo, un año de crisis de identidad y de creación. Desde hacía seis años los avatares de la intransigencia política y el poder sobre las personas y los destinos que se le confiere a la mediocridad burocrática me habían lanzado a trabajar a un vespertino diario, *Juventud Rebelde*, en el cual, se suponía, debía expiar ciertas debilidades ideológicas y donde, escribiendo todos los días, debí hacerme periodista. Curiosamente, lo que los dueños de destinos concibieron como un castigo —el paso de una problemática revista cultural al severo, casi proletario periódico diario— se había convertido en un premio gordo, pues, más que en periodista, me había convertido en un *periodista-referencia* de lo que, con imaginación y esfuerzo, se podía hacer dentro de los siempre estrechos márgenes de la prensa oficial cubana. El precio que había debido pagar para concretar ese «nuevo periodismo» o «periodismo literario» cubano que floreció en los años ochenta y de cuya gestación participé muy activamente, fue, sin duda, elevado, aunque a la larga productivo: desde que terminé mi novela de debutante (*Fiebre de caballos*, cerrada en 1984, publicada en 1988) y los relatos del volumen *Según pasan los años* (1989, concebidos también un tiempo antes), apenas había vuelto a escribir literatura, presionado por un trabajo periodístico que implicaba largas investigaciones y cuidadosas redacciones de historias perdidas bajo los oropeles de la Historia nacional. Súmese a ese esfuerzo el año agónico que entre 1985 y 1986 debí gastar en Angola como corresponsal civil, y se tendrá la suma de factores por los cuales el joven escritor de 1983 vivió seis años como periodista, sin visitar apenas la literatura, y la razón por la que, en 1989, entré en crisis y decidí dejar el periodismo diario y buscarme algún rincón propicio, mejor si hasta oscuro, para tener el tiempo y la capacidad mental para intentar un regreso a la literatura.[17]

Pero, como se sabe, aquel fue también un año a lo largo del cual doblaron muchas campanas. El verano había sido especialmente cálido en la sociedad cubana, pues fueron los meses durante los

cuales se celebraron dos históricos procesos, las Causas 1 y 2/89, en las que se juzgaron, condenaron e incluso fusilaron a varios altos mandos del ejército y el Ministerio del Interior (cayó hasta el mismísimo ministro, que moriría en su ergástula) por cargos de corrupción, narcotráfico y traición a la patria. Lo trascendente de aquellos juicios fue «descubrir» lo que no habíamos podido imaginar: las dimensiones y profundidad de la grieta que, en realidad, tenía la en apariencia monolítica estructura política, militar e ideológica cubana, muy dentro de la cual se daba el caso de que generales, ministros y figuras partidistas resultaran ser corruptos (aunque eso lo colegíamos ya) y hasta narcotraficantes.

En octubre de ese año ocurrió algo mucho más personal pero no menos revulsivo de mis concepciones de la vida... y de la literatura. Visité México por primera vez, curiosamente invitado a un encuentro de escritores policiacos, cuando aún yo no había escrito ninguna novela policiaca, aunque sí abundante crítica y periodismo informativo sobre el género negro. En aquellos días mexicanos, mientras cumplía mis treinta y cuatro años, puse todo mi empeño en conocer un lugar altamente simbólico e histórico pero que, para mi generación en Cuba, solo había sido otro silencioso misterio, y más aún, peligroso, tabú: la casa de Coyoacán donde había vivido y muerto (asesinado) León Trotski, «el renegado».

Todavía recuerdo la conmoción que me provocó visitar aquella casa-fortaleza (devenida Museo del Derecho de Asilo) y ver las paredes casi carcelarias entre las que se encerró a sí mismo uno de los líderes de la Revolución de Octubre para salvar su vida de la saña asesina de Stalin —de la cual no escapó, como tampoco escaparon otros veinte millones de soviéticos y varias decenas de miles de personas de diversas nacionalidades, algo que yo y muchos más todavía no sabíamos a ciencia cierta. Pero la huella más visceral e impactante que me dejó aquella visita a la casa-mausoleo de Trotski fue percibir que el drama ocurrido en aquel lugar sombrío me susurraba al oído un mensaje alarmante: ¿son necesarios el crimen,

el engaño, el poder absoluto de un hombre y la sustracción de la libertad individual para que alguna vez todos tengamos acceso a la más hermosa pero utópica de las libertades colectivas?; ¿hasta dónde pueden llevar a un hombre la fe y la obediencia absoluta a una ideología?

Apenas unos días después de esa aleccionadora y revulsiva visita a México, ya de regreso a Cuba, supimos cómo ocurría lo impensable, lo que un mes antes, viendo la casa de Trotski donde se concretó uno de los lamentables triunfos de Stalin, jamás imaginé que podría ocurrir: de manera pacífica, como una fiesta de libertad, los alemanes derribaban física y políticamente el Muro de Berlín y anunciaban lo que —solo entonces pudimos preverlo con nitidez— sería el fin del socialismo en Europa.

Sin la conjunción de estos acontecimientos que llenaban de incertidumbres, más que de certezas, mi vida material, espiritual e ideológica, creo que no hubiera enfrentado como un desafío a mis capacidades literarias y al medio que me rodeaba en Cuba la escritura de mi primera novela policial, cuyos párrafos iniciales redacté en las semanas finales de aquel año tremendo.

Por suerte para mí, apenas comenzado 1990 —no menos histórico y revelador que su antecesor— pude dejar definitivamente el trabajo en el periódico y comenzar a fungir como jefe de redacción de una revista cultural mensual —*La Gaceta de Cuba*—, posición que me permitía disfrutar de tres y hasta cuatro días libres a la semana que, por supuesto, dediqué a escribir mi novela policial.

Escribir una novela policial puede ser un ejercicio estético mucho más responsable y complejo de lo que se suele pensar, tratándose de una narrativa muchas veces calificada —no sin razones— de literatura de evasión y entretenimiento. En el acto de la escritura de una novela de este género un autor puede tener en cuenta diversas variables o rutas artísticas, de las cuales tiene la posibilidad de escoger o transitar las que prefiera y, sobre todo, las que, según sus capacidades, pueda y, según sus propósitos, quiera. Me explico: es

factible, por ejemplo, escribir una novela policial solo para contar cómo se descubre la misteriosa identidad del autor de un crimen. Pero también es viable escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen. Incluso cabe entre las probabilidades querer redactar esa novela con un lenguaje, una estructura y unos personajes apenas funcionales y comunicativos, aunque también existe la opción de tratar de escribirla con una voluntad de estilo, cuidando que la estructura sea algo más que un expediente investigativo cerrado con la solución de un enigma y proponiéndose la creación de personajes con entidad psicológica y peso específico como referentes de realidades sociales e históricas. En fin, que es tan admisible escribir una novela policial para divertir, complacer, jugar a los enigmas, como (si uno puede y quiere) para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y de la literatura..., olvidándose incluso de los enigmas.

Habida cuenta del desastroso momento que vivía la novela policial cubana —devenida, en la casi totalidad de los casos, una novelística de complacencia política, esencialmente oficialista, cultivada más por amateurs que por profesionales y, por tanto, con raros asomos de voluntad literaria—, mi referente artístico y conceptual no podían ser mis colegas cubanos: por el contrario, el modelo, si acaso, me serviría para no caer en los abismos en que ellos yacían y se agotaban. Pero existía esa otra posible novela policial, de carácter social y calidad literaria, incluso la había escrita en lengua española y por personas que vivían en mi tiempo, aunque no en mi tierra (con la excepción, por entonces, de algunos experimentos de Daniel Chavarría). Y ese tipo de narrativa policial fue mi referente y mi primera meta estética.

Apenas esbozadas algunas pautas de la anécdota que desarrollaría en la trama —la desaparición de un alto funcionario cubano, un tipo al parecer impoluto que en realidad era un corrupto, un cínico y un oportunista—, me topé con una necesidad creativa de

cuya solución dependía todo el proyecto lleno de ambiciones literarias en que pensaba enfrascarme: el personaje que cargaría el peso de la historia y la entregaría a los lectores.

Antes de comenzar a trabajar una novela hay muchos escritores que «sienten» la voz narrativa que utilizarán —son varias las posibilidades y diversos los resultados— y autores que incluso han encontrado «el tono» en que se montará la narración. Para mí fue una decisión complicada llegar a la opción de voz narrativa que finalmente escogí: una tercera persona cuya omnisciencia funcionaría solo para el personaje protagónico, el cual, por tanto, debía ser protagonista activo y también testigo y juez de las actitudes del resto del elenco. Además, la cercanía con el personaje protagónico que me permitía esa fórmula —casi una primera persona enmascarada— me daba la ocasión de convertir a esa figura en un puente entre (de un lado) mis conceptos, gustos, fobias respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual y (del otro lado) la propia sociedad, tiempo y circunstancia en que el personaje actuaba. De alguna manera mi protagonista podía ser mi intérprete de la realidad presentada —por supuesto, la realidad cubana de *mi* momento, *mi* realidad. Incluso, su omnisciencia limitada me salvaba de cometer el error de otros novelistas policiacos (error que hace ya muchos años advirtió y criticó Raymond Chandler), cuyos narradores en primera persona conocen todos los pormenores de la historia... pero nos ocultan (o se ven obligados a ocultarnos, en función del suspense) el que suele ser el más interesante, es decir, la identidad del asesino, al que casi siempre conocemos y hemos oído hablar varias veces en la novela y a quien ese personaje (policía, detective, etc.) descubre muchas páginas antes que nosotros.

Aquel personaje con el cual me proponía trabajar y que ya venía cargado de tan alta responsabilidad conceptual y estilística, necesitaba entonces mucha carne y mucha alma para ser algo más que el conductor de la historia y, con ella, el intérprete adecuado de las realidades propias de un contexto tan singular como el cubano.

Para crear su necesaria humanidad una de las más fáciles y lógicas decisiones que tomé entonces fue hacer de mi protagonista un hombre de mi generación, nacido en un barrio como el mío, que había estudiado en las mismas escuelas que yo y, por tanto, con experiencias vitales muy semejantes a las mías, en una época en la que en Cuba éramos mucho más iguales (aunque siempre existieron los «menos» iguales).

Aquel «hombre», sin embargo, debía tener una característica que, en lo personal, me es totalmente ajena, diría incluso que repelente: *tenía que ser* policía. La verosimilitud, que según Chandler es la esencia de la novela policial y de cualquier relato realista, implicaba aquella pertenencia laboral de mi personaje, pues en Cuba resultaba de todo punto de vista imposible —e increíble— colocar a un investigador por cuenta propia en la pesquisa de un asesinato. De tal modo, la cercanía que me permitían el recurso de la voz narrativa y el componente biográfico de la comunidad generacional se veían distanciados con una profesión que entraña una manera de actuar, de pensar, de proyectarse que en lo personal desconozco y rechazo.

Creo que fue justo en el intento de resolver esa disyuntiva esencial en mi relación con el personaje cuando Mario Conde dio su primera respiración como criatura viva: lo construiría como una especie de antipolicía, de policía literario, verosímil solo dentro de los márgenes de la ficción narrativa, impensable en la realidad policial «real» cubana (o de cualquier institución de disciplina férrea). Ese era un juego que me permitía mi condición de novelista y decidí explotarlo. Además, pertenecería a un cuerpo policial cubano ficticio y a una entidad de investigaciones criminales creada especialmente para él: la Central.

Cuando escribí los primeros párrafos de *Pasado perfecto*, ese instante genésico en que Conde recibe la llamada de su jefe y despierta de una brutal borrachera que se propone reventarle la cabeza, las claves de la fabricación literaria abrieron sus cerrojos. Comencé entonces la construcción real del carácter pues, además de

aficionado al alcohol, sería un hombre amante de la literatura (escritor pospuesto, más que frustrado), con gustos estéticos bastante precisos; aunque con rasgos de ermitaño, formaría parte de una tribu de amigos en la que su figura hallaría complemento humano y le permitiría expresar una de sus religiones: el culto a la amistad y a la fidelidad; sería además nostálgico, inteligente, irónico, tierno, enamorado, sin asideros ni ambiciones materiales. Incluso, había sido cornudo. Y, en última instancia, era un policía de investigación, no de represión, y por encima de todo, un hombre honrado, una persona «decente», como suele decirse en Cuba, con una ética flexible pero inamovible en los conceptos esenciales.

Este antipolicía apareció en *Pasado perfecto* sin imaginar —tampoco yo— que se convertiría en el protagonista de una serie que ya anda por las ocho novelas. Pero desde el primer suspiro siempre tuvo en sus genes aquella contradicción que yo traté de limar por vías de la licencia artística: porque en realidad, Mario Conde nunca fue un policía de alma. Fue un policía de oficio, y a duras penas.

Cuando la novela se publicó por la recién creada colección Hojas Negras de la Universidad de Guadalajara, en 1991, y pude rescatar un par de docenas de ejemplares que repartí entre mis amigos cubanos, tuve la sorpresa de comprobar no solo que a la mayoría de ellos el libro les gustaba, sino que les gustaba, fundamentalmente, por el carácter de su protagonista. Aquella revelación desde el exterior y una necesidad interior que me reclamaba darle más sogas a aquella criatura fueron las que en ese momento me llevaron a la festinada idea de proponerme escribir otras tres novelas con Mario Conde, cuando aún no tenía idea de si podría escribir al menos una más.

A la distancia de los años, de la experiencia literaria y ya con ocho novelas protagonizadas por este personaje en las manos, se hace evidente que la evolución de Mario Conde mucho tiene que ver con mi propia evolución como individuo. Si en *Pasado perfecto* todavía siento que Conde tiene un cierto carácter funcional, demasiado

apegado para mi gusto a la trama policial en que está envuelto, cuando comencé *Vientos de cuaresma* (publicada en 1994), ya decidido que fuese el protagonista de al menos cuatro novelas, su composición psicológica y espiritual se hizo más completa y también más evidente la imposibilidad de sostenerlo mucho tiempo como policía, incluso como *antipolicía* o como el policía literario que era. Su manera de relacionarse con la realidad, con los amigos, con el amor y las mujeres, su inteligencia y vocación literaria, su incapacidad para vivir entre los férreos escalones de un cuerpo de estructura militar y las muchísimas debilidades de su carácter ponían a prueba en cada página su capacidad para ser y actuar como policía, aun como policía de investigación.

A partir de *Vientos de cuaresma* comenzó un lento proceso de evolución del personaje, en dos sentidos esenciales que yo no había previsto al iniciar la saga: primero su propio desarrollo como carácter, que se fue redondeando, haciéndose más humano y vivo; segundo, su acercamiento hacia mí y mi acercamiento hacia él, hasta el punto de haberse convertido, si no en un áter ego, sí en mi voz, mis ojos, mis obsesiones y preocupaciones a lo largo de más de veinticinco años de convivencia humana y literaria.

No es casual, entonces, que a la altura de la que, según mis planes, iba a ser su última aparición —*Paisaje de otoño*, de 1998, la pieza que cierra la tetralogía que he llamado *Las cuatro estaciones*, temporalmente ubicada, por cierto, en aquel crítico año de 1989—, al fin Mario Conde abandone la policía, pero lo hace justo el día en que celebra su cumpleaños, un 9 de octubre, por supuesto, el día en que yo celebro el mío. Y también el día en que un huracán entra en La Habana y —según los deseos expresos del Conde— barre con todo para que renazca algo nuevo de entre las ruinas de la ciudad condenada.

A partir de ese momento, realizada en muchas formas la comunión entre Mario Conde y el escritor, descubrí que existían formas de mantener activo al personaje, haciendo incluso

investigaciones criminales, sin que fuese ya miembro activo de la policía. Por eso, cuando decidí rescatarlo, le busqué con mucho cuidado un oficio que le resultase propicio y lo convertí en comprador y vendedor de libros viejos, una práctica que se hizo común en la Cuba de la crisis de la década de 1990, y que le permitía al personaje dos condiciones importantes: estar, al mismo tiempo, muy cerca de la calle y muy cerca de la literatura. Por otra parte, en las novelas *Adiós, Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2005) — proceso que continué en *Herejes* (2013) y luego en *La transparencia del tiempo* (2018)—, se concretaba un salto cronológico que colocaba a las historias en mi contemporaneidad (algo importante en una sociedad como la cubana, tan inmóvil y a la vez tan cambiante) y al personaje en mi edad vital e ideológica, un tránsito con el cual han ido apareciendo más dolores físicos y desengaños espirituales de los que podría haberse esperado cuando comencé a escribir *Pasado perfecto* y le di mi soplo divino a Mario Conde.

Quizás la mayor prueba de la humanidad de Mario Conde y (no tengo otra opción que decirlo así) de lo acertada de mi elaboración de su figura, ha sido la identificación de los lectores con un *hombre* como él, policía en una época, un desastre personal siempre. El grado más alto de esta humanidad del ente de ficción ha sido, sin embargo, su transmutación de personaje en persona, pues la identificación de muchos lectores con esa figura les hace verlo como una realidad (y no como una emanación de la realidad) con una vida real, amigos reales, amores reales y futuro posible. Especialmente en Cuba, donde tengo no solo a mis primeros, sino también a mis más fieles y obsesivos lectores, esa traslación de Mario Conde hacia el plano de lo real-concreto ha significado no ya un reconocimiento para mi trabajo, sino una revelación de hasta qué punto la mirada del personaje sobre la realidad, sus expectativas, sus dudas y desencantos respecto a una sociedad y un tiempo histórico expresan un sentimiento extendido en el país, o, al menos, en muchas gentes de las que hemos vivido estos años en el país. La literatura, en este caso, ha suplido otros discursos

(inexistentes o escasos) sobre la realidad cubana, y al ser Mario Conde el intérprete, testigo y hasta víctima de esa realidad, sobre su figura ha caído la identificación de los lectores necesitados de esas visiones-otras (no oficiales ni triunfalistas) de la sociedad en que viven, e incluso de la que escapan hacia los más disímiles exilios.

Esa capacidad del personaje de vivir y reflexionar junto a mí resulta, pienso, la que lo mantiene y lo podría mantener literariamente activo (o vivo, si lo vemos como una persona). Si en las primeras novelas en que lo utilicé ya el personaje me servía no solo para investigar un crimen, sino sobre todo para revelar una realidad, a lo largo de todos estos años su función se ha perfilado y cada vez más tendrá la responsabilidad de revelar la evolución y las oscuridades de esa realidad en la que él y yo nos ubicamos: la realidad de los años que pesan sobre el cuerpo y la mente y los que pasan sobre la isla. Así, con mayor o menor carga de novela policial, pero siempre con más intenciones de novela social y reflexiva, las historias de Mario Conde me están sirviendo —es el caso de *La neblina del ayer*, de *Herejes* y de *La transparencia del tiempo*— y me servirán en el futuro para tratar de esbozar una crónica de la vida cubana contemporánea, en su evolución e involuciones, siempre desde mi punto de vista —que no es el único ni el más certero, pero que expresa una visión propia de una realidad que vivo cada día. Pero, como siempre, las responsabilidades de este personaje serán más complejas: al madurar y envejecer conmigo Mario Conde también tiene la misión de expresar las incertidumbres y temores que acompañan a mi generación y a las individualidades de mi generación: desde la sensación de fracaso personal, el desencanto social, la incapacidad para insertarse en un mundo con exigencias morales y económicas distintas, hasta la traumática expresión del creciente temor a lo inevitable: la vejez y la muerte.

2013/2018

La novela que no se escribió

Apostillas a *El hombre que amaba a los
perros*

¿Cómo y cuándo se escribe una novela?

En innumerables ocasiones me he visto conminado a responder — por suerte aún no ante el pelotón de fusilamiento— cuándo y cómo tuve la idea de escribir una novela que girara alrededor del asesinato de Liev Davidovich Trotski en México, el 20 de agosto de 1940, perpetrado por el piolet empuñado (físicamente) por Ramón Mercader del Río. En tal coyuntura suelo recordar aquella tarde remota de 1989 en que otro Ramón, mi amigo cubano-mexicano de apellido Arencibia, me llevó a conocer la casa de Coyoacán donde se había producido el cruento asesinato.

La visita ocurrió en octubre de ese año, pocos días después de mi trigésimo cuarto cumpleaños y menos de un mes antes de la entonces insospechada (e insospechable) caída del Muro de Berlín, que cambiaría el rumbo de la Historia.

Aquel era mi primer viaje a México y, empujado por mi ignorancia cubana respecto a la vida, obra y destino del «falso profeta» Trotski, me empeñé en visitar su última residencia en la tierra. Allí, en el jardín donde aún están algunas de las viejas conejeras que el exiliado

mandó a construir, la bandera soviética bajo la cual descansan en tierra mexicana los restos del apátrida Liev Davidovich y de su esposa Natalia Sedova, rodeado por los altos muros de la fortaleza con atalayas que fueron incapaces de protegerlo, y luego de haber recorrido la casa, observado el estudio —el lugar del crimen— y palpado el compacto polvo del olvido que cubría todo el sitio, tuve la impresión de que había penetrado en un escenario que me afectaba de un modo lacerante, por vía sensorial e intelectual. Pero mentiría si dijera que entonces pensé en la posibilidad de escribir la novela de la vida y la muerte de Trotski. Sobre todo, porque el cuándo y el cómo escribirla estaban muy lejos de cualquiera de mis alcances e imaginaciones de ese tiempo. Lo que sí me parece incontestable es que en aquel recinto convertido en Museo del Derecho de Asilo debió de nacer la obsesión de la cual, en su momento, llegaría a surgir la necesidad de escribir una catártica novela. Y siempre es bueno recordar que en busca del alivio a una persecutora zozobra, puede estar una de las razones de *para qué* se escribe una novela.

Pero sucedió que unos años después de aquel encuentro cercano con el mundo de Liev Davidovich, cuando ya alimentaba mi obsesión con pequeñas dosis de conocimiento histórico, supe que el enigmático asesino del revolucionario había vivido en Cuba, bajo estricto anonimato, los cuatro años finales de su vida. El solo hecho de saber que un personaje salido de la Historia había convivido conmigo en mi ciudad y en mi tiempo, provocó otras reacciones que vinieron a engordar la persecutora obsesión.

En este tránsito hacia la escritura de mi novela no es una noticia histórica más o menos dramática el hecho de que un mes después de mi primera visita a la casa de Coyoacán hubiera caído el Muro de Berlín y comenzado la fase final del desmontaje europeo de la sociedad que Trotski había ayudado a construir y por la cual fue condenado a exilio, persecución y muerte. En el proceso que siguió al «desmerengamiento» de la Unión Soviética, tan aleccionador, hubo una coyuntura que me acercaría mucho más a la idea —todavía

inexistente en mis preocupaciones y posibilidades de la década de 1990— de escribir una posible novela como la que luego escribiría. No obstante, fue aquel revulsivo acontecimiento, a la postre decisivo para mi empeño, el que propició la apertura de muchos de los archivos atesorados en Moscú, unas catacumbas de información sobre las cuales se lanzaron decenas de investigadores y estudiosos.

El resultado de la posibilidad antes inimaginable de hurgar en las entrañas más tapiadas de la vida soviética significó, más que un giro en la Historia, una revisión profunda en la lectura de la Historia de lo que había sido la más verdadera Unión Soviética y su influencia política en muchas partes del planeta. Una nueva Historia, para nada tan gloriosa como la que hasta entonces había circulado. Una nueva Historia llena de revelaciones asombrosas, de engaños dolorosos, de manipulaciones y ocultamientos. Una dramática revelación con más y más víctimas. Una crónica de asombros que, empujado por mi obsesión, fui leyendo y me fue acercando a la posibilidad de que en mi mente prendiera la idea de escribir una novela en la que se viera el asesinato de 1940 bajo el prisma de esas revelaciones destapadas que cambiaban tantas perspectivas.

El primer documento que tengo fichado referido a lo que después sería mi libro data del año 2005, apenas unos meses después de haber entregado a mis editores la novela *La neblina del ayer*, que saldría publicada ese mismo año. La obsesión, largamente acariciada, alimentada con paciencia, había dado el salto hacia su materialización en la novela que escribiría durante los siguientes cinco años, hasta la última revisión fechada en el verano de 2009, tres meses antes de su salida al mercado.

Trotsky vs. Mercader (o viceversa)

Estos dos personajes reales están colocados en el centro de la historia del siglo XX. Pero desde la perspectiva del historiador y más aún del novelista, se encuentran en las antípodas en cuanto a la información existente sobre ellos y a partir de la cual trabajar en su reelaboración dramática en cuanto personajes que previamente fueron personas reales, con una vida real, y que en mi libro tendrían una vida novelesca (con todo lo que esa condición implica). Porque mientras León Trotsky es un hombre del que prácticamente está biografiado cada día de su vida —incluso escribió una autobiografía, *Mi vida*, que cerró en 1929, justo en el punto en que yo tomo su existencia para novelarla—, Ramón Mercader solo entra en la historia, y de manera muy sesgada, cuando le asesta al ex líder bolchevique el famoso golpe de piolet que acabaría con su vida. O con las vidas de ambos.

¿Cómo lidiar en la escritura de una novela con un personaje capaz de atiborrar con la información y con otro difuminado tras una biografía real a duras penas conocida y en muchos de sus pasajes bastante ficcionada o distorsionada por la subjetividad y hasta la búsqueda de protagonismo de los informantes y por los más diversos intereses (políticos, familiares, sectarios)? Quizás en este juego de identidades tan diversas en cuanto a su posible conocimiento esté una de las esencias psicológicas y dramáticas de la concepción de estos dos personajes en la novela.

No sé de qué manera este conflicto literario, vivido como experiencia personal creativa, sea afín al atravesado por otros escritores en situaciones semejantes. Pero, en cualquier caso, pienso que mi experiencia resulta reveladora de las complejidades del trabajo de elaboración de personajes reales que, por demás, son

justamente históricos.

En el caso de un personaje como León Trotski, los elementos contextuales en que se desenvuelve son probadamente históricos, mientras que los psicológicos de su carácter están fundados sobre el estudio de sus propios escritos (no solo de carácter autobiográfico) y los textos propiamente biográficos a él dedicados. De esa conjunción brota un personaje cuya cronología vital y existencial pude establecer con toda exactitud y cuyas ideas sobre los más diversos aspectos de la realidad están documentadas y resulta posible conocer con notable profundidad. A partir de esos presupuestos informativos, con los que realicé una síntesis analítica, traté de introducirme en el pensamiento de Trotski a través de la estrategia literaria de narrar sus peripecias en primera persona, o sea, desde su propio pensamiento, desde su mirada y percepción. Pero la misma complejidad psicológica del personaje (europeo, ruso-ucraniano, judío, revolucionario profesional, etc.) hacía prácticamente imposible tal penetración desde la perspectiva de un hombre de otra cultura y formación, como es mi caso. Esa circunstancia casi insuperable me obligó, luego de escrita y reescrita en varias ocasiones su línea narrativa, a reconsiderar su concepción literaria y tomar una drástica decisión: escribirla de nuevo utilizando una tercera persona narrativa, casi objetiva, para la cual el peso de la concepción social e histórica es tan o más importante que la psicológica, que en buena medida se construye por su relación con su circunstancia: la de un hombre empeinado en sus ideas a pesar de derrotas, marginaciones, difamaciones y traiciones. Para no alejarme de esa circunstancia y del peso que ella tiene en el carácter psicológico del personaje, decidí utilizar como fuente de información fundamental la extensa biografía de Isaac Deutscher, la conocida «trilogía del profeta», pues no solo resulta un estudio excelentemente documentado (a pesar de sus parcialidades), sino también, y sobre todo, cercano en el tiempo histórico a la figura real que fue su objeto de estudio: Deutscher escribe su obra en los años cincuenta, y utiliza fuentes vivas muy

privilegiadas, como Natalia Sedova, la viuda del líder revolucionario... De ese modo me propuse mirar a Trotski desde fuera de Trotski, pero conociendo en detalle su vida, y me esforcé en ubicarlo en un contexto histórico abigarrado y confuso (su contexto particular y el contexto general de la trama política de la década de 1930), un período estudiado casi siempre desde prejuiciados y opuestos puntos de vista políticos e ideológicos. Desde esa relación del individuo con su circunstancia me propuse entonces hacer llegar al lector los componentes esenciales de su individualidad, tan importantes en la creación misma del personaje pero apenas decisivos para el cuadro histórico, una relación que envuelve a la individualidad, la supera e, incluso, decide su suerte.

Ramón Mercader, por su lado, es una construcción absolutamente novelesca, elaborada a partir de unos pocos referentes biográficos creíbles y de muchos elementos contextuales que debieron o pudieron influirlo: los conflictos de la época que le tocó vivir. De este modo, los datos biográficos son insertados en acontecimientos reales como el establecimiento de la Segunda República en España y la Guerra Civil (1936-1939) en la cual Mercader participó, su conversión en agente secreto soviético y el ambiente político e ideológico del momento (justo los años de los juicios de Moscú y la ofensiva estalinista contra el trotskismo, de la consolidación del fascismo, el auge de los frentes populares, etc.), con lo cual pude ir moldeando un personaje a partir de lo que realmente ocurrió en su vida y, sobre todo, *de lo que pudo haber ocurrido de acuerdo a ese contexto histórico*. Repito: a partir de lo que realmente ocurrió en su vida y, sobre todo, *de lo que pudo haber ocurrido de acuerdo a ese contexto histórico*.

Para cumplir mi objetivo y, además, penetrar hasta donde fuera posible en su peculiar psicología de asesino ideológico, me valí de un recurso de estricto carácter literario: contar su vida en tercera persona ocultando pero a la vez utilizando la perspectiva del propio personaje que revela su historia sin decir que es su historia. Así, puse a Ramón López (el alias con que vivió en Cuba) a contar la historia de

Ramón Mercader sin reconocer que él mismo es Ramón Mercader. Quien escucha esta historia es un personaje de ficción, un joven cubano, escritor que ya no escribe, a quien bauticé como Iván Cárdenas... Y, como juego o recurso literario, la vida de Ramón Mercader que leemos en la novela resultará ser la que escribe o se supone que haya escrito Iván Cárdenas a partir del relato de un Ramón Mercader que oculta su verdadera identidad en el acto de la revelación y habla de sí mismo en tercera persona. En este caso el recurso literario de las sucesivas mediaciones entre realidad y representación novelesca es el cemento que permite fundir todos los componentes puestos en juego: la realidad y la posibilidad, la historia y la ficción, lo conocido y lo imaginado, lo revelado y lo oculto.

Y el recurso mayor para que funcionen en armonía todas esas estrategias literarias, narrativas, conceptuales y éticas (el respeto a la verdad histórica, imprescindible en una novela cargada de los objetivos literarios y filosóficos que arrastra *El hombre que amaba a los perros*) es la estructura o arquitectura de la novela, un elemento decisivo en la conformación de los textos narrativos. En el relato, Trotsky y Mercader fluyen por ríos que todos sabemos que se cruzarán en un momento altamente dramático, y quien abre o cierra compuertas es el «autor», Iván Cárdenas..., el más real de los tres personajes puestos en juego, pues si no puedo decir que Iván haya existido en la realidad, o que sea yo, lo cierto es que Iván nace de mí, de mi experiencia personal y generacional, de mi contexto, de la novela de mi propia vida real.

La sangre de Trotski

Entre los muchísimos libros, periódicos y documentos que fui atesorando a lo largo de los años de investigación y escritura de la novela, hay uno que tiene un valor especial: la fotocopia de los manuscritos en que trabajaba Trotski el día de su muerte. Sobre varias de esas hojas, mecanografiadas en ruso y con anotaciones y tachaduras hechas por el propio Trotski, quedaron impresas también varias gotas de la sangre que saltó de su cráneo cuando Ramón Mercader le clavó la púa del piolet.

Es difícil expresar, incluso siendo un sentimiento personal, lo que me embargó cuando vi aquellas manchas (que en un primer momento pensé que podían ser de tinta) y cuando supe de qué se trataba. Lo que sí recuerdo es que me sentí tan cerca de León Trotski y de Ramón Mercader, de la casa de la avenida Viena y de los sucesos del 20 de agosto de 1940, como nunca lo había estado: ese es el poder de la sangre, ese es el vínculo —a veces macabro— que puede tener un intenso ejercicio literario.

Aquel documento (encabezado por el título: «Declaraciones complementarias al acta del 2 de julio “Los sótanos habitables”»), unas ampliaciones o aclaraciones a varias preguntas que le hiciera a Ramón Mercader un tal señor Flores, al parecer abogado defensor de uno de los participantes en el asalto del 24 de mayo) tenía toda la fuerza dramática que después trataría de llevar a mi relato. Pero aun con ser tan emocionalmente decisivo en o para la redacción de mi texto, la existencia de aquel documento era imposible de incluir en la novela.

Pude recibir las «Declaraciones...» manchadas con la sangre de Trotski porque aquellos papeles formaban parte de la voluminosa

información recogida por la policía y que, junto a los interrogatorios policiales y judiciales, se incluía en los atestados del juicio a Jacques Mornard por el asesinato de León Trotski. El voluminoso y revelador paquete me había llegado desde México, donde mi amigo Miguel Díaz Reynoso (al que conocí en sus días de agregado cultural mexicano en La Habana, a principios de la década de 1990), había tenido acceso luego de una encarnizada persecución que me explicaba en la carta manuscrita (creo que la única que tengo de la mucha correspondencia que intercambié para escribir la novela, pues toda fue, excepto esta carta, siempre por vía email).

Por fin logré obtener una copia del expediente del juicio a Mercader.

Es impresionante cómo vuelves a vivir la historia con su lectura. Ahí están las declaraciones tal cual fueron dichas. Están las gotas de la sangre, al final, sobre las páginas escritas en ruso por Trotski.

Algunas páginas no son tan legibles, pero en general espero que se puedan entender.

Un amigo, abogado y apasionado por el caso, me lo prestó para fotocopiarlo. Espero que te sea de utilidad.

Esperamos más que nunca la novela.

Un abrazo para ti y Lucía.

Y calzaba la carta con su firma característica, Miguel, con una ele final que se alarga, y ponía la fecha, 19 de julio de 2007: justo dos años antes de que le hiciera las últimas correcciones a la novela.

El silencio de Sieva

Esteban Volkov ha tenido el extraño destino de vivir durante cincuenta años como la única voz viva de la familia Trotski: ha sido, por decirlo de alguna manera, el único trotskista genético en activo por noventa años. Vástago de una de las hijas del primer matrimonio del revolucionario ruso, ha debido asumir esa responsabilidad por haber sido uno de los pocos descendientes directos de Trotski que sobrevivió a la furia de Stalin, quien, después de devorar a los cuatro hijos de los dos matrimonios de su enemigo y otros incontables parientes (incluidos nietos y hermanos), pareció eructar satisfecho y susurrar por lo bajo «ya estoy lleno»..., y Esteban o Sieva se salvó.

Una de las complicaciones mayores que se me impuso en la escritura de la novela fue mi inalterable decisión de no volver a la Ciudad de México hasta que la ciudad perdiera mil metros de altura, yo me curara de mi hipocondría hipertensa u ocurriese otro milagro propicio. Por lo tanto, la posibilidad de conversar con Esteban Volkov y oír de su voz algunas peculiaridades menores de la vida de Trotski en México —esas peculiaridades que son mayores para los novelistas— estaba descartada y debía resolver mis dudas a pura bibliografía. No obstante, el paso por La Habana de un amigo cercano de Sieva, que incluso trabajó con él en la Casa Museo León Trotski, refundada como Museo del Derecho de Asilo, me dio una esperanza de poder contactar con el septuagenario descendiente de los Trotski.

Como a otros implicados en esta historia, a Esteban Volkov también le escribí una carta que, así lo esperaba, le debió de ser entregada en sus manos. Pero Sieva, que tanto ha hablado y escrito sobre su abuelo, en especial sobre los días finales del revolucionario, cuando él —Sieva— también vivía en la casa de Coyoacán, nunca me

respondió por ninguno de los canales que le dejé abiertos.

¿Por qué tanto silencio, tanta suspicacia, tanto misterio casi setenta años después del asesinato de León Trotski? Entiendo que por años, décadas incluso, mucha gente se negara a hablar del tema, por temores más que fundados. Pero este no fue el caso de Natalia Sedova, primero, y de Esteban Volkov, después: de alguna manera ellos asumieron la lucha por la reivindicación de la figura y las ideas del compañero de Lenin y lo hicieron por todos los medios a su alcance durante mucho tiempo. Sieva, por ejemplo, aparece como una de las figuras centrales del documental sobre Ramón Mercader que filmaron los españoles Javier Rioyo y José Luis López Linares, un documento dramático y revelador sobre la vida y obra del comunista catalán. ¿Por qué, entonces, Sieva no respondió a mi carta?

Ocho años después de publicada *El hombre que amaba a los perros*, una coyuntura demasiado importante me obligó a regresar a la Ciudad de México, como ahora se hace llamar la capital de la república, y es que la Universidad Nacional Autónoma de México, la prestigiosa UNAM, me confería el título de doctor *honoris causa* en una ceremonia que se efectuó en noviembre de 2017, y en la cual resultaba obligatoria la presencia del galardonado.

Con la complicidad y apoyo de mis editores españoles y mexicanos logré trazar una estrategia para el regreso a las alturas de México: subir poco a poco. De tal modo hice un ascenso que duró varios días y tuvo como primera escala Guadalajara (mil quinientos metros sobre el nivel del mar), de donde pasé a Querétaro (dos mil metros) y finalmente a México (con sus dos mil quinientos metros de altitud).

Como colofón de los actos en que participé en esos días, que incluían la muy formal entrega de mi condición de doctor *honoris causa*,^[18] fui invitado a participar de un conversatorio sobre mi novela que se desarrollaría en la Casa Museo León Trotski, en Coyoacán, y en la cual estaría escoltado por el historiador trotskista Alan Woods y nada más y nada menos que por el lúcido e inquieto

nonagenario Esteban Volkov.

El acto, que se convirtió en una manifestación multitudinaria y fue reseñado por la prensa mexicana como mi regreso «al lugar del crimen», me sirvió para conocer al fin personalmente al anciano que era un niño el día en que Ramón Mercader mató a su abuelo, Liev Davidovich... Entonces supe dos cosas importantes: que Esteban nunca había recibido mi carta enviada más de diez años atrás y que, al leer mi libro, sintió que yo había realizado un acto de justicia histórica a través de un ejercicio poético. Mejor opinión, imposible.

La pupila del Kremlin

—Yo soy Karmen Vega —dijo la mujer de mediana edad y gafas oscuras que se había sentado en el fondo del salón de la librería de la Pequeña Habana de Miami—. Yo fui la que gestionó la salida de Mercader hacia Cuba y estuve a su lado hasta el día de su muerte en La Habana...

Uno de los muchos misterios que rodearon la vida de Ramón Mercader y que nunca pude resolver durante las investigaciones previas y las que seguí realizando durante la escritura de mi novela está relacionado, precisamente, con el modo en que el asesino de Trotski recibió una necesaria autorización para trasladarse a vivir a Cuba, con familia y galgos rusos incluidos. Ningún documento, ninguna confesión me permitió conocer los intrínquilis de una decisión de la cual nadie escribía, nadie hablaba, menos en Cuba.

La más elemental especulación me hacía pensar que siendo quien era Mercader y a pesar de los muchos años transcurridos desde el asesinato de Coyoacán, su traslado a la isla del Caribe debió de ser un trámite que se concretó en las altas esferas de decisión, a uno y otro lado del mundo.

El propio Ramón se consideraba a sí mismo una «patata caliente». Lo era incluso para sus compatriotas republicanos españoles refugiados en la URSS, que tenían diversos grados de cercanía, lejanía e incluso rechazo hacia el obediente hombre del piolet.

Su deseo de salir de Moscú, donde vivía con unos mínimos privilegios y sus muchas medallas, respondía al deseo de una búsqueda de más anonimato, más lejanía de su pasado, y a un desencanto que uno de sus compatriotas en el exilio develó con la confesión de un diálogo sostenido con el catalán: a la afirmación del

otro refugiado, que le comentó: «Cómo nos han engañado, Ramón», el testificante contó que Mercader le respondió: «A unos más que a otros»... Pero también influyeron en la búsqueda de una alternativa (pues un soñado regreso a España resultaba imposible) las exigencias de su esposa mexicana, Roquelia Mendoza, una comunista que no resistía el clima, la lengua, las carencias y las colas de Moscú, entre hostiles matronas rusas de axilas peludas y malolientes.

Del modo que fuese, el caso es que en 1974 Mercader recibió los necesarios permisos para salir de Moscú y trasladarse a La Habana..., y curiosamente, apenas dos años después de publicada mi novela, al fin apareció la revelación de la persona que se presentaba como el presunto facilitador de una salida que Ramón había celebrado casi tanto como la liberación de Lecumberri: Karmen Vega.

En la pupila del Kremlin^[19] es la historia de Karmen Vega, la hispano-soviética hija de militantes republicanos españoles refugiados en la URSS. Su autor es el periodista cubano Álvaro Alba, formado en la URSS y luego radicado en Miami, donde conoció a Karmen, escuchó su historia y le dio forma de libro.

Debo confesar que me sentí muy intrigado cuando leí este testimonio de la persona que se atribuía la responsabilidad de haber gestado aquel misterio histórico y político. Nunca, en ninguna de mis pesquisas había saltado el nombre de aquella mujer que, al parecer, había sido tan cercana a Mercader y su familia, antes y durante su estancia final en Cuba y que deslizaba en su confesión la posibilidad (también manejada por Luis Mercader, el hermano y biógrafo de Ramón) de que la muerte de Ramón había sido provocada por los órganos de inteligencia soviética mediante algún tipo de envenenamiento o inoculación de radioactividad.

Según lo que Karmen Vega le cuenta a Álvaro Alba, su momento de gloria ocurrió durante una visita oficial que el líder cubano Fidel Castro realizó al Moscú de Brézhnev. Fue entonces cuando ella tuvo la ocasión de acercársele y expresarle directamente al gobernante cubano el deseo de Mercader (a quien lo unía una profunda amistad)

de viajar a Cuba con su familia. Los pormenores del encuentro cercano de Karmen con Fidel son ciertamente rocambolescos y, a mi juicio, bastante novelescos, habida cuenta de las medidas de seguridad que solían acompañar al comandante en jefe dentro y fuera de la isla. Pero, siempre según Karmen Vega, al día siguiente de su solicitud personal, Fidel puso en marcha la maquinaria que en pocos meses levantaría el confinamiento moscovita de Mercader y lo pondría bajo el cielo cálido de La Habana, disfrutando incluso de comodidades vedadas a los ciudadanos cubanos. Cierta o no, exagerada o no, esa es la historia que le contó a Álvaro Alba aquella hispano-soviética que había colaborado con las autoridades cubanas en Moscú y luego, según ella cuenta, pasado temporadas en Cuba, sobre todo en los días finales de Ramón Mercader...

Como la fecha de publicación de *En la pupila del Kremlin* es septiembre de 2011, calculo que mi encuentro público y personal con la mujer que se presentó como Karmen Vega debió de ocurrir en el año 2012.

Todo sucedió la tarde en que Manolo Salvat, el director de la librería y editorial Universal, radicadas en Miami, me invitó a participar de una presentación pública de mi obra en el salón de actos de la librería, ubicada en la calle 8, en el centro mismo de esa Pequeña Habana que fuera, por décadas, el corazón del exilio cubano en el sur de la Florida. Acompañado por un amigo periodista, yo hablaría sobre mi obra y respondería algunas preguntas de los asistentes que repletaron el salón..., y justo cuando Salvat cerraba el acto que se había desarrollado con todo éxito, saltó la liebre... «Yo soy Karmen Vega.» ¡Había hablado la mujer que se atribuía el mérito del traslado de Ramón Mercader a Cuba!... Y surgió la pregunta: ¿qué hacía en Miami la militante comunista hispano-soviética amiga de funcionarios cubanos, con posibilidades incluso de acercarse a Fidel Castro durante una estancia suya en Moscú y sacarle la promesa (pronto cumplida) de interesarse por la suerte de Ramón Mercader? ¿Era la señora de las gafas oscuras la Karmen Vega real o todo

aquello había sido una especie de *happening*? Pero, si era un montaje... ¿qué fin perseguía?

Como muchas otras preguntas relacionadas con la vida y milagros de Ramón Mercader, estas se han enquistado sin respuestas, pues, hecha su declaración de identidad y supuesto mérito histórico, la real o falsa Karmen Vega, real o falsa propiciadora del traslado de Mercader a Cuba, sin añadir más comentarios se deslizó por las escaleras que conducían del salón de actos de la Universal hacia la calle 8 de Miami y desapareció, como si nunca hubiera existido.

Cartas perdidas

Sin duda una de las personas que todavía vive y que resultaría clave para tener una idea de cómo fue y cómo actuaba Ramón Mercader es su hijo, Arturo López. Hasta donde sé (y es bien poco y, por demás, confuso lo que sé), Arturo y Laura López son dos hermanos carnales, hijos de una española exiliada en la URSS y radicada en Járkov. Esta mujer, de la que solo da noticias en su libro *Luis Mercader* —y por lo tanto son referencias tan poco confiables como todas las que ofrece el hermano menor de Ramón en la biografía que dictó—, murió durante el parto de Laura. Hasta ahora desconozco por qué vías o conexiones Roquelia —que era estéril— y Ramón lograron hacerse con la custodia de la recién nacida y con su hermano de siete años, Arturo (Luis no menciona al padre de los niños, lo que es, cuando menos, curioso). Según mis cuentas esta adopción ocurrió a principios de los años sesenta, más precisamente hacia 1962, por lo cual, al llegar a Cuba Arturo andaba por los diecinueve años y Laura tendría unos doce; al morir Ramón, cuatro años después, Arturo ya habría estado por los veintitrés y Laura por los dieciséis.

En las pocas cartas de Ramón, escritas desde La Habana y que han sido publicadas en el libro *Mi hermano Ramón Mercader*, firmado por Luis Mercader y el periodista Germán Sánchez, varias veces el asesino de Trotski se refiere a sus hijos y dice de Arturo que es un muchacho serio y centrado, cuyas pasiones son el mar y la navegación, y por ello estudiaba en la Escuela Superior de la Marina Mercante cubana con el propósito de hacerse capitán. De Laura, a la que parecía tenerle un gran cariño, el padre trasmite ese sentimiento de inapresabilidad que suelen generar los adolescentes.

Uno de los médicos que se relacionó con Mercader cuando su

enfermedad entró en estado crítico, recuerda que Laura solía acompañar a su padre cuando este se trasladaba al hospital. La imagen que da de la muchacha es la de alguien responsable y adulto.

[20]

No obstante, para mi propósito original de conocer más a fondo un rostro posible de Ramón Mercader —el de esposo y padre— y algunos detalles de cómo había sido su vida en Moscú y en La Habana, Arturo era la fuente más autorizada, pues ya Roquelia había muerto, mientras que en los años soviéticos de la familia Laura era demasiado pequeña. Además, aunque Arturo vivía la mayor parte del tiempo en México, ya retirado de la marina, me aseguraron que viajaba con cierta frecuencia a Cuba, donde la familia había tenido el privilegio de conservar la casa de 7ma B y 68, en el reparto Miramar.

Un día en que había comentado en un sitio público mi intención de escribir una novela sobre Ramón Mercader, se me acercó una antigua compañera de la universidad y me dijo que ella había conocido a Ramón Mercader y su familia y que, con mucha frecuencia, había visitado la casa de Miramar.

Hilda Barrio —Hildita— había sido compañera de estudios medios y muy amiga de la muchacha que sería la novia de Arturo López y, luego, su esposa. Había estado muy cerca de la pareja desde los tiempos del noviazgo y más tarde, cuando estos tuvieron un hijo. Pero la criatura (creo que niña) murió a los pocos días de nacida y esa pérdida fue el principio del fin de la relación, que terminó desintegrándose. A lo largo de aquellos años, Hildita había visitado con frecuencia la casa de Arturo y había tenido una cierta relación de amistad con Laura, Roquelia y con el propio Ramón López, el viejo republicano español que era la cabeza de la familia.

Según Hildita, después de la ruptura de su primer matrimonio, Arturo se había vuelto a casar, se había radicado en México —donde ya vivían Roquelia y Laura, que se fueron de Cuba a los pocos meses de la muerte de Ramón—, y aunque se veían poco, habían conservado la vieja relación de amistad juvenil. Una prueba patente de lo cercana

que había sido esa amistad con Arturo y la familia era que Hildita había heredado el hermoso bastón uzbeko que el viejo Ramón debió usar durante los meses de su enfermedad.

Con la historia del bastón uzbeko, Hildita me reveló una circunstancia tan sorprendente como demostrativa de hasta qué punto el hermetismo había envuelto la estancia en Cuba de Ramón Mercader: el modo y el momento en que había conocido la verdadera identidad del asesino de Trotski. Todo había ocurrido a mediados de la década de 1990, casi veinte años después de haber trabado amistad con Arturo y sus padres, cuando otro amigo, quizás conocedor de la bomba que tenía en las manos, le facilitó a Hildita el casete donde estaba grabada la película documental *Asaltar los cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares, en la que se cuenta la vida de Ramón Mercader del Río y una parte de su familia.

Me cuenta Hildita que, apenas transcurridos los primeros minutos de la cinta, cuando aparece en pantalla Laura López hablando con un fortísimo acento mexicano de su padre *Ramón Mercader* —no Jaime o Ramón López, sino *Ramón Mercader*—, ella sintió la conmoción: ¡pero si aquella era Laura, la hermana de Arturo, la hija de Roquelia y.. ¿del asesino de Trotski!? Puedo imaginar pero apenas describir lo que, según Hildita, ella sintió en ese momento: por un lado una fortísima sensación de haber sido engañada, por otro, el destello de una revelación, pero, sobre todo, el reto intelectual de sentir cómo, en un instante, todas las piezas de una imagen se convertían en un rompecabezas disperso que se imponía volver a armar para que cobrara un sentido. ¿El padre de Arturo, el asesino de Trotski? ¿El hombre del piolet? ¿El mismo Ramón López que tantas veces la saludó, que salía a pasear con sus perros, que contaba historias heroicas de la Guerra Civil española y les brindaba refrescos?

En una de las ocasiones en que Hildita volvió a ver a Arturo salió a colación —no podía dejar de salir— la historia y la participación de Laura en la película, mostrándose como la hija de Ramón Mercader y

reconociendo que su padre había sido un asesino «político». Pero Arturo resolvió la cuestión de un modo radical: su hermana no debió haber dado la entrevista. Y cerró el capítulo.

Cuando supe esta historia, que incluía la información de que periódicamente Arturo López viajaba a Cuba, le pedí a Hildita que sirviera de intermediaria para tratar de establecer un contacto con el hijo de Ramón Mercader. Entonces redacté una carta, en la que trataba de ser lo más conciso posible, y en la cual le exponía mi interés en hablar con él sobre su padre, pues tenía el proyecto de escribir una novela en la que él aparecería. Incluso, en lugar de una, hice dos copias del mensaje: una se la entregué a Hildita, que se la haría llegar a Arturo a través de unos amigos comunes, y la otra fue colocada en el buzón de la casa de 7ma B y 68 por la profesora Nara Araujo, que vivía muy cerca de la mansión familiar de los Mercader —en la cual, según me había dicho, veía movimientos de personas cada cierto tiempo.

Reproduzco ahora textualmente la carta, una especie de mensaje metido dentro de una botella:

Ciudad de La Habana, 5 de septiembre de 2005

Sr. Arturo López,
La Habana

Ante todo, se impone que me presente: mi nombre es Leonardo Padura Fuentes, soy escritor, vivo en Cuba, y por si pudiera interesarle, una vez leída esta carta, le adjunto un breve currículum de mi trabajo literario y periodístico.

Hecha la presentación, iré directamente al propósito de esta carta que, por su importancia para mí, no podrá ser tan breve como se recomienda en estos casos.

Sucede que desde hace algún tiempo estoy muy interesado en la vida y destino de Ramón Mercader del Río como posible personaje para una novela. Motivado por ese interés he leído ya alguna bibliografía sobre su historia y los hechos en que intervino (para empezar leí *La segunda muerte de Ramón Mercader*, de Jorge Semprún, para verificar que mis intereses no estaban ya tratados en

esa obra), y entre los documentos más interesantes que han ido llegando a mis manos en este tiempo están, por un lado, el documental *Asaltar los cielos*, y el libro *Ramón Mercader, mi hermano*, de Luis Mercader y Germán Sánchez, además de otras investigaciones históricas y hasta policiales de los hechos en que se vieron envueltos Ramón Mercader y su madre, Caridad del Río, personaje que también es de mi interés por su origen cubano. A estos materiales, de dominio público, he podido ir uniendo en estos tiempos algunas conversaciones con personas que, por diversas circunstancias y en distintos lugares, tuvieron alguna relación con Ramón y/o con su madre, Caridad.

Desde un inicio mi interés y puntos de vista al iniciar la investigación sobre la vida y destino de Ramón Mercader han sido esencialmente literarios y no historiográficos, pues de él me ha interesado y conmovido, de manera particular, su destino, que podría calificar (literariamente, repito) de trágico. El hecho de que por años ocultara su identidad y de que, incluso ya en libertad, nunca ventilara en público sus acciones y pensamientos (por razones que son fáciles de imaginar), e incluso que al final de su vida fuera enterrado en una tumba en la que no aparecía su verdadero nombre, le dan una dimensión trágica y muy literaria a su figura.

Como quiera que existen infinidad de sucesos en la vida de Ramón Mercader que todavía resultan desconocidos; que muchos de los hechos conocidos han sido tergiversados por falta de información de primera mano o por intereses de diverso tipo; como quiera que su vida personal no resulta totalmente develada en ninguno de los textos que he ido leyendo; pero, además, por haber estado silenciosa y anónimamente en el centro de algunos de los hechos históricos más trascendentes del siglo XX, y sin obtener por ello más que una medalla y algún pequeño reconocimiento por las autoridades de la antigua URSS (al menos eso es lo que sé), al punto que decidiera trasladarse a vivir en Cuba, es que quisiera tener un contacto con usted, pues aunque mi propósito es moverme en la ficción quisiera hacerlo desde una posición lo más cercana posible a la verdad de la vida personal de Ramón Mercader.

Puedo colegir que es usted una persona reservada y que, posiblemente, no desee hablar del tema y que hasta pueda considerar un atrevimiento de mi parte dirigirle esta carta, pero he preferido correr el riesgo de molestarlo antes que dejar de hacer el intento de hablar con usted y tener la posibilidad de conocer su verdad sobre Ramón Mercader, que podría complementarme la información escrita que existe sobre él (la cual, como ya le decía y usted debe saber, no siempre es del todo objetiva, por muy diversos motivos, empezando por el desconocimiento de la real personalidad de Ramón Mercader).

Episodios como su estadía en la cárcel de Lecumberri, donde se dice que

llegó a ganar el respeto de muchos reclusos por su actitud solidaria con ellos (se asegura que alfabetizó a varias decenas de presos) y el modo en que inició la relación con su señora madre; las condiciones de su llegada a la URSS y el retiro obligatorio al que lo sometieron, casi una especie de prisión en jaula de oro; su decisión de venir a Cuba, la tierra de origen de su madre, Caridad del Río, y donde, al parecer, se sentía más a gusto; los años finales de su vida, ya enfermo, que por un testimonio que tengo fueron tiempos de un tremendo sufrimiento físico y quizás psicológico..., en fin, infinidad de acontecimientos y detalles de *su humanidad* (y subrayo la palabra pues esa humanidad de Mercader es la que quisiera conocer a través de usted y trabajar en mi posible novela) que son desconocidos, y que si usted me permite conversar con usted quisiera conocer con la mayor fidelidad antes de continuar con mi investigación y, por supuesto, antes de iniciar la posible escritura de una novela sobre la vida, o parte de la vida, o acontecimientos específicos de la vida (aún no lo sé), de su padre adoptivo, Ramón Mercader.

Comprendería perfectamente si usted no desea recibirme. Pero, a la vez, le anticipo que le agradecería muchísimo poder entrar en contacto con usted, pues de ese modo la novela que planeo podría contar con un testimonio insustituible, por lo cercano a Ramón Mercader y a la verdad.

Si decide recibirme, para ponernos de acuerdo me puede localizar por el email [...] y por el teléfono [...], que es el de mi casa, acá en La Habana.

De antemano le pido disculpas por las molestias que haya podido causarle, pero confío en que entenderá perfectamente las razones de esta carta y de mi atrevimiento.

Sin más, con los mejores deseos, y esperando una respuesta positiva de usted, queda respetuosamente,

Leonardo Padura Fuentes

Ni Hildita ni yo supimos nunca si Arturo López leyó la carta. Hildita está segura de que la recibió, pero jamás acusó recibo ni Arturo la ha vuelto a contactar. El síndrome del silencio aún parece perseguir a todos los que estuvieron relacionados con Ramón Mercader y sus actos por la consecución de un mundo mejor.

Los perros de Mercader

Si de la estancia de Ramón Mercader en Cuba no quedan apenas testimonios gráficos conocidos —y muy pocos verbales—, del paso de sus perros por La Habana permanece un documento insólito: la participación de los animales en el filme *Los sobrevivientes*, rodado por el director Tomás Gutiérrez Alea, entre 1977 y 1978, y estrenado en los cines habaneros un año después.

El asesino de León Trotski llevaba tres años viviendo en Cuba y, desde que se trasladara a la isla, sus dos borzois rusos, regalo de su hermano Luis, habían vivido con él en la casa que le asignara el gobierno cubano, en la calle 7ma B, esquina a 68, en Miramar.

La aclimatación y cuidado que requirieron aquellos dos perros, exóticos y bellísimos, significaron para Ramón un verdadero reto. Los ejemplares de esa raza, animales de un tamaño considerable, necesitan dos condiciones fundamentales para el desarrollo de su vida: bajas temperaturas y ejercicio físico. La alimentación, en cambio, no es una gran preocupación, pues a pesar de su corpulencia, los borzois se contentan con muy poca cantidad de comida... siempre y cuando sea carne.

El problema gravísimo de la temperatura, que en la isla suele estar por encima de los veinte grados centígrados casi todo el año y más allá de los treinta durante cuatro meses, el refugiado lo resolvió a medias con el aire acondicionado —todo un lujo en la Cuba socialista de los años setenta y todavía considerado un artículo suntuario en la Cuba del siglo XXI—, aunque no tanto como la carne de res. Por ello Ramón Mercader colocó un potente aire acondicionado soviético en la habitación donde los animales pasaban los largos y fogosos días de verano.

La necesidad de ejercicio, en cambio, implicaba toda una responsabilidad que se convirtió en una verdadera fuente de placer y un modo peculiar de conocer el país que lo había acogido. En los meses de invierno —como cuento en la novela— el lugar ideal para que los perros corrieran y gastaran energía eran las anchas franjas de arena de los balnearios del este de La Habana —Santa María, el Mégano, Boca Ciega—, pues los cubanos rara vez acuden a la playa en la temporada «fría», no tanto por la temperatura como por las condiciones del mar, que incluso se suele llenar de las medusas conocidas como «agua mala», tan raras en los meses cálidos.

En verano, o en los días de invierno que Ramón y los perros no iban a la playa, uno de los sitios por los que solían caminar era el paseo central de la Quinta Avenida de Miramar. Esta alameda, que a partir de los años ochenta se convirtió en una de las rutas de jogging para los habaneros, es sin duda la vía más aristocrática de La Habana. Desde su construcción por los arquitectos John F. Duncan y Leonardo Morales, en los años veinte (cuando quiso bautizarse como Avenida de las Américas), tuvo una amplitud inusual en la ciudad. Mientras, a uno y otro lado de la avenida, se fue poblando de algunas de las casas más lujosas de la capital, entre ellas el palacete de la condesa de Buenavista, galardonado con el Premio de Fachadas 1929-1930 del Club Rotario (y convertido después en un «solar» o casa multifamiliar), o la «choza» del expresidente Ramón Grau San Martín, que posee diecinueve cuartos de baño. Otras muchas residencias de esta calle recibieron premios de la Escuela de Arquitectos de Cuba y de por sí sola es un muestrario del poderío económico de las clases altas de los años anteriores al triunfo revolucionario de 1959.

Luego de la estampida de la gran burguesía cubana, comenzada el mismo 1 de enero de 1959, muchas de esas casas se convirtieron en embajadas y otras en escuelas y becas en las que fueron matriculados y alojados jóvenes venidos del interior del país. Ya para la década de 1970 varias de esas mansiones habían sido recuperadas, remozadas y

entregadas a diversas empresas y organismos del Estado y a técnicos extranjeros de alto nivel.

Así es que Ramón Mercader, o mejor, Jaime Ramón López, solía caminar con sus perros por el aristocrático paseo mientras disfrutaba del paisaje urbano más selecto de lo que fuera una ciudad potente, rica y hasta derrochadora. Quizás su curiosidad lo hizo investigar un poco la historia del lugar, de algunas de sus casas y sitios emblemáticos.

Pero Tomás Gutiérrez Alea también era un asiduo paseante por la Quinta Avenida. Para esa época Titón ya estaba casado con la actriz Mirtha Ibarra y su casa estaba ubicada en la calle 2, entre las avenidas Tercera y Primera, muy cerca del río Almendares y, por tanto, del nacimiento del otrora elegante paseo. Esta situación de su morada le hacía muy fácil practicar por la Quinta Avenida su pasión por las caminatas, un ejercicio y tiempo que utilizaba para pensar, si las hacía en solitario, o para conversar, si lo acompañaba Mirtha o algún colega o amigo.

La primera ocasión en que Mercader y Titón se cruzaron mientras caminaban por la Quinta Avenida, el asilado no se fijó en el cineasta ni el cineasta en el asilado... pero sí en sus hermosos perros, que nadie podía dejar de ver.

Según cuentan los que trabajaron con él, Gutiérrez Alea era un obseso, un buscador perpetuo de la perfección artística y por eso casi todos sus proyectos cinematográficos, finalmente realizados o no, le llevaban años de maduración antes de que escribiera la primera línea del guión y, por supuesto, de que filmara la primera secuencia, en el caso de los que llegaron a este nivel. Y *Los sobrevivientes* no fue la excepción. Como muchas de sus obras, esta partía de un texto literario que había desencadenado la chispa creativa. En este caso había sido un relato, «Estatuas sepultadas», que formaba parte del libro *Tute de reyes* (Premio Casa de las Américas, 1967) del escritor Antonio Benítez Rojo. El cuento, como después la película, narra la historia de una familia de la aristocracia cubana que —a diferencia de

tantos de los moradores originales de la Quinta Avenida— decide permanecer en Cuba, convencida de que el derrumbe del nuevo régimen sería cuestión de semanas o meses; pero mientras tanto, para no contaminarse, todos se encierran en sus predios, donde luchan por que nada cambie.

Desconozco si en la fase casi final del guión en que andaba por entonces Gutiérrez Alea se decía que la aristocrática familia tenía unos perros —también aristocráticos— que se «verían» en la película. Pero de lo que no hay dudas es de que desde ese primer cruce con los borzois de Jaime Ramón López, Titón pensó que *esos* eran los perros que él quería para su película.

Mirtha Ibarra no recuerda cómo fue que el cineasta se acercó al asilado. De lo que sí está convencida es de que, en aquel momento, Titón no tenía la menor idea de quién era en realidad aquel hombre al cual finalmente abordó para celebrarle los perros y, por supuesto, preguntarle si estaba dispuesto a prestárselos para la inminente filmación. De haber sabido que el dueño de aquellos perros era Ramón Mercader del Río, el hombre que había asesinado a León Trotski de un pioletazo, ¿se le habría acercado igual? ¿No le habría importado la historia de aquel hombre, ni que fuera un criminal, y hubiera encarnado lo peor de la furia estalinista? Solo Titón habría podido darnos esas respuestas, pero lo probado es que se acercó al hombre de los borzois, conversó varias veces con él y le pidió los perros para la película.

¿Qué hizo entonces Jaime Ramón López? Quizás en un primer momento no le prestó demasiada atención al hombre que, como tantas personas, quedaba deslumbrado con los únicos borzois que existían en la isla de Cuba. Pero cuando se produjo la identificación del cineasta, seguramente consultó con sus contactos la identidad, filiación y los posibles intereses de aquel hombre tan persistente: en cualquier caso, la condición principal de su acogida en Cuba, presumiblemente negociada a los más altos niveles, era que conservase su anonimato y, por lo tanto, debía informar sobre

cualquier persona a la que viera y, más aún, si se trataba de un desconocido que empezaba a asediarse. Es posible que los encargados de la custodia de Mercader, hechas a su vez las consultas pertinentes, le dieran luz verde para que hablase con el prestigioso director cubano, pero, según Mirtha Ibarra, sosteniendo que era un refugiado español y que su nombre era Jaime o Ramón López.

Cuando llegó la fase siguiente del acercamiento —decidir si accedía a la solicitud de que los perros intervinieran en la película—, las consultas volvieron a dar un resultado positivo: sí, si él quería podía llevar los animales al set de filmación, la antigua casa de Flor Loynaz (hermana de la poeta Dulce María), en las afueras de la ciudad, siempre que se conservase su necesario anonimato.

¿Supo entonces Titón quién era el dueño de los perros? Sin duda, Gutiérrez Alea conocía a algunas de las personas que estaban al tanto de la verdadera identidad del republicano español, el músico Harold Gramatges entre ellos. Quizás incluso alguno de los «compañeros» que atendía el ICAIC, el Instituto Cubano de Cine donde trabajaba Titón y que era la empresa productora de *Los sobrevivientes*, fue comisionado de ponerlo al tanto de quién era en realidad Ramón López. Pero el director —enterado o no— siguió adelante y filmó varias escenas en las cuales aparecían los hermosos perros..., que fueron llevados al set por su dueño.

Ni Mirtha Ibarra ni otros amigos cercanos a Gutiérrez Alea supieron por esa época quién era en verdad aquel personaje. Algunos de esos amigos —ya nos hemos cruzado o nos cruzaremos con ellos — incluso tenían una relación de amistad con Arturo López, el hijo del refugiado, sin conocer tampoco por esa vía la identidad real de aquel hombre que, veintisiete años atrás, había asesinado a León Trotski.

Unos meses después de filmada la película, el estado de salud de Ramón Mercader empeoró. Su deterioro fue rápido y progresivo y, para caminar, pronto necesitó de un bastón. Siempre preocupado por su hermano, Luis Mercader le envió a La Habana un bellissimo bastón

uzbeko, de madera dura, decorado con pinturas de vivos colores asiáticos. Mientras pudo andar, en sus meses finales, Ramón se apoyó en aquel bastón que, luego de su muerte, quedaría en la casa de 7ma B y 68.

Diecisiete años después de la muerte de Mercader, aquel precioso bastón uzbeko cerraría una extraña relación de confluencia entre el más notable de los directores de cine cubano y uno de los asesinos más enigmáticos del siglo XX: cuando Titón, ya enfermo de cáncer en estado terminal, necesitó un bastón para apoyarse, fue aquel mismo bastón que utilizara Ramón Mercader el que vendría en su auxilio... ¿Supo entonces Tomás Gutiérrez Alea a quién había pertenecido aquella hermosa pieza de la artesanía uzbeka? Estoy seguro de que lo supo, pues su amiga Hilda Barrio, la nueva propietaria del bastón, ya sabía también la identidad real de su dueño original. Lo que no puedo imaginar es qué pensó y sintió el cineasta cuando recibió el bastón y se apoyó en él para dar algunos de sus últimos pasos en la tierra.

El paciente español

El doctor Miguel Ángel Azcue, oncólogo, seguramente habría tardado muchísimos años en saber quién había sido, en realidad, aquel paciente al que en los primeros meses de 1978 le diagnosticó, sin margen de dudas, un cáncer de amígdalas en fase avanzada. Incluso, es más que probable que el médico jamás hubiera llegado a saber la identidad del español cetrino y avejentado que fue traído a su consulta por el propio director del hospital, el doctor Zoilo Marinello.

Para que el 21 de octubre de 1978 el doctor Azcue pudiera enterarse de quién había sido en verdad aquel paciente enigmático (y ya se verá por qué uso este calificativo) tuvieron que ocurrir toda una serie de coincidencias, preparadas y desarrolladas casi por un destino superior, interesado en revelar al médico una historia recóndita y alarmante.

El primer hecho imprescindible para que todo el montaje se hiciera efectivo fue que el 20 de octubre muriera en La Habana Ramón Mercader del Río, el invisible asesino de Trotski. La causa de su muerte fue el agresivo cáncer que, unos meses antes, viera y diagnosticara sin ninguna duda el doctor Azcue. El segundo hecho indispensable es que, contra lo dispuesto, la noticia del fallecimiento de Mercader logró atravesar las férreas cortinas del anonimato y el silencio, y por alguna vía se filtrara a la prensa internacional. Porque, de más está decirlo, la prensa cubana nunca publicó esa ni ninguna otra noticia relacionada con la presencia durante cuatro años ni con la muerte, en Cuba, del español que en 1940 había asesinado con violenta alevosía al segundo hombre de la Revolución de Octubre.

Los otros hechos que se conjugaron para que el médico se

asombrara hasta la conmoción fueron que aquel 21 de octubre de 1978, el doctor Azcue y su colega, el doctor Cuevas, salieran de La Habana hacia Buenos Aires para participar en un congreso de oncología al cual habían sido invitados. De no haber existido ese congreso y la invitación, Azcue y Cuevas —como todos llaman a su aventajado discípulo cubano— no habrían estado a bordo de la nave de Aerolíneas Argentinas, una de las que por ese entonces cubría el trayecto La Habana-Buenos Aires. Pero es que si en lugar de viajar con la compañía rioplatense, lo hubieran hecho con Cubana de Aviación, quizás Azcue y Cuevas tampoco habrían accedido a la verdad: la diferencia radica en la prensa que, en una y otra aerolínea, se entrega a los pasajeros. En Cubana, prensa cubana; en Aerolíneas Argentinas, prensa argentina. Los periódicos cubanos, como se ha dicho, hubieran contribuido a mantener a Azcue en la ignorancia, al menos un día más, o tal vez muchos días más, quizás, incluso, por siempre; la prensa argentina, en cambio, le mostró un titular que desde el primer momento lo conmovió en muchos sentidos —«Muere en La Habana el asesino de León Trotski»— y una foto que lo removi6 de arriba abajo: aquel Ramón Mercader que aparecía en el periódico *tenía que ser* el mismo paciente que, meses atrás, él y Cuevas habían diagnosticado con cáncer... y así se lo ratificó a Azcue su colega del Hospital Oncológico y compañero de fila en el avión de Aerolíneas Argentinas donde, para casi completar las conjunciones de esta historia, les habían entregado a los médicos un periódico de Buenos Aires y no uno de La Habana.

Pero es que en realidad la trama de la relación del doctor Azcue con el asesino de Trotski había comenzado más de treinta años antes, en México D.F., cuando, siendo un niño, su padre le mostró la casa de Coyoacán donde habían asesinado al líder soviético y le contó los detalles del suceso. Azcue, hijo de republicanos españoles refugiados en México, había nacido en aquel país y no se trasladaría a Cuba hasta unos veinte años después, y había vivido toda su existencia con la curiosidad desvelada por aquella historia que había conmovido no

solo a su padre y luego a él, sino a millones de hombres en el mundo. Del asesino de León Trotski pudo conocer, a lo largo de todos esos años, lo poco que todos sabían: que su nombre (presumiblemente falso) era Jacques Mornard, que aseguraba ser un trotskista desencantado aunque todos sabían que era un embuste, que varias certezas lo identificaban como un comunista español, que había matado a Trotski con un piolet, con mucha premeditación y toneladas de alevosía, y que por ese crimen cumplía veinte años de condena en cárceles mexicanas..., y prácticamente nada más. Quizás esa misma nata de misterio, silencio, complot y engaños que se había condensado alrededor de la figura del asesino, mantuvo vivo, a través del tiempo, el interés de Azcue por aquel hombre: lo mantuvo en México, lo trajo consigo a Cuba y lo conservaba casi perdido en un rincón de su memoria —pero vivo y latente— cuando subió en el avión de Aerolíneas Argentinas el 21 de octubre de 1978 y abrió el periódico que lo enfrentaría con una verdad conmovedora: él, Azcue, había tenido ante sí a aquel asesino, le había hablado, lo había tocado y había sido el encargado de diagnosticar que muy pronto iba a morir.

Azcue siempre recordaría vívidamente la tarde en que el doctor Zoilo Marinello lo enfrentó con aquel paciente. El mismo hecho de que el director del hospital le pidiera que, con su experiencia de oncólogo especialista en «cabeza y cuello» examinara al paciente español, que era un caso «suyo», motivó la curiosidad de Azcue. Luego, el hecho de que a aquel hombre, según él mismo le dijera, lo habían visto antes muchos médicos (no dijo quiénes ni dónde) que no habían sido capaces de diagnosticar el evidente y muy extendido cáncer de amígdalas que lo estaba matando, generó la sorpresa del *team* de especialistas y marcó una muesca en la memoria del médico. Por último, el hecho de que el tratamiento de consuelo —unas pocas radiaciones— que Azcue y sus colegas le aconsejaron al paciente, ante lo extendido de la enfermedad, no le fuera suministrado en el Hospital Oncológico, sino en otra institución, terminó de fijar en el

recuerdo de Azcue la estampa de aquel paciente específico que, de lo contrario, tal vez se habría convertido en uno más de las decenas, cientos de personas que examinaba cada año.

En la recomendación del director del hospital había además varios elementos que solo meses después, cuando supo quién era en verdad su paciente, el doctor Miguel Ángel Azcue comenzó a valorar: el doctor Zoilo Marinello era un viejo militante comunista, hermano del político y ensayista Juan Marinello, uno de los líderes del antiguo Partido Socialista Popular (Comunista) más reconocidos en Cuba. Como el médico sabría mucho más tarde, Ramón Mercader y su madre, Caridad del Río, tenían relaciones de amistad con algunos de esos viejos militantes comunistas cubanos, entre ellos el propio Juan Marinello y el músico Harold Gramatges, con el que —mucho, mucho más tarde lo sabría Azcue— había trabajado Caridad cuando Gramatges era embajador cubano en París (1960-1964). Por lo tanto, si alguien sabía o tenía que saber quién era el republicano español invadido por el cáncer, ese hombre era Zoilo Marinello. No se trataba, pues, de una recomendación corriente.

También fue varios años después de la muerte de Mercader y de haber sabido su identidad, que el doctor Azcue tendría una nueva y extraña conmoción relacionada con aquel tétrico y oscuro personaje. Ocurrió en la zona montañosa del centro de la isla, el Escambray, donde existe un museo dedicado a «la lucha contra bandidos», como fue calificada desde la década de 1960 la contienda que se desarrolló en esa zona entre las guerrillas de opositores al sistema y las milicias y el ejército revolucionario. En aquel museo, entre otras muchas fotos, hay una de un grupo de combatientes «cazabandidos» en la que aparece un hombre que... ¡según Azcue debe ser Ramón Mercader! ¿Es posible que cuando todos lo creíamos en Moscú, Mercader estuviera en Cuba, colaborando con los cuerpos cubanos antiguerrillas o de contrainteligencia? Aunque las evidencias que se manejan hacen poco factible esa posibilidad, el doctor Azcue piensa que solo si Mercader tenía un gemelo, el hombre de la foto museable

(no identificado en las explicaciones escritas de la muestra) no era él.

Veinticinco años después de la muerte de Ramón Mercader, mientras yo comenzaba a realizar la investigación para la escritura de la novela sobre el asesino de Trotski, tuve la desgracia y la suerte de conocer al doctor Miguel Ángel Azcue. El motivo fue en principio doloroso y preocupante: a raíz de la extirpación de una pequeña verruga que mi padre tenía en la nariz, la biopsia de oficio que se realiza en esos casos había dado positivo, o sea, que existían células cancerígenas. De inmediato me movilicé para ver qué podíamos hacer con mi padre y, como siempre hacemos en Cuba, la primera opción fue buscar un camino directo hacia la posible solución: el camino de los amigos. Entonces le escribí a mi viejo compañero de estudios José Luis Ferrer, que vive desde 1989 en Estados Unidos, pues su madre, la doctora María Luisa Buch, había sido durante muchos años la subdirectora del Hospital Oncológico (a las órdenes del doctor Marinello) y, aunque ella había muerto, seguramente quedarían colegas cercanos en el *staff* de la institución. Por esta vía, apenas unos días después llegué con mi padre de la mano a la consulta del doctor Azcue, quien, desde el principio, tomó el caso como suyo y —hoy lo sabemos: y aquí radica la parte afortunada de la historia— salvó la vida de mi padre.

Fue en una de esas visitas a la consulta del doctor Azcue y cuando ya le había regalado algunos de mis libros y surgido una amistad extrahospitalaria (mucho ayudó mi libro *La novela de mi vida*, y la curiosidad intelectual del médico por el mundo de la masonería cubana y mexicana del que hablo en la novela y el hecho mismo de que mi padre fuera masón, grado 33, de la Gran Logia de Cuba) cuando le comenté que estaba preparando la escritura de una novela sobre el asesino de Trotski. Recuerdo que la mirada del buen médico se clavó en la mía antes de decirme, con sorna y con orgullo:

—Pues yo conocí a ese hombre y tengo con él una historia increíble...

Un silencio que se rompe

Muy diferente fue el camino para conocer la historia con Ramón Mercader que tuvo otro médico cubano, el especialista en radiología Fermín X. Un día de inicios de 1978 el radiólogo recibió al paciente Jaime López en la clínica especial del ejército cubano donde trabajaba y desde los primeros exámenes ratificó el diagnóstico de los oncólogos, y lo especificó advirtiendo que la enfermedad había hecho metástasis e invadido incluso el sistema óseo del paciente. Pero Fermín, por su condición de médico militar, por el sitio exclusivo donde trabajaba y por el misterio que envolvió al hombre enfermo, también supo de inmediato —y sin necesidad de rayos X— que el paciente debía de ser alguien especial o peculiar, y pidió la información que le escamotearon al doctor Azcue pero que a él sí le dieron: su hombre era Ramón Mercader.

Fermín recuerda no solo los exámenes que le hizo a Ramón, la conmoción que le provocó saber quién era en realidad el enfermo, sino que la persona que lo trasladaba del hospital a la casa y la que siempre acudía con él a las consultas médicas era la joven hija del hombre, Laura Mercader, con la que el moribundo parecía tener una relación muy entrañable.

Durante años Fermín vivió con el secreto de la presencia probada de Mercader en Cuba. Hasta que en algún lugar perdido se descongeló la orden de silencio absoluto y el médico pudo comentar su relación profesional con el asesino de León Trotski. Curiosamente, ese fue, justamente, el momento en que yo también me convertí en paciente de Fermín por un severo ataque de sacrolumbalgia que, derivado en ciatalgia, me tiraría en cama por veinte días de imperturbable y terrible dolor.

La mañana de 2005 en que conocí al doctor Fermín y su secreto descongelado, recuerdo la conmoción que me produjo saber que aquel hombre de carne y hueso que se interesaba por mi columna vertebral y por mis libros, había sido uno de los pocos cubanos que había tenido un contacto físico y personal con Ramón López, sabiendo que en realidad se trataba de Ramón Mercader del Río. Fue, para mí, sentir como que un fantasma dejaba caer la sábana y mostraba su corporeidad humana donde siempre había existido vacío, mito, silencio. Y la humanidad del moribundo se hizo definitiva cuando Fermín me contó que Mercader, unos meses antes de morir, había entrado en un estado físico tan lamentable que una noche, cuando fue a levantar el vaso de agua que reposaba en la mesita colocada junto a la cama, el húmero de su brazo, incapaz de sostener ese peso con el que todos lidiamos todos los días, se le había quebrado, provocándole unos dolores horribles. Entonces pensé que cualquier ser humano normal, cualquier persona que no se haya cargado de odio y fanatismo (como Ramón Mercader) solo puede sentir compasión por el ser humano que vive ese trance terrible, peor que la misma muerte. Pero también me dije: está bien que uno sienta compasión, aunque de inmediato me pregunté: ¿Ramón Mercader la merece?

Moscú no cree en lágrimas

La relación de los cubanos con la Unión Soviética, específicamente la que comienza con el acercamiento de Cuba y la URSS desde los primeros meses del triunfo revolucionario, está llena de historias asombrosas y muchas veces absurdas, que tienen en sus cimientos, en casi todos los ejemplos, la enorme distancia cultural que ni siquiera fueron capaces de vencer la «indestructible amistad entre los pueblos de Cuba y la URSS», «el internacionalismo proletario», «la desinteresada ayuda de los hermanos soviéticos». Pero, más que los lemas, aquella conexión y sus consecuencias se basaban en la adopción por Cuba de un modelo político, económico y social —que ha sobrevivido incluso a la desaparición de la URSS— y en la parte más humana, en la presencia física de miles de rusos, ucranianos, bálticos en la isla y la de otros tantos cubanos en los más disímiles y hasta remotos puntos de la geografía soviética (hubo cubanos que trabajaron de taladores de árboles en Siberia, tierra de hielos y gulags) y, como era de esperar, de algunos apellidos rusos en la isla y de unos cuantos miles de mulaticos exsoviéticos, engendrados en turbulentas y casi siempre frustradas historias de amor.

Desde muy temprano la cultura soviética comenzó su invasión de los predios cubanos y, como advertencia de lo que se avecinaba, en los tempranos años sesenta llegaron a las librerías de la isla las novelas insignia del realismo socialista (*Así se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski; *Héroes de la fortaleza de Brest*, de Sergei Smirnov; *La carretera de Volokolamsk*, de Alexandr Bek; o *Chapaev*, de Dmitri Fúrmanov), aunque es justo decir que también se publicó *Un día en la vida de Iván Denísovich*, de Alexandr Solzhenitsyn. Pero la más ambiciosa penetración se fraguó en el territorio del cine. Cada año

llegaban a Cuba —a lo largo de casi tres décadas— decenas de filmes soviéticos de las más diversas calidades y pretensiones estéticas (vimos en su momento los clásicos de Tarkovski y las mejores obras de Andréi Konchalovski y Nikita Mijalkov, entre otros grandes), pero sobre todo una catarata de filmes de guerra que, salvo alguna que otra excepción, resultaron ajenos, aburridos y lentos para unos espectadores educados en otros cánones pero que, además, pudieron ver en esos mismos años prodigiosos lo mejor de la cinematografía italiana, francesa, polaca o japonesa.

El resultado de la invasión cultural soviética provocó, en mi caso, como en otros muchos miembros de mi generación, una reacción adversa —para los objetivos de sus promotores— pero lógica: el rechazo en bloque de todo lo que trajera aquellas etiquetas nacionales y culturales con las que, gracias a los estereotipos y la presión exterior, decidí que yo no tenía nada que ver. Es curioso que, a pesar de ese rechazo, en los años finales de mis estudios preuniversitarios y antes de que adquiriese el virus que todavía me acompaña de leer a autores norteamericanos e hispanoamericanos, deglutí con devoción varias novelas de Dostoievski, Gógol, Turguéniev, los cuentos de Chéjov —*Guerra y paz* se me resistió por entonces—, todos en ediciones cubanas que todavía conservo a pesar de que muchas de ellas ya resultan ilegibles por la coloración oscura del papel en que fueron impresas. Tal era mi apatía visceral por lo soviético, y tanto me duró, que en 1988 fui tan estúpido que decliné la posibilidad de realizar un viaje a Moscú y otras ciudades de la URSS, que era la parte más sustanciosa del Premio Literario de la revista *El Caimán Barbudo*, que yo había ganado en la categoría de ensayo.

Una agradable sorpresa en medio de toda aquella inundación de sovietismo cultural (¡los «muñequitos» rusos, por Dios!) fue la exhibición en Cuba de la película *Moscú no cree en lágrimas* (o «en las lágrimas»), del director Vladímir Menshov, estrenada en 1979 y ganadora del Oscar a la mejor película extranjera al año siguiente. Las razones de la (agradable) sorpresa fueron tan simples como

reveladoras: la obra cuenta la historia de tres amigas que luchan por alcanzar algunos jirones de felicidad. Es una película de la vida común, del socialismo común, de gente común y quizás por ello fue un suceso de público en una Cuba que repelía el cine soviético y salía de la década oscura de 1970 y tanteaba lo que sería la cultura más polémica y humana de los años siguientes.

Pero unas pocas películas vistas y casi ningún libro leído (las excepciones más notables fueron, sin duda, *El maestro y Margarita*, la incómoda novela de Bulgákov, y, en menor medida, *Caballería roja*, de Bábel) me hacían un ignorante de la cultura y la vida soviéticas, o mejor, un cubano enterado solo de los tópicos que los amigos y conocidos que habían estudiado en la URSS contaban sobre su experiencia en la «querida y heroica patria de Lenin y Stalin».

Por esta razón debí hacer una carrera contra reloj de lecturas y búsquedas de referencias cuando decidí escribir *El hombre que amaba a los perros*, y tuve incluso que acelerar el paso cuando se me dio la posibilidad, imprescindible para el desarrollo de mi trabajo, de visitar Moscú por una semana.

Jorge Martí y su esposa bielorrusa Mirta Karchik, entonces embajadores cubanos en Moscú, y Víctor Andresco, al frente por esa época de la filial del Instituto Cervantes de la capital rusa, fueron los promotores y aseguradores del viaje que en el verano de 2007 emprendimos, desde París, Lucía y yo. La otra fuente de aseguramiento moscovita nos la proporcionó nuestro viejo amigo Stanilav Vierbov, uno de los poquísimos rusos que después de 1990 han permanecido en Cuba, y en su caso gracias a dos anclas muy profundas y peculiares: su esposa cubana (nuestra querida amiga Helena) y sus hijas (Camila y Cristina) y su vinculación con la religión afrocubana, en la cual detenta la condición de babalao, o sea, la máxima categoría religiosa de la santería, pues solo los iniciados en tal dignidad pueden manejar el «tablero de Ifá», el del arte de la adivinación. Una curiosidad digna del libro Guinness: Stas, como le decimos todos los amigos, no solo debe ser el primer babalao ruso de

la historia de la humanidad, sino también el primer judío ruso que toma esta dignidad.

El choque entre el esquemático Moscú imaginario y libresco que yo poseía y el Moscú real postsocialista y post-Yeltsin fue más duro de lo que había imaginado y, apenas caminar por algunas de las calles de la ciudad, tuve la certeza de que aquella estancia física era imprescindible para mi proyecto literario. También tuve muy pronto el vislumbre de que no solo por Stalin y sus furias era que Moscú *no creía en lágrimas*, sino también porque se trata de una ciudad ríspida y agresiva, en cuyas escalas, ritmo y temperamento la vida humana es solo un componente, y para nada el más importante.

En la lista de lugares que debía y quería visitar estaban la reconstruida iglesia del Cristo Salvador, ese mastodonte arquitectónico que Stalin ordenó demoler en 1932 y que, apenas desaparecido el socialismo, los rusos volvieron a reconstruir con total apego a los viejos planos; por supuesto que estaban la Plaza Roja y el Kremlin; la tumba de Ramón Mercader en Kúntsevo (más adelante me referiré a ella); la Sala de las Columnas donde se celebraron los procesos de 1936 a 1938; la plaza de la Lubianka (recorrida con la cautela sugerida por mis guías, pues aunque ya no brille allí la estatua de Dzerzhinski sigue siendo un edificio de los órganos de la seguridad interior rusa) y los barrios y lugares donde vivió Ramón Mercader o donde pudo haber vivido su mentor, el coronel Leonid Eitingon. El hotel Moscú, quizás el más excelso ejemplo de la arquitectura estaliniana, ya había sido demolido, como si la ciudad se avergonzara de él.

Una parte de esos recorridos los hice con los embajadores cubanos, otros con el amigo Jorge Petinaud, corresponsal de Prensa Latina en Moscú, otros con el hispano-soviético Miguel Bas, corresponsal de EFE y viejo amigo de Stas con quien entré en la dramática Casa de España de Moscú, y otros con la mejor guía que pueda tener un visitante con mis exigencias y necesidades en una ciudad enorme y desparramada: la especialista Tatiana Pigariova,

autora de la excelente *Autobiografía de Moscú*.

Una de las pesquisas más complejas fue la ubicación de los sitios en los que vivió Ramón Mercader con su familia a lo largo de los catorce años que pasó en Moscú, desde su salida de la cárcel hasta su establecimiento en Cuba. Con el habitual misterio y síndrome del silencio que rodeó todo lo relacionado con Ramón, yo había logrado saber que durante unos años el asesino y su familia habían vivido en las inmediaciones de Sokol y que, más tarde, habían trasladado sus cuarteles hacia un edificio para técnicos extranjeros y exespías de cierto nivel, ubicado en el malecón Frunze. Este último lugar, según lo que ya tenía escrito, era un escenario importante para lo que quería hacer y decir en la novela, por lo que su localización —ni siquiera soñaba con visitarlo, aunque pretendía conseguir ubicarlo lo más exactamente posible— era muy importante.

En las diferentes referencias que tenía del último lugar donde vivió Mercader en Moscú siempre se decía que era un edificio ubicado en el malecón Frunze, «frente al Parque Gorki». Mi desconocimiento físico de Moscú y las imprecisiones de las fuentes me llevaron a pensar que la construcción quedaba justo frente al parque (para tener una idea del entorno me había leído la novela *Parque Gorki* de Martin Cruz Smith), y solo al llegar al presunto lugar descubrí algo demasiado importante: entre el malecón y el parque corre el río Moscova... En realidad, entre el edificio y el parque hay también un paseo arbolado y una avenida extensamente moscovita que bordea la acera del malecón.

Como también sabía que desde el apartamento en que vivió Mercader era posible ver, en un primer plano, el puente Krymski (el que en realidad une el malecón con el parque) y, más allá, las torres del Kremlin, no me fue difícil decidir qué edificio pudo haber sido el que ocupó la familia desde mediados de los años sesenta hasta 1974: solo hay uno cuya construcción data de los inicios de la década de 1960 que, además, tiene suficiente altura para que se pueda contemplar desde sus diminutos balcones el parque, el puente y las

torres del Kremlin. Y decidí, novelescamente, que si ese no había sido el edificio donde vivió el asesino de Trotski, *podía haber sido*, y reescribí todo un pasaje de la novela en el que describía el predio, el paseo, la avenida y el malecón... desde donde se ve el Parque Gorki, al otro lado del río.

Pero de todos los sitios que visité en esos días —incluidos cementerios, horripilantes barrios proletarios y varias capillas y palacios del Kremlin—, uno que no aparece en mi novela y que encontré en un simple vagabundeo por la ciudad me produjo la más inquietante y reveladora conmoción: el parque con su estanque que aparece en *El maestro y Margarita*. Viendo este lugar que solo se distingue por sus connotaciones literarias y quizás por la muy moscovita arquitectura que lo rodea, sentí, más que emoción por el hallazgo, una ira profunda contra todos los burócratas y pretendidos iluminados que le hicieron la vida imposible a Bulgákov y a tantos artistas y creadores soviéticos, esos artistas y creadores que se suicidaron física o intelectualmente y produjeron entonces aquellas novelas y películas dictadas por la ortodoxia y no por el espíritu creativo, las obras que casi instintivamente yo rechacé, porque creí (o me hicieron creer esos y otros burócratas alentadores de ese arte) que los rusos, los ucranianos y los bálticos no tenían nada que decirme, a mí, un caribeño hispanoamericano. Bulgákov y un parque con un estanque me demostraban lo contrario.

La cubana Caridad del Río

Cierto día de 1960 —la fecha exacta podría estar en algún archivo de la extinta KGB— la agente de la inteligencia soviética Caridad del Río, usando su propio nombre e invocando su origen, se presentó en la embajada cubana en París y pidió una entrevista con el embajador, el músico Harold Gramatges.

Cuarenta y cinco años después, cuando conversé sobre esta historia con Harold Gramatges, el músico me dijo que no guardaba memoria precisa de ese encuentro con tan extraordinario personaje. En realidad no sé si el maestro Harold me mentía o me decía la verdad, pues ciertas evidencias me hacen suponer que entre Caridad del Río y algunos viejos miembros del partido comunista cubano (llamado Partido Socialista Popular, PSP, durante las décadas de 1940 y 1950) ya habían existido contactos.

Cuando entrevisté a Harold Gramatges apenas había comenzado la investigación a fondo sobre la vida de Ramón Mercader y su madre, pero escogí al músico cubano por dos razones: la primera su edad, cercana ya a los noventa años, y, la segunda, porque era una de las pocas personas en Cuba que, públicamente, admitía su contacto con aquella familia marcada por el horror de un crimen.

Hubo varias cuestiones que luego se me clarificarían, sobre las cuales el maestro me escamoteó información. Una, que más tarde pude comprobar con documentos, fue la existencia de una larga relación del músico y su esposa con Caridad del Río, posterior a 1960 y que se extendió hasta la muerte de la agente, en París: varias cartas dirigidas al músico y su esposa, en las que Caridad hace referencias a encuentros en París y La Habana, demuestran no solo la persistencia de una cercanía, sino incluso de contactos entre Harold y Ramón

durante la estancia de este último en Cuba. Otra fue el desconocimiento inicial de Harold, en su período de embajador, de la verdadera historia de la comunista española nacida en Santiago de Cuba que, de manera voluntaria, empezaría a trabajar como recepcionista y secretaria ubicada en la legación cubana. En este sentido, la afirmación del embajador contrasta con la profesionalidad demostrada por los órganos cubanos de inteligencia y contrainteligencia, ya por entonces actuantes, que hacen poco creíble que se aceptara sin verificaciones la presencia de aquella entusiasta en un sitio por el que fluía tanta información. Pero el hecho mismo de que Caridad fuese desde la década de 1930 y hasta su muerte una agente de los servicios de espionaje soviéticos, hacen doblemente extraña esa posibilidad, pues resulta evidente para cualquier observador que Caridad se presentó a la embajada cubana por órdenes de sus mentores, necesitados de conocer un poco más sobre las intenciones del gobierno revolucionario cubano instaurado un año antes. ¿Alguna vez sabremos la verdad sobre este episodio?

Al fin una verdad en París

Lo que sí pude saber en París, cuando viajé a la capital francesa para participar en la gira promocional de la traducción de *El hombre que amaba a los perros*, es que Caridad del Río podía haber sido la peor madre del mundo, pero a la vez la mejor abuela que puede tener cualquier nieto. ¡Una revelación!

Jean Dudouyt es una de las personas cercanas a Mercader y a la historia del asesinato de Trotski que la publicación de mi novela me ha permitido conocer. Mientras la redactaba, fueron pocas las personas conocedoras de interioridades de la trama y sus protagonistas que accedieron a hablar conmigo. Algunas por no revolver lo que no quieren revolver; otras, por desconocimiento, como me ocurrió con Gay Mercader, productor musical catalán, pariente de Ramón, que me dijo algo también revelador: él se había criado escuchando que para su parte de la familia Mercader, aquellos otros Mercader (Ramón, Caridad y compañía) no eran de su estirpe. «Ahora mismo tú sabes más de Ramón que yo», concluyó. La última de las varias personas relacionadas con el episodio que he podido conocer es nada más y nada menos que un sobrino de Sylvia Ageloff —la joven a la que Mercader utilizó como puente para llegar a la casa de Coyoacán—, que se me presentó en Nueva York al terminar una charla sobre mi trabajo y, en un breve diálogo, me confirmó algo que ya sabía: «Mi tía Sylvia nunca quiso hablar de su relación con Mercader. Repetía que lo que tenía que decir ya se lo había dicho a los policías mexicanos que la entrevistaron».[21]

Pero Jean Dudouyt, un hombre culto y afable, ingeniero agrícola de profesión, resultó ser un hombre abierto con sus experiencias y memorias familiares, al punto que me obsequió algunas fotos de

Ramón en Cuba, incluida una en la que aparecen sus perros, y me entregó copias de algunos documentos reveladores, como el certificado de recuperación de la nacionalidad cubana de Caridad, fechado en La Habana en 1940.

Quizás la información más valiosa que me dio este sobrino de Ramón y nieto de Caridad fue la develación de ciertas tramas familiares. De ellas la más conmovedora sin duda resultó el nivel de la relación que había tenido su madre, Montserrat Mercader (Dudouyt por matrimonio) con su madre Caridad, cuando ambas vivían en París, a partir de la década de 1940. Según Jean, el trato de Caridad con todos sus hijos fue tiránico: con el mayor rigor los enviaba al ejército, a la guerra, al asesinato como caminos hacia la construcción de un mundo mejor.^[22] Uno de ellos murió durante la Guerra Civil; Ramón, por su parte, la odiaba, la amaba, le temía. Y su madre, Montse, le tenía pavor.

En sus años de vecindad parisina, Caridad le exigió a su hija Montse que, al menos, la fuera a visitar una vez cada semana. La tarde previa al día acordado para el encuentro, Montse se enfermaba: dolores de cabeza, vómitos, mareos la atacaban como una reacción psicósomática provocada por el solo hecho de pensar que al día siguiente tendría que pasar varias horas con su madre y escuchar sus reproches, quejas, regaños.

Esa misma madre tiránica, odiada incluso, tenía sin embargo otra cara con los nietos. Como su crianza no era cuestión que le importara, cuando coincidía con ellos —Jean Dudouyt era uno de esos nietos— les permitía comer, hacer, destruir lo que quisieran, en el mejor estilo anarquista que siempre la había acompañado.

Lo sabido: todo depende del prisma con que miremos las cosas.

La última hora de Caridad Mercader

A diferencia de los de Père-Lachaise, Montmartre y Montparnasse, el también parisino cementerio de Pantin no puede exhibir una nutrida lista de celebridades que hayan hecho de él su última morada. Su ubicación, en el borde noroeste de la ciudad, y la falta de mausoleos elegantes y personalidades ilustres en igual densidad a la que muestran los otros tres famosos camposantos de la capital francesa, se advierte desde que el visitante traspone los muros de Pantin: sus muertos solo reciben las visitas de los que los quisieron en vida y no las de curiosos turistas, que muchas veces ni siquiera saben de la existencia de esta necrópolis.

Profusamente arbolado por castaños de Indias y ciruelos japoneses, quizás lo más impresionante del cementerio de Pantin sean los enormes cuadrantes donde yacen soldados y civiles víctimas de las guerras mundiales. Las pequeñas lápidas colocadas sobre la tierra, en una imagen similar a la que recorrió el mundo en el filme de Steven Spielberg *Salvar al soldado Ryan*, son modestas y están mohosas, aunque sobre ellas ondee una bandera francesa.

Si visité el cementerio de Pantin en mayo de 2007 fue porque en un rincón apartado de su territorio yace un personaje de los más tétricos, misteriosos y peculiares del siglo XX: un personaje esencial en la vida y la obra de Ramón Mercader. Aunque su nombre quizás no diga nada a la mayoría de las personas que hoy habitan el planeta, apenas con mencionarlo al llegar a Pantin, y gracias a la informática y la eficiencia del empleado que trasiega con las ubicaciones y destinos de los muertos del cementerio, el nombre de Caridad del Río Hernández se convirtió en una parcela, una fila, una tumba y, sobre todo, en una inquietante pregunta que el empleado, con cierta

esperanza que no lograba ocultar tras su cara de eficiente empleado, les hizo a los buscadores de tumbas (mi amiga, guía y traductora Elena Zayas y yo): «¿Son ustedes familia de esa persona?».

Después sabría que desde hace varios años el empleado comenzó a hacer esta pregunta a los extraños y contados interesados en esa precisa tumba. También colegiría por qué cuando le dirigió la pregunta a mi amiga Elena, sus ojos se fijaron en mí. Y también sabría que nadie le había respondido afirmativamente al insistente empleado de Pantin, pues nadie parecía interesarse en la tal Caridad del Río Hernández, también conocida en su momento como Caridad Mercader.

Según reza en la tapia de granito de la tumba que comparte o compartía con su yerno Charles Dudouyt, Caridad del Río nació en Cuba en 1892 (¿el empleado me vio cara de cubano?: seguramente) y murió en París, en 1975. Pero a lo largo de esos años, la mujer que yace o yacía en la tierra de Pantin forzó al destino hasta llegar a colocarse en uno de los recodos más extraños y sórdidos de la historia del siglo pasado. Su apoteosis ocurrió justamente el 20 de agosto de 1940, en el remoto barrio mexicano de Coyoacán, cuando su hijo Ramón asesinó al líder comunista León Trotski, cumpliendo órdenes del líder comunista Iósif Stalin. Caridad del Río no solo había sido quien educó a su hijo en el odio y lo puso en contacto con los oficiales del tétrico NKVD soviético encargados de concebir y ejecutar el asesinato, sino que fue quien lo alentó e impulsó en su misión hasta esa misma tarde del 20 de agosto, cuando, a bordo de un auto y en compañía del oficial soviético creador del plan, Leonid o Naum Eitingon (alias Kótov, alias Tom y sabe Dios cuántas otras identidades), Caridad vio entrar a Ramón Mercader en la casa de Trotski y en las cloacas de la historia del siglo.

Española de nacimiento (cuando ella nació, Cuba era aún colonia de España), catalana de formación, francesa de gustos, soviética de nacionalidad, Caridad del Río prestó aquel día un servicio por el cual recibiría de manos de Kalinin, el entonces jefe de Estado soviético, la

Orden de Lenin y, hasta su muerte, la gratitud del país por el cual había inducido a su hijo a convertirse en uno de los criminales menos conocidos y más trascendentes de la historia. Asentada en París desde la década de 1940, donde con toda seguridad se empeñó en seguir trabajando para los órganos de espionaje soviéticos, ni siquiera la muerte de Stalin, la caída de Lavrenti Beria y el deshielo de Jruschov afectaron su estatus, convertido en un pacto de silencio, algunos servicios esporádicos y en un salario de por vida que le permitiría vivir con holgura en la capital francesa.

Una de las misiones que cumpliría por esos años es de las más singulares que se pueda imaginar: presumiblemente Caridad recibió la orden de desempolvar su condición de «cubana» y recuperar su antigua relación —establecida mientras se preparaba el asesinato de Trotski— [23] con viejos militantes del Partido comunista cubano y haciéndose pasar por una admiradora de la jovencísima revolución en marcha en la isla, buscar el modo de trabajar en la embajada de la isla en la capital francesa. Y allí se presentó y, por casi cuatro años, trabajó junto al embajador cubano, el músico Harold Gramatges, al cual —solía decir Caridad— le compraba varios periódicos franceses pagados de «su bolsillo».

Así, a diferencia de tantos otros agentes purgados y encarcelados durante las décadas de 1940 y 1950, o marginados después de la muerte de Stalin, Caridad del Río tuvo el privilegio de ver en vida cómo la gratitud de sus empleadores pasaba por encima de rectificaciones y rehabilitaciones, y se mantenía, silenciosa pero firme, hasta que la heroína de la URSS exhaló su último suspiro bajo la foto de Stalin que colgaba de una pared de su cuarto y la embajada soviética en París se hiciera cargo de los funerales y el entierro, en una parcela de Pantin.

Resulta curioso: al llegarles a ambos la hora de la muerte, Caridad tuvo más suerte que su hijo. Ramón Mercader, quien moriría tres años después, sería discretamente enterrado en el cementerio de Kúntsevo (muy cerca de la famosa dacha donde Stalin planeó y

ordenó el asesinato de Trotski y de tanta, tanta otra gente), sin que sobre la losa se grabara su nombre: hasta hace unos pocos años solo fue Ramón Ivánovich López, un anónimo héroe de la URSS. En cambio, Caridad del Río fue enterrada como tal, y a su funeral asistieron unos pocos familiares y varios funcionarios de la legación soviética en la capital francesa que reconocieron sus méritos de luchadora revolucionaria... Pero desde entonces la historia dio una voltereta sorprendente y ahora Ramón, con su verdadero nombre grabado en el borde inferior del monolito de mármol sobre el que se enmarca incluso su retrato de asesino, todavía recibe flores de secretos y nostálgicos admiradores de su acción homicida e inútil. La tumba de Caridad, en cambio, exhibe (o exhibía) la desolación de la muerte y la más triste, la del olvido. Peor aún: según el decepcionado empleado del camposanto de Pantin, sobre la tumba de Caridad se cernía un destino incierto que explicaba su insistencia en saber si los visitantes eran familiares de la difunta y su interés en mi presumible origen cubano.

Como en el momento en que íbamos a abandonar el cementerio todavía nos acompañaba la extraña pregunta del empleado, le pedí a Elena Zayas regresar a la oficina para saber la causa por la cual aquel hombre indagaba si alguien era familiar *precisamente* de Caridad del Río. El empleado, sin muchos deseos, nos contestó que el contrato del espacio para la tumba, hecho por treinta años, había vencido el 28 de octubre de 2005, y que de no presentarse una renovación antes del entonces cercano 28 de octubre de 2007, los restos de Caridad y de su yerno serían sacados y colocados en un osario. A la pregunta de quién había pagado el contrato inicial, el empleado se disculpó, pues no podía darme esa información. Pero vi en sus ojos que conocía la respuesta que yo también conocía: la embajada de un país que ya no existe. Como aquel país, el mismo para el que trabajó Caridad y por el que mató su hijo, la tumba de Caridad del Río parecía destinada a desaparecer —y quizás ya haya desaparecido, como se lo merece—, porque hay historias y muertos con los que nadie quiere quedarse.

Aun así, hay historias y muertos que merecen una novela, o ser parte de una novela.

La satisfacción de un escritor

Escribir *El hombre que amaba a los perros* fue un desafío en el que invertí cinco años de mi vida. Una parte importante de ese tiempo la dediqué a redactar con el mayor esmero posible cada página del libro. Otra parte esencial de ese período se lo llevó la investigación documental y la búsqueda de certezas en una historia donde, como me dijera un día mi colega español José Manuel Fajardo, «el problema es que en esa historia todos mienten».

El libro se publicó en España en 2009 y, al año siguiente, circuló la primera edición cubana, de unos pocos miles de ejemplares, pero que permitió que muchos de mis compatriotas leyeran la novela en aquel momento.

En los meses siguientes a la puesta en venta de esa edición (ganadora del Premio de la Crítica de Cuba, y reeditada al año siguiente), recibí con frecuencia el mejor de los reconocimientos que obtendría esa novela. Porque a través de correos electrónicos, llamadas telefónicas, comentarios cara a cara e, incluso, cartas recibidas por el correo ordinario, decenas de lectores cubanos me expresaron, con sus palabras, la misma reacción a la lectura del libro: me agradecían que hubiera escrito la novela pues, leyéndola, habían aprendido de muchas historias que no conocían e, incluso, habían aprendido muchas cosas de su propia y personal historia. Con esa satisfacción a cuestas, supe que había acertado en mi respuesta literaria a la persecutora pregunta de para qué había escrito la novela.[\[24\]](#)

2013-2018

La libertad como herejía

En la medida, pues, en que quienes nada temen ni esperan son autónomos, son también enemigos del Estado y con derecho se los puede detener.

Baruch Spinoza, *Tratado político*

Buscando una herejía

El 30 de noviembre de 2010 llegué por primera vez a Ámsterdam. En aquel viaje, como en casi todos los que he realizado en los últimos quince años, me acompañaba mi esposa, Lucía, que no es solo parte de mi vida, sino también —y muy importante— de mi literatura.

Por razones diversas y hasta olvidadas, que ahora no vienen a cuento, mi deseo de conocer esta ciudad se había retardado en el tiempo y, luego de conocer casi toda Europa, Ámsterdam se me mantenía esquiva. Pero, por motivos que pronto voy a explicar, ya no podía dilatar más mi encuentro con esta ciudad. Por ello, a nuestra cuenta y riesgo, sin tener a nadie que nos esperara y nos orientara, llegamos esa gélida mañana de fines de noviembre, en vuelo desde Madrid, al aeropuerto de Schiphol.

Debo advertir ahora que, antes de poner un pie en Ámsterdam, gracias a la parte obsesiva de mi personalidad (algo así como mis tres cuartas partes), ya conocía mucho de la ciudad y no solo de sus mitos, su historia o su arte, sino también de su funcionamiento práctico y presente. Al menos conocía casi todo lo que necesitaba saber para cumplir mis propósitos de esos momentos: acercarme lo más posible a las intimidades del mundo en que había vivido y pintado, tres siglos y medio atrás, Rembrandt van Rijn...

Desde antes de llegar sabía, por ejemplo, en qué máquinas expendedoras debía sacar los billetes del tren que viaja desde Schiphol hasta la estación central de la ciudad; tenía localizado el sitio donde se venden los boletos de autobuses y tranvías que, por tres días, una semana, un mes (también sabía el precio), permiten viajar en estos medios todas las veces que uno lo requiera durante los días contratados; había precisado incluso qué línea de tranvía debía

tomar en la Central Station para llegar al pequeño hotel donde habíamos reservado tres noches, en la calle Overtoom, más allá del cinturón de los grandes canales, y hasta sabía la parada exacta en que teníamos que bajarnos, para caminar una cuadra y media y encontrar el albergue... Lo verdaderamente significativo de todo este conocimiento que me permitiría ser y estar en *Ámsterdam*, es que logré hacerlo desde mi estudio en Cuba, donde el acceso a Internet muchas veces resulta una misión imposible aún en este siglo XXI.

Además, gracias a mis lecturas, registros de mapas y anotaciones, conocía, sobre todo, el camino que debía hacer para, luego de dejar los bultos en el hotel, emprender la primera y decisiva travesía de la ciudad. El periplo perfecto que había montado debía comenzar en la plazoleta Spui, de donde podía dirigirme al llamado Begijnhof, un pequeño recinto urbano, algo así como una plazoleta o patio interior al cual se asoman varias edificaciones que permiten observar, en pleno corazón de la *Ámsterdam* de hoy, la ciudad que *Ámsterdam* fue en el siglo XVII, o sea, justo la *Ámsterdam* que yo andaba buscando en este, mi primer viaje a Holanda. De esta aldea en miniatura estancada en el tiempo, donde se conserva la casa de madera más antigua de la ciudad, la Houten Huys (1460) y la llamada Engelse Kerk, construida a principios del siglo XV, y varias viviendas típicas del XVII como las que veía Rembrandt en sus caminatas por la ciudad, también sabía por qué calles dirigirme hacia el Dam, la señorial explanada del ayuntamiento, que desde hace siglos es el corazón de la urbe y que tomó su forma definitiva en tiempos del pintor. Desde el Dam sabía cómo salir a buscar el Nieuwmarkt, en la gran plaza de El Waag, el sitio donde los holandeses se daban con notable frecuencia a la práctica de ahorcamientos y decapitaciones. Enrumbando ya desde El Waag por la Sint Antoniesbreestraat entraría en la antigua judería de la ciudad justo por la Jodenbreestraat —la Calle Ancha de los Judíos—, donde, en el número 4, estaba (está) la principal razón de que Lucía y yo hubiéramos llegado esa mañana fría y nevosa a *Ámsterdam*: la ya

inaplazable necesidad de novelista de ver con mis ojos, sentir las proporciones, tocar las paredes de la casa donde por más años vivió y pintó Rembrandt van Rijn. Pero, sobre todo, mis escrúpulos y exigencias de escritor apegado a las realidades físicas me reclamaban apropiarme de la noción viva, que solo la experiencia personal puede aportar, de cómo era el estudio donde aquel maestro había pintado *La compañía del capitán Cocq* (la mal llamada *Ronda nocturna*) y donde también se había empeñado, en su momento de mayor capacidad artística, en el insólito ejercicio —probablemente jamás intentado con tan definidos propósitos— de pintar «del natural» nada más y nada menos que el rostro de Jesús el Nazareno.

Esta casa, donde Rembrandt vivió por veinte años y de donde fue expulsado en 1660 por falta de pagos de la hipoteca —casi nada es nuevo en este mundo—, sobrevivió el paso de los años y al fin fue recuperada por la ciudad de Ámsterdam a principios del siglo XX y, como se merecía, convertida en el museo Rembrandthuis, la casa de Rembrandt. Una parte del edificio contiguo, sumado años después al museo, abre ahora el acceso a la histórica mansión, a la cual se accede desde entonces por el corredor que separa la cocina de lo que fue la sala recibidor, en la planta baja. La escalera de espiral que allí mismo comienza a ascender, permite al visitante iniciar el recorrido de los otros dos niveles de la casa y la buhardilla que la corona, los pisos donde están las habitaciones y salones, que Lucía iba fotografiando mientras yo filmaba con una pequeña cámara de minicasetes en cuyo uso me estrenaba ese día. Todo cuanto veía y registraba, con algunas anotaciones en un cuaderno o comentarios al micrófono de la cámara, constituía la adquisición de sustancia para mis necesidades de novelista, aunque el plato fuerte, la razón más pesada de aquel primer viaje a Ámsterdam, estaba en la tercera planta de la casa, donde el gran salón que corre desde la escalera hasta la pared frontal del edificio fue el sitio donde funcionó el famoso estudio de Rembrandt.

Eufórico, realizado, expectante llegué ante la puerta de madera

que el maestro pedía mantener cerrada siempre que él estuviese trabajando. Como por fotos y lecturas conocía toda la estructura y distribución de aquella casa donde ponía mis pies por primera vez, tenía una idea muy detallada del sanctasanctórum, de la forma de sus grandes ventanas de vidrios emplomados, de la existencia de cortinas móviles accionadas por roldanas para aumentar o atenuar la luz de acuerdo a las necesidades del artista y de una estufa con columnas labradas de hierro fundido (que ahora sé con mi piel, expuesta a la inclemencia con que nos recibió Ámsterdam, por qué en tiempos del pintor nunca se apagaba mientras se vivían los largos y húmedos inviernos holandeses). Había visto en varias imágenes la disposición ideal, museográfica, del caballete, los potes de pinturas, los pinceles y paletas de diversas formas, réplicas de los utilizados por el pintor.

Pero esa mañana, frente a la puerta del estudio (cerrada como si en su interior trabajara el maestro) estaba una de las muy discretas mujeres que custodian la casa museo y al preguntarle (sabiendo la respuesta) si aquellas no eran las puertas que daban acceso al salón de trabajo de Rembrandt, la señora me dijo que sí, efectivamente, aunque durante toda esa semana la entrada al estudio estaba vedada por... No pude oír lo que la custodio me decía. ¿Cómo, cómo era posible que hubiéramos viajado desde La Habana hasta Ámsterdam para ver aquel preciso estudio y, entre tantas semanas del año, del siglo, de la vida, llegáramos allí justo la semana en que la entrada al dichoso sitio estaba vedada?

Lo que ocurrió después ha borrado de mi memoria la idea exacta de lo que sentí en ese momento. Por supuesto, debió ser una mezcla terrible de frustración con deseos de matar a alguien, pero sí recuerdo que me alejé de las puertas clausuradas y me fui a un rincón del recinto donde se almacenan algunos de los muchos objetos (*naturalia* y *artificialia*, les llamaba él) que atesoró Rembrandt y que han podido ser rescatados o sustituidos por similares (lanzas africanas, caracoles exóticos, máscaras indonesias, carapachos de

tortuga, globos terráqueos, bustos de mármol, etc.) luego de la dispersión provocada por el remate público de todas las pertenencias del genio desahuciado. Pero, sin yo saberlo, mientras rumiaba mi frustración, en aquellos minutos había comenzado el gran momento de Lucía.

Debo advertir ahora que tal vez uno de los rasgos característicos de mi mujer es su timidez. Aunque se comporta como una persona perfectamente sociable, buena bailadora, terca cuando decide serlo, su timidez y alto sentido del ridículo a veces la superan... Pero ese mediodía fue ella la vencedora de su propia personalidad pues, siempre sosteniendo el diálogo en inglés, le preguntó a la custodio la razón de la clausura del taller, y supo que allí dentro se estaba trabajando en una delicada restauración de una pieza de Caravaggio que pronto se exhibiría en *Ámsterdam*. Y con un Caravaggio allí dentro y dos especialistas trabajando, bajo ningún concepto podía acceder al estudio nadie ajeno a la labor. Entonces Lucía le explicó a la custodio la razón de nuestra presencia allí, ese día, esa semana, con aquel frío capaz de congelar a un cubano: «Mi marido», le explicó, «es escritor. Está escribiendo una novela en la que aparece Rembrandt, muchas veces trabajando en este estudio y... nosotros hemos venido desde Cuba, desde Cuba», repitió, pues *desde Cuba* nadie en toda la historia patria ha viajado hasta *Ámsterdam* con el propósito esencial de visitar el estudio de Rembrandt, «para que mi esposo pueda ver ese estudio y terminar su novela» (y no sé si hasta le habló de mis obsesiones y manías)... Las razones de Lucía tal vez fueron comprendidas por la custodio, o tal vez no —¿todo no sería un cuento?, ¿cómo ligan un escritor cubano y Rembrandt?— pero en cualquier caso la decisión de no dejarnos pasar era inviolable, a pesar de lo cual Lucía insistió, buscando alguna alternativa, y siguió haciéndolo hasta el instante en que se abrió la puerta del estudio y salió de su interior uno de los especialistas que allí trabajaban. Fue entonces que la custodio, quizás conmovida con la fatalidad de ese escritor cubano que según su mujer escribía sobre Rembrandt y

viajaba desde La Habana para ver aquel sitio preciso, le dijo a Lucía que tal vez el especialista... y Lucía se lanzó a la súplica.

Si aquel día el estudio de Rembrandt hubiera estado abierto al público como cualquier jornada normal, mi conocimiento del lugar hubiera sido el de un visitante más del museo: el recorrido del taller calzado por unas (bastantes, en mi caso) informaciones previas, la grabación escuchada en la audioguía del museo, la lectura posterior del libro que compramos al abandonar la casa de la Jodenbreestraat. Pero la presencia de dos especialistas en pintura barroca, conocedores íntimos de aquel estudio y de las técnicas pictóricas de la época en que funcionó, resultó ser una coyuntura providencial, pues cuando el conmovido restaurador nos permitió el acceso al salón donde funcionaba el taller del gran maestro, nos regaló a Lucía y a mí toda una explicación de cómo se movía Rembrandt por el sitio, las posiciones en que colocaba el caballete según los grados de la luz de acuerdo a la hora del día o la época del año, el lugar donde ubicaba la gran paila de hierro en la que se hacía un fuego para que con esa iluminación pintara de noche, los modos en que funcionaban las cortinas móviles de los ventanales y los ángulos en que solía colocar los espejos para realizar alguno de las decenas de autorretratos legados por Rembrandt en sus veinte años de trabajo en aquel lugar. El sitio donde, transgrediendo límites que tocaban la herejía, Rembrandt y un joven judío de aquel barrio de Ámsterdam colaboraron en el intento de pintar «del natural» el rostro de Cristo.

La libertad como herejía

Ámsterdam es una de las ciudades que ha logrado crearse una fisonomía inconfundible en el imaginario colectivo occidental. Por supuesto, no con la fuerza avasallante de Roma, París o Nueva York, sitios desbordados de historia o de poderes imperiales, pero sí tanto como Venecia, Barcelona o la misma Atenas, gracias a una mezcla de singularidad arquitectónica, irradiación cultural y, sobre todo, presencia mítica a través de los siglos (como es el caso de Atenas, cuya grandeza física ha quedado reducida a las ruinas gloriosas del Partenón y sus devastados alrededores, aunque su indeleble huella espiritual, imprimada en la Antigüedad, está en las raíces de la cultura de Occidente). Ámsterdam, específicamente Ámsterdam, ha logrado su preeminencia como referente universal sobre todo gracias a la dilatada y exultante práctica de un estado cívico y espiritual que todos deseamos —o hemos deseado— disfrutar: la libertad.

Si bien la urbe más conocida de Holanda —en realidad del Reino de los Países Bajos— goza de la capacidad de ser visualizada por los numerosos canales que la atraviesan y le dan su carácter urbano, o por los millares de bicicletas que recorren sus calles bajo la ley selvática de que el ciclista siempre tiene la preferencia, o de ser evocada por la figura emblemática de Ana Frank y su demoledor y dramático testimonio de lo que constituyó el nazismo para la culta Europa, la condición que supera a las anteriores y mejor ha definido la imagen de Ámsterdam ha sido ese modo en que ha puesto en práctica las libertades del individuo. Porque el pasado y el presente de Ámsterdam, su historia y su mito, han sido obras de la práctica de la libertad. En las últimas décadas, como todo el mundo sabe, la representación más exultante de esa prerrogativa ciudadana ha sido

asumida e identificada por la existencia de los *coffee-shops*, donde de forma legal se expende y consume marihuana, y las vidrieras del llamado Barrio Rojo, donde se exhiben en paños muy menores las mujeres de alquiler.

Pero, como queda dicho, la práctica de la libertad no resulta una ganancia contemporánea ni postmoderna para la ciudad de Ámsterdam. En la mitad del siglo XVII, mientras el resto de Europa se desgastaba en persecuciones de herejes y disputas teológicas empeñadas en conducir la mente y, por supuesto, las acciones de los individuos incluso en los ámbitos más privados, Ámsterdam llegó a convertirse en la ciudad más rica y culta del mundo gracias, precisamente, a los beneficios del ejercicio de la libertad en el contexto de una sociedad republicana: libertad comercial, libertad política, libertad de credos religiosos, libertad de creación artística...

Esa fue la Ámsterdam que, con pragmática inteligencia, asimiló a las decenas de miles de judíos sefardíes expulsados de España y Portugal y los toleró, primero, y les permitió practicar su religión, después, en tranquila convivencia con protestantes de todas las denominaciones y sectas imaginables (calvinistas, luteranos, menonitas, arminianos, etc.), y hasta con empecinados y minoritarios católicos, en un ejemplo de tolerancia ideológica que superaba lo imaginable en su tiempo histórico y que, todavía hoy, en días de tantas intolerancias y discriminaciones por razones de fe o de ideología, sigue siendo un significativo paradigma. Uno de los testimonios visibles de aquel estado de gracia es, por ejemplo, la gran sinagoga portuguesa, la llamada Esnoga, que se erigió en plena judería de Ámsterdam con el sueño de convertirse en una réplica futurista —en su tiempo— de lo que pudo haber sido el mítico templo del bíblico rey Salomón.

Sobre la base de esa libertad, Ámsterdam construyó por aquella época, bajo un sistema republicano, el modelo de Estado burgués moderno en el que resultó posible separar las vidas públicas y las privadas, para que los hombres pudieran disfrutar hacia dentro de

sus preferencias escogidas y participar hacia afuera de las prácticas que tanto ayudaron o incluso permitieron el enriquecimiento y empoderamiento de una ciudad por la cual pasaron casi todos los hilos del comercio y la economía mundial de aquel momento, tanto, que llegó a ser la metrópoli más rica del planeta.

Toda esa libertad, generadora de la prosperidad sobre la cual se asentó el crecimiento de la ciudad —visible en los edificios de la época (como los de Begijnhof o la plaza del Dam) o en los nuevos canales de los Señores, los Príncipes, los Reyes que, como ondas concéntricas, iban secando pantanos inhóspitos y acrecentando el espacio urbano habitable—, fue la que permitió a Ámsterdam convertirse no solo en una urbe próspera y a sus flotas comerciales en las más activas y rentables, sino también llegar a transformarse en algo mucho más noble y trascendente: la capital mundial del arte. Ámsterdam se ufanó entonces en ser la metrópoli donde más pintores cohabitaron, donde el mecenazgo de reyes y cardenales fue sustituido por el moderno mercado del arte ejercido por la burguesía y donde más obras de arte se crearon, se vendieron y se compraron, gracias al trabajo de maestros como Rembrandt, Frans Hals, Emanuel de Witte, Ruysdael, Gerrit Dou y una larga decena de nombres imprescindibles del arte pictórico. Pero fue también la ciudad en la que el mundo de la cultura y el pensamiento abrió de par en par las puertas a la modernidad gracias a filósofos como Baruch Spinoza y su antiguo profesor, Menasseh ben Israel (ambos judíos), o a juristas como Hugo Grocio, considerado el padre del derecho internacional moderno, quienes se codearon con los científicos que inventaron o perfeccionaron instrumentos que desde entonces nos acompañan, como el telescopio, el termómetro o el microscopio. No por casualidad fue a esa Ámsterdam bullente y tolerante donde llegó a refugiarse René Descartes, quien dejó una opinión capaz de reflejar mejor que ninguna otra lo que era la urbe en el siglo XVII: Ámsterdam es la ciudad, escribió: «... donde los barcos traen en abundancia todo lo que se produce en las Indias y todo lo exquisito

que existe en Europa. ¿Qué otro lugar podría elegir en todo el mundo donde todas las comodidades de la vida se encuentran con tanta facilidad?». Y agregaba, en una muy precisa definición de una realidad: «En esta gran ciudad soy la única persona que no se dedica a hacer negocios y cada uno está tan activamente preocupado en ganar dinero que yo podría pasar la vida en la más completa soledad».

No es obra de lo fortuito que haya sido Ámsterdam la ciudad donde vivió, pintó y murió Rembrandt van Rijn, uno de los más grandes y revolucionarios creadores de la pintura moderna. Porque Rembrandt y su arte representaron, sin duda, una de las consecuencias de esa libertad de la que Ámsterdam se ufana desde hace siglos y que se patentó, justamente, en los días en que aquel genio de la pintura habitó la ciudad y, respondiendo a los llamados de su carácter y a las condiciones del medio, se empeñó en desafiar los códigos de lo que en la época se concebía como el buen gusto pictórico, majestuosamente ejemplificado sobre todo por la pintura del flamenco Rubens.

Pero ocurre que incluso donde más se disfruta de la libertad, siempre hay fuerzas que la acechan y se proponen coartarla, con razones o pretextos de la más diversa índole, comenzando por el muy recurrido argumento de «el bien o interés común» que suelen esgrimir incluso los totalitarismos. Por ello, la actitud de desafío con la cual Rembrandt enfrentó la creación artística, las nuevas nociones que concibió y practicó como la función de la pintura, le cobrarían un precio elevado en su vida mundana y en su carrera como artista.

La obra hoy más conocida y venerada de Rembrandt, la que ocupa la mejor y más cotizada pared del Rijksmuseum de Ámsterdam y constituye para muchos entendidos una de las realizaciones más

significativas de la cultura occidental, fue, curiosamente, la pieza que terminó con su período de gracia con la alta sociedad holandesa, provocando que viviera el resto de su existencia en dolorosa tensión económica. Pero esa obra (que iba pintando mientras su esposa, su querida Saskia, se secaba hasta la muerte) y las consecuencias inmediatas que generó fueron también el desafío artístico que, al mismo tiempo, le abrió las puertas a su necesidad bullente de practicar la creación con toda la libertad posible... La hoy llamada *La ronda nocturna*, en su origen titulada *La compañía del capitán Cocq* (que es una escena matinal, solo que oscurecida a través del tiempo debido a los barnices aplicados con profusión por el artista), fue catalogada en su momento como una obra provocadora, que se alejaba tanto de los conceptos imperantes para los llamados «retratos de grupo», que se estimó rozaba la burla y el mal gusto —y dejó insatisfechos a varios de sus clientes allí retratados, cada uno de los cuales había pagado la alta cifra de cien florines por aparecer en la pieza. Muchos de sus retratos y obras de las décadas de 1640 y 1650, posteriores a *La ronda*, también serían considerados toscos e inacabados, faltos de la delicadeza que el buen gusto de Rubens había fijado, que el resto de los pintores holandeses practicaba, y del cual Rembrandt se alejaba con sus pretensiones de pintar arrugas, pieles colgantes, miembros flácidos, sin adornos ni atributos escenográficos: con la intención de pintar *la realidad*.

Pero la más dramática de las coartaciones de la libertad artística que sufriría el gran Rembrandt le llegó en 1661 con el rechazo, por parte de los jefes del Ayuntamiento de Ámsterdam, del cuadro que le habían encargado para representar el origen mítico del país en tiempos del imperio romano: la obra que Rembrandt tituló *La conjura de los bátavos bajo Claudius Civilis*. Aquel encargo, que venía a salvarlo de la inopia cuando el prestigio del pintor había descendido tanto que ya nadie le hacía encomiendas, quizás le fue hecho por insistencia de su fiel amigo, el influyente burgomaestre Jan Six, varias veces retratado por Rembrandt. Pero, contrario a lo esperado o

lo deseado, el pintor entregó una obra en que todo el romanticismo y el heroísmo mitificado y grandilocuente que solicitaron los compradores, orgullosos de la prosperidad del país, había sido transformado en una escena difusa (como difusa era en el tiempo histórico), dotada de una fuerza brutal, con personajes concebidos con rostros fantasmales y ojos como cuencas vacías. Un cuadro por el cual no recibió ni uno solo de los florines acordados, sino apenas la censura del rechazo.

Fue entonces cuando Rembrandt, urgido de sacar algún dinero a la obra desestimada, tomó la terrible decisión de cortar el lienzo maravilloso para tratar de vender al menos el fragmento en donde aparecen tras una copa de vidrio tres personajes fantasmagóricos, de cuencas oculares oscuras: la única parte de la pieza que sobreviviría y que habría bastado para inmortalizar al pintor. En realidad, a cualquier pintor. Con aquel fracaso económico y con la castración artística de su propia obra, Rembrandt pagaba en esos momentos, otra vez, el precio de cometer una herejía, de pretender practicar su arte con maestría y, sobre todo, con libertad.

Unos pocos años antes de que Rembrandt, seguramente con lágrimas en los ojos, mutilara aquella obra maravillosa y revolucionaria, otro de los grandes hombres del siglo de oro del arte y el pensamiento holandés, sufriría también los efectos dolorosos de creer que vivía en una sociedad donde imperaba la libertad, y de pensar que él también era libre. Ese otro hombre castigado por su osadía fue el sefardí Baruch Spinoza, el hijo de Miguel de Espinosa, uno de los muchos judíos ibéricos acogidos por la ciudad de Ámsterdam y beneficiado por la tolerancia religiosa que allí imperaba. Pero los represores de Spinoza resultaron ser sus propios correligionarios, representados por los poderosos miembros del Consejo rabínico de la *Nação* —

como solían llamar a la comunidad sefardí— que, eficiente y pródigamente, se encargaban de castigar con diversas condenas cualquier asomo de violación de los preceptos rabínicos o de la Torá, calificadas por ellos de herejía... Y la herejía de Spinoza fue tal que, como la de su antecesor Uriel da Costa, también condenado con una *jerem* de por vida, Spinoza fue declarado proscrito y castigado con un pronunciamiento rabínico de excomunión, firmado el 27 de julio de 1656 por el rabino Saúl Levi Morteira y que por su tremendo dramatismo literario y humano me atrevo a citar en extenso:

Los jefes del consejo os comunican —leyó el rabino Morteira a los judíos de Ámsterdam— que, habiendo conocido desde hace mucho tiempo los perversos actos y opiniones de Baruj de Spinoza, se han esforzado, apelando a diferentes medios y promesas, por apartarlo del mal camino. Como no han podido hallar ningún remedio, y por el contrario han recibido a diario más información acerca de las abominables herejías practicadas y enseñadas por él y acerca de los actos monstruosos que ha cometido, y sabiendo esto por boca de muchos testigos dignos de confianza que han declarado y testimoniado todo esto en la presencia de los rabinos, el consejo ha decidido, por recomendación de los rabinos, que el citado Spinoza sea excomulgado y apartado de la Nación de Israel.

[...] Con el juicio de los ángeles y la sentencia de los santos, anatemizamos, execramos, maldecimos y expulsamos a Baruj de Spinoza [...], pronunciando contra él el anatema con que Josué anatemizó Jericó, la maldición de Elías contra los hijos y todas las maldiciones escritas en el libro de la Ley. Sea maldito de día y maldito de noche; maldito al acostarse y al levantarse, al salir y al entrar. ¡Que el Señor jamás lo perdone o reconozca! Que la cólera y el disgusto del Señor ardan contra este hombre de aquí en adelante y descarguen sobre él todas las maldiciones escritas en el libro de la Ley y borren su nombre bajo el cielo [...]. Por lo tanto, se advierte a todos que nadie debe dirigirse a él de palabra o comunicarse por escrito, que nadie llegue a prestarle ningún servicio, morar bajo el mismo techo que él, acercársele a menos de cuatro codos de distancia o leer ningún documento dictado por él o escrito por su mano.[25]

Las crónicas de la época cuentan que, durante la lectura de esta maldición en la sinagoga de Ámsterdam, «el gemido y la nota prolongada de un gran cuerno se escuchaba de tanto en tanto; las

lucos, que ardían intensamente al comienzo de la ceremonia, se extinguieron una por una a medida que esta prosiguió, hasta que al fin se apagó la última, simbolizando la extinción de la vida espiritual del excomulgado, y así la congregación quedó en total oscuridad».

En unas tierras de libertad, que los judíos sefardíes llamaban la Nueva Jerusalén, o *Makom*, el buen lugar..., ¿cómo fue posible que Rembrandt y un joven judío de su barrio se atrevieran a participar, uno con su arte, el otro con su cuerpo, en el intento de copiar «del natural» el rostro vivo de Cristo? Para hablar de esa y otras herejías escribí una novela titulada, precisamente, *Herejes*.[\[26\]](#)

En busca del rostro de Cristo

El rostro más conocido de todo el imaginario que compone la cultura universal es el de Jesús el Nazareno, el Cristo o, en puridad, el Ungido, como le llamarían los griegos. Cientos de miles, millones de imágenes suyas se encuentran dispersas por el mundo. Es posible hallarlo en una pequeña capilla de una aldea africana, perdida en la geografía y en la miseria, exhibiendo los mismos rasgos, o muy semejantes, a los que podría mostrarnos ese rostro en un templo católico del Lejano Oriente, de la Patagonia argentina, incluso muy parecida a la faz que, calzada por la firma de uno de los grandes (o de los prescindibles) de la pintura universal, se encuentra adosado a una de las riquísimas paredes del Museo Vaticano. Recuerdo, como inmejorable ejemplo de esta presencia constante, el hecho de que prácticamente en todas las salas de las casas cubanas de la primera mitad del siglo XX el mejor espacio estaba reservado a la figura del Sagrado Corazón de Jesús, esa imagen idealizada, impresa en papel y vendida en serie, en la que Cristo, con la mano izquierda a la altura de la cara y dos dedos erguidos, se abre el pecho con la mano derecha para mostrar su corazón, ofrendado a la salvación de la humanidad. Solo tengo que cerrar los ojos (o no) para verlo en esa estampa familiar, con su pelo color de castañas, su barba rala y descuidada, su mirada condescendiente en la que asoman un rastro de dolor y un aire de trascendencia.

El Jesús de la iconografía cristiana que nos ha acompañado por siglos fue concebido inicialmente por dibujantes de iconos bizantinos y pintores de frescos en capillas europeas. Aquellos artistas primitivos pretendieron reflejar, desde sus limitadas capacidades técnicas y desde su fe, el rostro posible del hombre cuya

vida, pasión y muerte narra el Nuevo Testamento, el Hijo de Hombre que había terminado sus días en la tierra penando en la cruz, según le correspondía a su papel de Mesías. Y lo representaron con profusión: ya crucificado o en su momento de gloria cuando asciende a los cielos, o en sus actos tanto cotidianos como milagrosos narrados en las Escrituras. El Renacimiento, con su revolución económica, social y sobre todo artística (cuando se perfeccionaron técnicas y el arte cobró su sentido moderno), terminó de patentar una imagen que, al decir de un contemporáneo de Jesús, el gobernador romano de Judea, Publius Léntulus, se caracterizaba por

sus cabellos [que] son de un color indefinible, cayendo en rizos hasta más abajo de las orejas y esparciéndose con gracia sobre los hombros, estando divididos en la parte superior de la cabeza, como los llevan los Nazarenos. Su frente es alta y despejada y sus mejillas tienen un sonrosado agradable. Su nariz y su boca están formadas con una regularidad admirable; su barba espesa y de un color semejante al de los cabellos tiene como dos pulgadas de largo y dividiéndose por la mitad, forma la figura de fina horquilla. Sus ojos son brillantes, claros y serenos.[27]

Pero ¿qué ocurría cuando esa imagen posible aunque ya edulcorada de un hombre «que por su excelente belleza y por sus perfecciones divinas, supera a los hijos de los hombres», iba a ser representada como la de un dios? Si se buscaba la imagen de Dios, toda idealización de su figura estaría tolerada, pero ¿y si se pretendía alcanzar la imagen del hombre que también fue Jesús a lo largo de los treinta y tres años que habitó la tierra, justo cuando (presumiblemente) Publius Léntulus lo retrató para el emperador Tiberio —al parecer antes de que fuera crucificado, pero ya mirándolo como si fuera el Dios que, tres siglos después, asimilarían los romanos?

En su estudio de Ámsterdam, ubicado —como ya he dicho— en la casa marcada con el número 4 de la Jodenbreestraat, la Calle Ancha de los Judíos, Rembrandt van Rijn se hizo muchas veces esa

pregunta. Tantas que, en el momento en que su maestría artística alcanzaba sus más altas capacidades, el pintor decidió emprender uno de sus más osados experimentos: plasmar en un lienzo la humanidad de Cristo, pintar «del natural», como solía decir, el rostro posible del hombre que, muerto en la cruz, había resucitado a los tres días para, antes de subir al cielo y sentarse a la diestra del Padre, compartir una cena con unos discípulos en el camino de Emaús, ese episodio bíblico que tanto atraía al maestro.

La pretensión de Rembrandt de plasmar la verdadera humanidad de Cristo no era, en verdad, un capricho de un pintor rebelde e iconoclasta. Afirma el historiador del arte y filósofo holandés Johan Huizinga que «Esta creencia inamovible en la realidad y la importancia de todo lo terrenal, fuera de todo realismo filosófico, movía a los espíritus del siglo XVII, como una conciencia del anhelo de vivir y el interés que ofrecía cada objeto; como tenían hambre y sed de reflejar esta realidad, el más mínimo objeto de su entorno era lo suficientemente significativo para empeñar todo el esfuerzo en reflejar esa realidad y, junto a la imagen o representación de paisaje, edificios, menaje, hombre o animal, estaba el tesoro de las figuras fantásticas, representadas en alegoría o en emblema [...]. Rembrandt se esforzó durante toda su vida en reflejar otra forma de vida que la que podía percibirse en su medio habitual, [o sea] la vida cotidiana burguesa de la república de Holanda... [pero] su destreza artística tardó mucho en poder salir de este mundo realista...». Y ahora agrego yo: tardó en salir y muchas veces no salió por la sencilla razón de que Rembrandt era un enamorado de la realidad y su gran propósito como pintor de su tiempo fue darle a lo concreto —incluso a lo feo— vida trascendente a través del arte.

Con esa plasmación específica y arriesgada del rostro de un personaje que vivió como hombre entre los hombres, Rembrandt pretendía no solo captar la esencia humana de Jesús, sino, sobre todo, superarse a sí mismo (ya había pintado o grabado varios Cristos, incluida su primera escena de *La cena de Emaús*, que firmara

en 1629, cuando era apenas un aprendiz). Pero también aspiraba a imponerse a todos los maestros que lo antecedieron, muy especialmente al avasallante Caravaggio, cuyo realismo y uso del claro oscuro admiraba, y, por supuesto, al flamenco Rubens, que tanta gloria, dinero y poder había conseguido con su arte, más idealizante que verista. El pintor de Ámsterdam tomó entonces la opción que la vida, la realidad y la historia le ofrecían de manera ostensible: buscaría la imagen de Cristo a través del rostro vivo y presente de uno de los judíos que pululaban por su barrio. Pintaría a «Cristo en vida», como algunos han llamado a las obras salidas de este empeño. Porque, al fin y al cabo, si de algo nadie tenía dudas era de que el Nazareno, el Ungido, había sido un judío puro, descendiente por demás de la casa gloriosa del rey David de los relatos bíblicos, monarca de los reinos de Judea e Israel...

Para Rembrandt no debió de ser complicado encontrar al modelo «vivo» que lo ayudaría en aquel empeño. Como se sabe, era amigo de los líderes de la comunidad de sefardíes admitidos por la ciudad de Ámsterdam, aquellos hombres escapados del horror de la Inquisición que los estigmatizó, persiguió, torturó y hasta inmoló en España y Portugal. Los refugiados que en su nuevo destino se habían autodenominado la *Nação* y bautizado a Ámsterdam como *Makom*, el buen lugar. Pero también es muy posible que Rembrandt no utilizara sus influencias con aquellos hombres en la demanda de hallar al modelo adecuado para su experimento, sino que lo buscara por su cuenta, entre sus vecinos. Y si alguno de esos judíos poderosos que eran sus amigos le preguntó en alguna ocasión sobre sus intenciones, seguramente el pintor esgrimió una importante precisión: haría un retrato —que pronto se convertiría en una serie de retratos— de un joven judío. Solo eso, sin mencionar —es mi especulación— que su propósito más recóndito era fijar la posible representación humana o humanizada de Cristo.

Por sus obsesivas lecturas bíblicas, por su oficio de pintor afiliado desde muy joven a la poderosa Guilda de San Lucas (el gremio que

permitía comercializar las pinturas), por su cercanía con pastores protestantes, rabinos y filósofos judíos como Menasseh Ben Israel, Rembrandt tendría que haber escondido su propósito verdadero. El pintor sabía que la ley mosaica era bien explícita en cuestiones de representación gráfica de figuras. En el libro del Éxodo (20: 4) se advierte de forma terminante a los hijos de Israel: «No te hagas estatua ni imagen alguna de lo que hay arriba, en el cielo, abajo, en la tierra, y en las aguas debajo de la tierra». Y en Deuteronomio (4: 16-19) se repite la sentencia: «... no se hagan un ídolo, o sea, un dios esculpido, con forma de hombre o de mujer; ni con forma de algún animal de los que viven en la tierra, o de algún ave que vuela en el cielo; ni de algún reptil de los que se arrastran sobre la tierra...». ¿Cómo podría uno de los judíos entonces asentados en Ámsterdam prestarse para servir de modelo a una imagen nada más y nada menos que de Jesús, el hombre al que muchos de sus hermanos de raza no le habían reconocido su condición de Mesías y, sin embargo, había sido capaz de dar origen a una religión que dominaba prácticamente todo el Occidente? ¿Quién fue aquel hombre, aquel joven sefardí, que se arriesgó a todas las excomuniones posibles, en una época en que las llamadas *jerem* dictadas por el consejo rabínico llovían en Ámsterdam y caían en cabezas como las de Uriel da Costa y Baruch Spinoza? Ni la historia de la nación judía, ni la de Ámsterdam y Holanda, ni la historia del arte han podido saber quién fue aquel joven desafiante que, por años, posó para un Rembrandt empeñado en llevar a un lienzo o una tabla la humanidad de Cristo y por ello insistió una y otra vez hasta estampar una larga docena de *tronies* (como los holandeses de la época les llamaban a los bustos o retratos de casi tres cuartos) con los que repetía, todas esas veces, una acción que para las leyes judías solo tenía un nombre posible: una herejía. Y para los líderes de aquella comunidad, un seguro castigo para el hereje: la excomunión de por vida, la temible y drástica *jerem*.

Los elementos arriba citados son los hechos y las especulaciones más atinadas a las cuales esos hechos nos pueden conducir. Esa es la historia, documentada, escrita, pintada incluso en este caso, para que la realidad de esa historia tenga hasta un sustento gráfico. Y sobre esos elementos factuales es sobre los que puede apoyarse la imaginación. En mi caso esa *realidad* me sirvió, luego de deglutir miles de páginas de textos históricos y tratados sobre el arte de Rembrandt y sus contemporáneos, sobre la religión, la historia y las costumbres de los judíos, para darle un nombre y una biografía al modelo que utilizó el maestro de Ámsterdam en su propósito de pintar «del natural» la imagen posible de Cristo, de captar la humanidad de Cristo en la serie de *tronies* que pintó, y de bajarlo a la tierra en su nueva versión (1648) de *Los peregrinos de Emaús...*

Pues en mi novela *Herejes* el joven sefardí retratado por Rembrandt se llama Elías Ambrosius Montalbo de Ávila, y nació en Ámsterdam, *Makom*, el buen lugar, en 1626, y luego de escapar de Ámsterdam para evitarse el trance de la excomuni3n, murió, en una fecha indeterminada posterior a 1648, quizás a manos de los cosacos que masacraban judíos en Polonia, quizás por tierras del Mediterráneo, sumado ya a las huestes de seguidores de Sabbatai Zeví,^[28] el judío que se había presentado al mundo como el verdadero Mesías y convocado a sus correligionarios a saltar las murallas de Jerusalén, para propiciar y allí esperar la llegada del anunciado Juicio Final.

Elías Ambrosius Montalbo de Ávila es un hereje de novela, creado por la imaginación. Los hechos que rodean su vida novelesca y su posible muerte, también novelesca, son la realidad o una parte de ella: como fácilmente lo demuestran esas «cabezas de Cristo» pintadas por un artista real, llamado Rembrandt van Rijn.

Los peregrinos del *Saint Louis*

Uno de los acontecimientos más vergonzosos de toda la historia de Cuba ocurrió entre el puerto de La Habana y el cercano Palacio Presidencial de la República, justo entre los días 27 de mayo y 3 de junio de 1939. Fue durante esas jornadas cuando, anclado en la rada habanera, el trasatlántico *S.S. Saint Louis*, que dos semanas antes partiera de Hamburgo con 937 judíos europeos a bordo, protagonizó una dramática y conocida historia. El nudo de la tragedia sería el hecho de que, a pesar de las visas compradas por los viajeros en el consulado cubano en Berlín, al llegar a su presunto destino se les negó la posibilidad del desembarco en la isla y se vieron obligados a regresar a Europa —luego de recibir las mismas negativas por parte de los gobiernos de Estados Unidos y Canadá.

Este episodio específico ha sido calificado por la historiadora Margalit Bejarano, profesora de la Universidad Hebrea de Jerusalén, como «el portazo final en la cara de los judíos alemanes, tres meses antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial».

Varios libros y una película[29] han recogido la crónica de aquellos terribles sucesos, en cuyo trasfondo se movieron muchos intereses mezquinos: la propaganda fascista organizada por Goebbels, las políticas migratorias norteamericana y cubana, los manejos corruptos de altos funcionarios cubanos (posiblemente incluido el mismísimo presidente, Federico Laredo Brú) y una aplastante insensibilidad ante el destino de unos seres humanos que, con la decisión de hacerlos regresar a Europa, se estaba decretando su suerte final. De los 937 pasajeros llegados a La Habana a bordo del *Saint Louis* solo 23 recibieron autorización para desembarcar (el último de esa lista fue Max Lowe, quien se cortó las venas y se lanzó

al agua, y a quien las autoridades portuarias enviaron a un hospital). Del resto, acogidos por Holanda, Bélgica, Inglaterra y Francia, se calcula que entre 300 y 600 —según las diversas fuentes— murieron durante el Holocausto... Esa es la Historia.

Entre esos judíos víctimas del nazismo alemán estaban el médico Isaías Kaminsky, polaco de origen; su esposa, Esther Kellerstein, miembro de una refinada familia de judíos alemanes; y la pequeña hija de ambos, llamada Judit, como la heroína bíblica. De la familia solo logró salvarse el joven Daniel Kaminsky, que con su tío paterno Joseph (varios años atrás asentado en Cuba y ya conocido como Pepe Cartera, por su arte como talabartero) vivieron desde las inmediaciones del puerto de La Habana los días cargados de dramatismo en que se discutió en el Palacio Presidencial de la República (y se le puso precio) la suerte de sus familiares y el resto de los peregrinos del *Saint Louis*. Ese es el principio de una novela que se apoya en la historia y se entrelaza con ella.

En el episodio histórico del rechazo de los refugiados que llegaron a La Habana a bordo del *Saint Louis* existe una cuestión que hace más vergonzosa y lamentable la decisión presidencial cubana de no admitirlos en el país. Y es el hecho real, todavía sentido por quienes lo vivieron, de que en Cuba los judíos no sufrieron especiales discriminaciones por su condición religiosa o étnica, sino todo lo contrario: fue un sitio que los acogió, admitió y hasta permitió prosperar, con una libertad que, en perspectiva histórica, mucho puede recordar la que existiera tres siglos antes en Ámsterdam, *Makom*, el buen lugar. A lo largo del siglo XX Cuba recibió cuatro oleadas muy específicas de emigrantes de religión hebraica. Los primeros en llegar, en los albores de la centuria, fueron los judíos provenientes de Estados Unidos (llamados en Cuba «los

americanos») que, atraídos por las posibilidades comerciales que se les abrían en el nuevo país, viajaron como representantes de las muchas compañías norteamericanas que pusieron pie en la isla recién independizada y se dedicaron en lo fundamental al comercio y la industria. Estos «americanos», enriquecidos en su mayoría, más tarde serían parte importante de la élite de la comunidad hebrea que se formaría en Cuba. Luego le llegó su turno a «los turcos», sefardíes otomanos que buscaban refugio entre los años 1908 y 1917, empujados por la Revolución de los Jóvenes Turcos (1908), la Guerra de los Balcanes (1912-1913) y la Primera Guerra Mundial. La tercera oleada fue la de los llamados «polacos», asquenazíes de Europa Oriental que arriban a lo largo de la década de 1920, después de la Danza de los Millones vivida en la isla por los altos precios del azúcar durante la Gran Guerra, y que provenían, a pesar del apelativo que reciben, no solo de Polonia, sino también de Rumanía, Rusia y otros países del Este, donde eran perseguidos, y recalaron en Cuba pues no consiguieron ir a Estados Unidos debido a las restrictivas leyes migratorias norteamericanas. La cuarta y última oleada, llamada de los «refugiados», estuvo integrada sobre todo por alemanes y austriacos, que llegan entre 1933 y 1948, empujados por el ascenso del nazismo y los hechos de la Segunda Guerra Mundial.^[30]

Todos estos emigrantes, entre los que había diferentes capas sociales, orígenes nacionales y culturales, tendencias religiosas y políticas, dieron forma a la comunidad hebrea cubana que tuvo su asiento principal en La Habana, específicamente en la zona cercana al puerto, la llamada Habana Vieja. Allí fundaron sus primeras sinagogas, sus escuelas, sus centros culturales y montaron diversos negocios, como el célebre Moïshe Pipik, el más famoso y concurrido de los restaurantes kosher de la ciudad.

Joseph (Pepe) Schribman, por muchos años profesor en la Washington University de Saint Louis, Missouri, vivió su niñez y primera juventud en la judería habanera, antes de que en 1956 su padre decidiera emigrar hacia los Estados Unidos, empujado por su poca fortuna económica. En sus viajes a La Habana, varias veces le pedí a mi amigo Pepe que recorriéramos juntos los sitios emblemáticos o poco conocidos del barrio. En esos paseos vespertinos, Pepe siempre evocó sus años cubanos como una estancia en el paraíso: la única vez que lo trataron de «judío culón», me contó, fue durante un juego de pelota (nunca se le dieron bien los deportes) y él respondió la ofensa del mejor modo posible, llamándole «negro 'e mierda» a su colega, sin que hubiera mayores consecuencias. Pepe también recordó, en cada uno de esos viajes al pasado, que en muchas ocasiones no se fue a la cama con el estómago vacío gracias a la generosidad de una vecina del falansterio (cuartería o solar, como se llaman en Cuba), una mujer negra casada con un rollizo asturiano...

Ese estado de gracia cultural y racial que vivieron en Cuba aquellos emigrantes fue tan profundamente asumido por sus conciencias que muchos de ellos, luego de salir de la isla tras el triunfo revolucionario que anunciaba ya los posibles rumbos socialistas del proceso cubano, y después de varias décadas de asiento en Miami Beach, todavía hoy evocan sus días cubanos como un pasado perfecto, e insisten en autodenominarse «hebreos cubanos», aun cuando algunos de ellos nacieron en Polonia o Austria o vivieron solo una pequeña parte de sus vidas en la «isla elegida»...

¿Cuál podría ser entonces la herejía que cometiera un joven judío asquenazí en una tierra donde los de su origen convivían sin presiones raciales, progresaban económicamente, se integraban culturalmente, participaban de la vida política sin mayores restricciones? Pues una herejía sería la de rechazar una pertenencia que, en muchos casos, solo había provocado dolor y marginación; sería tomar la decisión de apartarse de la tribu, negarse a seguir

siendo judío, renegar de su origen y religión, para ser, única y exclusivamente, un cubano más. Como lo hiciera Daniel Kaminsky..., solo que hay destinos y pertenencias que, por concatenación de acontecimientos o por coyunturas cósmicas, no pueden ser evadidos. Y para Daniel Kaminsky, cuando más cubano se sentía, cuando el futuro le sonreía, el llamado fatal de su pertenencia le llegaría envuelto en la imagen de una cabeza de Cristo, pintada por Rembrandt van Rijn tres siglos antes, en la acogedora y liberal Ámsterdam. La pintura que había sido traída por sus padres a bordo del *Saint Louis*, destinada, de ser necesario, a funcionar como la moneda de cambio para obtener el permiso de residencia cubano..., que no les fue concedido. Y aquí es donde se complica la novela. Porque la mayor de todas las herejías es la violación de uno de los mandamientos que Dios le entregó a Moisés en el monte Sinaí: no matarás.

Hebreos cubanos en Miami Beach

De la populosa comunidad judía que a lo largo de las cinco primeras décadas del siglo XX se fue formando en Cuba, alrededor del 80 por ciento de ellos decidió abandonar la «isla elegida» en los años inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario de Fidel Castro (1959). La comunidad próspera y bullente de unos años antes, se secó como un árbol partido por un rayo. Sus negocios desaparecieron, sus sociedades y cofradías languidecieron, su vida religiosa quedó a la deriva, pues ni siquiera permaneció en la isla un rabino para officiar los ritos del Shabat ni un *mohel* para practicar la circuncisión... El destino que tomaron estos nuevos peregrinos fue el más rápido y cercano —y hasta pensaron ellos que acogedor—: la joven ciudad de Miami Beach, donde, desde hacía unos años, habían ido a vivir numerosas familias de judíos norteamericanos provenientes de los estados del norte, en especial personas de «la tercera edad», deseosos de hallar un lugar soleado y barato donde vivir con holgura de sus ahorros y rentas.

La historia de los judíos salidos de Cuba y llegados a Miami Beach en la década de 1960 es la crónica de una diáspora (otra más), pero también de un empecinamiento y, sobre todo, una sostenida y dilatada historia de amor. Porque estos hombres y mujeres que empujados por los acontecimientos políticos abandonaban su *Makom*, comenzaron desde entonces una lucha por preservar la identidad ya adquirida y se propusieron dar forma a una comunidad «hebreo-cubana» que sobrevive hasta hoy en el muy turístico enclave de Miami Beach. La comunidad de los *jewbans*, judíos cubanos.

Al llegar al balneario de La Florida, estos eternos emigrantes se encontraron con una realidad que los golpeó: sus correligionarios

«americanos» los consideraban ciudadanos de segunda pues, al salir de Cuba, solo podían llevar consigo dos maletas con ropas —una más de las que les permitieron llevar los nazis a los pasajeros del *Saint Louis* y otros barcos fletados en esa época. Además, en aquel suburbio emergente no existía sinagoga y los oficios y festividades, cuando se realizaban, requerían de la presencia de un rabino que por lo general viajaba desde Tampa. ¿Cómo reorganizar sus vidas, cómo defender su identidad, cómo hacerse otra vez fuertes y competitivos? La respuesta fue meridiana: distinguiéndose del resto de las personas que ya vivían allí mediante la estrategia de aferrarse a una pertenencia singular. Así, en 1961 fundaron la institución a partir de la cual se nuclearía el resto de la comunidad: el Círculo Cubano-Hebreo de Miami (Cuban-Hebrew Congregation of Miami), el mismo que, medio siglo después, sigue organizando sus actividades bajo la sombra de tres banderas: la de Israel, patria ancestral; la de Estados Unidos, patria de destino y vida; la de Cuba, patria de unas nostalgias y recuerdos amables que se niegan a perder y que los más viejos transmiten a los jóvenes que no los vivieron...

Encontrar las trazas del Miami Beach *real* adonde arribó en 1958, proveniente de La Habana, el imaginario (novelesco) judío polaco-cubano Daniel Kaminsky, casado por la Iglesia católica con una cubana hija de gallegos, puede ser una tarea ardua. De lo que fue aquel suburbio playero hace medio siglo quedan las trazas de los edificios con rasgos *art decó* que por entonces allí se levantaron, quedan los nombres de las calles y, por supuesto, queda el mar y un calor que puede resultar agobiante..., pero poco más. El vertiginoso desarrollo urbano de este sitio, convertido en uno de los centros turísticos del sur de La Florida, hace casi imposible la misión de colocar de manera verosímil y realista a ese judío cubano de novela en unas calles que, aun cuando se llaman igual, ya no son iguales.

¿Cómo encontrar aquel Miami Beach que yo necesitaba *ver* (como en *El hombre que amaba a los perros* necesité *ver* la Barcelona de los años anteriores a la guerra o el Moscú soviético para sentir que mis

personajes se movían en un ambiente posible, real)? Con mis amigos Wilfredo Cancio y Miguel Vasallo, radicados en Miami desde hace veinte y treinta años respectivamente, comencé a patear Miami Beach, a registrar con fotos sus más viejas construcciones, su sinagoga, el monumento conmemorativo del Holocausto allí erigido, a tener un punto de vista del entorno físico que pudo haber tenido mi judío de ficción en la realidad real de un sitio donde lo pondría, novelescamente, a vivir por largos años... y a duplicar su herejía, cuando, del modo más pragmático, comprende que para hacerse un espacio en el nuevo mundo adonde ha ido a parar por culpa de una de las cabezas de Cristo pintadas por Rembrandt, decide que su mejor opción es... volver a ser judío, vivir como judío.

En aquellos recorridos, mientras decidía cuál podía ser la casa donde vivió Daniel Kaminsky y nació su hijo Elías, sentía que siempre me faltaba la densidad de la experiencia personal, la respiración de las esperanzas y vicisitudes vividas... Fue gracias a la historiadora cubana Maritza Corrales que, en uno de mis viajes a Estados Unidos, pude entrar en contacto con el judío-cubano-americano Marcos Kerbel, toda una personalidad en la comunidad miamense, pues por dos mandatos ha sido, incluso, el presidente del Círculo Cubano-Hebreo. Con los ojos de Marcos, llegado de Cuba al balneario del sur de La Florida siendo un adolescente, empecé a adquirir esa capacidad mientras recorríamos los sitios de la vida de aquellos refugiados y la suya propia. Pero fue, sobre todo, gracias a la conversación con la anciana, pero todavía muy activa señora Ofelia Ruder, la eterna secretaria y alma del Círculo, que pude *sentir* lo que había sido para la gran mayoría de los emigrados judíos-cubanos el hecho de perder Cuba y empezar de nuevo, en un sitio si no hostil al menos diferente, una experiencia que con diversos grados de dramatismo (con todos los grados de dramatismo) ha vivido el pueblo hebreo desde los tiempos bíblicos. Con Marcos y con Ofelia Ruder fue que pude recolocar en una realidad real, que ya no existe pero que existió, a un personaje ficticio que, en cada uno de sus

huesos novelescos, lleva envueltos los músculos de una realidad histórica y un entorno físico real. Esas son las alternativas literarias con las que maneja su imaginación un escritor poco dotado de ese don indispensable para escribir novelas.

Las diez tribus encontradas

La calle G, también conocida como Avenida de los Presidentes, fue uno de los paseos más bellos y aristocráticos de La Habana. Desde su nacimiento a la altura de la calle 29, en El Vedado habanero, donde se levanta el mausoleo que replica en más discretas proporciones el monumento romano dedicado a Vittorio Emanuele II, hasta su encuentro con el mar, allá en el muro del Malecón, la avenida acogió en su época dorada las estatuas de los diferentes presidentes republicanos. Al triunfo de la revolución de 1959, con esa necesidad de demoler el pasado y sus símbolos que suelen arrastrar las revoluciones, las estatuas de los presidentes de la «pseudorrepública» fueron derribadas de sus pedestales. Pero la calle G mantuvo su prestancia, debida no tanto a los edificios que la flanquean, sino, y sobre todo, al paseo central ajardinado que la engalana en todo su recorrido de casi dos kilómetros...

En los albores del siglo XXI la calle G o Avenida de los Presidentes comenzó a ser testigo de un fenómeno curioso y espontáneo —en un país poco dado a las espontaneidades. Un grupo de jóvenes muy jóvenes, casi adolescentes, amantes del rock, a falta de un sitio mejor, empezaron a reunirse en el paseo, los bancos, jardines de la avenida, para hablar de música, tocar guitarras, beber botellones de alcoholes extendidos... La cofradía de los jóvenes rockeros que se instaló en las noches de la calle G fue aumentando su presencia con los meses y, ante la mirada alerta de las autoridades policiales visibles y de las invisibles, siempre desconfiadas ante las aglomeraciones (y más si son de jóvenes un poco raritos), en breve tiempo la reunión espontánea de la calle G desbordó el círculo de los rockeros, y se fueron sumando a la costumbre de pasar allí las noches de los fines

de semana las más diversas e insólitas tribus urbanas: frikis, rastas, mikis, reparteros, gámers, punkies, skátters, emos... y hasta la tribu de los vampiros. ¡Las diez tribus perdidas!

De estas libres asociaciones de jóvenes postpostmodernos y digitalizados teníamos, hasta entonces, pocas noticias y nociones bastante turbias y prejuiciadas. Muchos ni siquiera imaginábamos que algunos de ellos pudieran tener adeptos en Cuba, país de cultura mestiza y heterogénea pero donde la política se impuso aplanar la sociedad mediante la exigencia de la unanimidad y la ortodoxia mental —que incluía la formación del Hombre Nuevo. En ese ambiente cerrado, el hecho de que aparecieran hordas de jóvenes y adolescentes que militaban voluntaria y vehementemente en grupos (tribus urbanas se les llamó muy pronto) en los cuales solo funcionaban sus preferencias y gustos, sin que interviniera la «orientación» estatal o partidista, constituyó un fenómeno social y sociológico novedoso. Una herejía, según las muy claras acepciones de la palabra que nos ofrece la RAE.

Ya en los años sesenta en Cuba habían brotado varias decenas de hippies tropicales, miméticos de los que en otras partes del mundo asumían esa filosofía libertaria de la inconformidad. Aquellos hippies cubanos, en tiempos de fervor revolucionario, ni siquiera llegaron al estatus de tribu, pues resultaron fervorosamente reprimidos, fumigados como cucarachas, e incluso muchos de ellos fueron a dar por varios meses a las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde se les recluyó en régimen militar de trabajo... para reeducarlos. Luego, en la década de 1980 aparecieron los llamados frikis (de *freak*), muchachos que pretendían vivir sin conexión con el resto de una sociedad en la que no encontraban su lugar. Pero la llegada de la crisis profunda de los años noventa —provocada por la desaparición de la URSS y el socialismo del Este, y causante de la paralización económica de la vida cubana— los difuminó en un ambiente en el cual, de alguna forma, todos (o casi todos) fuimos frikis luchadores, como cada uno podía, por la

supervivencia...

La llegada de las diez (o más) tribus urbanas a la calle G tenía, entonces, un sentido diferente, inédito en su propuesta filosófica y en su masividad exhibida en pleno corazón de La Habana. Estos muchachos, que se desmarcaban de los códigos oficiales promovidos (aunque muchos de ellos siguieran cursando sus estudios, en una especie de mundo paralelo o de doble vida), optaban por la pertenencia personal, decidida con libertad, a un grupo en el cual encontraban respuestas a sus necesidades sociales y hasta filosóficas, o cuando menos un cauce a la necesidad de no pertenecer a la masa. Pero, por la razón que fuere, siempre al margen del totalizador Estado socialista.

En la actitud decididamente herética de estos jóvenes hubo un elemento que me atrajo desde que su presencia se hizo visible en la Calle G: sus ansias de practicar con libertad sus preferencias musicales, sexuales, ornamentales, filosóficas. Su forma de vestir se hizo irreverente y peculiar (de acuerdo a la tribu elegida); sus propios cuerpos fueron puestos en función de la pertenencia, con peinados y pelados estrafalarios (según mis concepciones), la grabación de tatuajes, el uso de piercings, las jergas y formas de comunicarse, y hasta la manera de pensar en algunas cosas fundamentales de la existencia: el tiempo, la voluntad, el sexo, la vida, incluso la muerte.

Esa opción por la libertad de comportamiento y pensamiento, por el libre albedrío respecto a la elección de los modos de practicar su vida privada y también la pública y social, provocó preocupaciones oficiales en un país que seguía alentando la uniformidad en su más dramática manifestación: la unanimidad de propósitos y formas de pensar los grandes temas de la sociedad y la política. Pero, arropados en sus tribus, los jóvenes de la calle G resistieron las más diversas presiones, y sobrevivieron por años, hasta convertir las noches de la avenida en una manifestación apacible del germen de un ejemplar de Hombre Nuevo que no había salido de los manuales revolucionarios, sino del mismo agotamiento de la retórica revolucionaria, que al

parecer ya nada les decía, ya no les incumbía.

¡La libertad, la libertad, la libertad! Eso era lo que se respiraba en la calle G, desde los pulmones de los cientos de jóvenes que meaban en público, bebían alcoholes —y, supongo, tragaban otras cosas más radicales— y practicaban el sexo con el desaforo propio de su edad y potenciado por sus respectivas filosofías libertarias, tan heréticas para su ambiente.

De entre todas esas tribus urbanas salidas de las entrañas de la sociedad socialista cubana, hubo una, sin embargo, que logró intrigarme hasta el extremo de interesarme de forma especial por sus características, o digamos mejor, por su filosofía..., los llamados emos.

Los emos cubanos son una réplica tropical de los jóvenes afiliados a esta tendencia y que es posible encontrar en el resto del mundo occidental. Como sus colegas de allende los mares, vestían con ropas oscuras o rosadas, escuchaban a Nirvana, se peinaban con una parte del pelo caída sobre la mitad de la cara (en Cuba lo llamaron «el bistec»), se cubrían los brazos con mangas de rayas, se calzaban con zapatillas marca Converse, se maquillaban con afeites oscuros y exhibían piercings en diversas partes de su anatomía. Pero lo que me conmovió hasta el tuétano fue saber, por una militante emo hija de unos viejos amigos, que no solo en lo exterior los emos cubanos comulgaban con los de otras latitudes, sino que también lo hacían en su filosofía, que, entre otros, tenía dos axiomas sorprendentes: el estado mental perfecto del emo es la depresión, y una de sus formas de expresar su rechazo al cuerpo, a lo perecedero, era infligiéndole dolor, muchas veces a través de cortes en la piel. ¡Masoquismo mental y físico practicado por un cubano! Aquella información me advirtió, con un alarido, que algo andaba mal, muy mal en el Reino de Dinamarca, y que mi capacidad de entender el país donde había vivido todos los más de cincuenta años de mi vida resultaba cada vez menor, pues se convertía con velocidad en un territorio del cual no tenía mapas actualizados. Pero, lo alarmante, es que esa era *la*

realidad.

Y de esa *realidad*, con la que yo estaba conviviendo, y podía observar —al menos en algunas de sus manifestaciones— solo con asomarme a un antes aristocrático paseo habanero, surgió una idea que de otra forma mi limitada imaginación quizás no hubiera concebido con igual fuerza y evidencia: los jóvenes militantes de las tribus urbanas, incluidos los emos, eran la muestra más patente del rechazo a lo que la sociedad pretendía exigirles y un acto de asumir, a veces hasta el fondo, las opciones de la práctica de una libertad individual, entendiendo incluso los riesgos que tal elección implicaba. Sobre esa *realidad* puse a funcionar entonces los mecanismos sintetizadores de la imaginación novelesca.

Como otras veces a lo largo de mi carrera literaria, decidí entregar la construcción de esa ficción a la psicología y el carácter de un personaje que me ha acompañado por más de veinte años y otras siete novelas en el intento de reflejar desde la ficción los avatares de la realidad cubana: así que convoqué para afrontar el reto a Mario Conde, mi policía retirado, ya convertido, por las peculiaridades de la *realidad* cubana, en comprador y vendedor de libros de segunda mano. Y ahí comenzó el proceso de transmutar una realidad histórica (aunque contemporánea) en una novela... Es decir, la historia ficticia pero posible de una joven cubana, emo por elección y convicción, teórica de la libertad y degustadora de la depresión buscada, que ha desaparecido sin dejar el menor rastro de su paradero físico, pero toda una montaña de huellas psicológicas, filosóficas, culturales, éticas que en la novela la convierten en lo que llamé la emo-delo.

Este personaje propio de La Habana de estos tiempos, en cuya búsqueda se ve comprometido el personaje del Conde sin tener al principio demasiados deseos de hacerlo, me sirve entonces para traer

a la realidad y el presente cubanos, con una perspectiva mucho más universal, el tema que ha recorrido toda la novela de cuya gestación y escritura llevo tantas páginas hablando: la búsqueda de la libertad del individuo. Si en otros momentos de la historia, convertidos en partes del argumento novelesco, acudo a dos personajes judíos, aunque de culturas y épocas diferentes, con retos y actitudes distintas en su opción de escoger un libre ejercicio de su albedrío personal, es porque la propia filosofía judaica me reveló su favorable capacidad para realizar a partir de ella esa búsqueda emprendida por dos individuos. Mientras, la elección de la emo cubana perdida me ofrecía la misma posibilidad conceptual en un contexto histórico y filosófico muy diverso pero que, en el punto específico de la relación entre el individuo y su práctica de la libertad, podía ser tan represivo y ortodoxo como unas leyes fijadas en tiempos casi prehistóricos.

Y esa es la sustancia filosófica e histórica de *Herejes*, una novela que jamás hubiera podido concebir sin el apoyo de unas realidades tan exultantes y concretas. Tan viscerales y cercanas.

¿Y para qué escribí *Herejes*?

Creo que a estas alturas la respuesta es evidente y que está relacionada con algo esencial de la naturaleza humana, observado en dos de sus manifestaciones antagónicas y más dramáticas: el eterno deseo del hombre de practicar libremente su voluntad de vivir su vida de acuerdo a sus necesidades y expectativas, y la no menos eterna presencia de fuerzas sociales (políticas, religiosas, económicas, socioculturales) que demuelen con pasión y hasta con júbilo a los hombres que se plantean la práctica de esa libertad. Pero sobre todo escribí *Herejes* para ver cómo en los sitios y tiempos históricos que más se ufanan de conceder libertades a los ciudadanos, el ejercicio de ese libre albedrío, en los más diversos terrenos del comportamiento individual, siempre entraña riesgos y suele merecer castigos. Porque la libertad es algo muy serio, definitivamente trascendente para el hombre y la sociedad en que vive.

Como dice Vasili Grossman en su inmensa e impactante novela *Vida y destino*: «... el instinto de libertad del hombre es invencible. Había sido reprimido pero existía. El hombre condenado a la esclavitud se convierte en esclavo por necesidad, pero *no por naturaleza*. [...] La aspiración del hombre a la libertad es invencible; puede ser aplastada pero no aniquilada. El totalitarismo no puede renunciar a la violencia. Si lo hiciera, perecería. La eterna, ininterrumpida violencia, directa o enmascarada, es la base del totalitarismo. *El hombre no renuncia a la libertad por propia voluntad*. En esta conclusión se halla la luz de nuestros tiempos, la luz del futuro».[31]

Grossman, más que muchos otros novelistas, escribe *Vida y destino* solo para testimoniar una barbarie casi insuperable ocurrida en el

corazón del siglo XX, aunque también para dejarnos esta última luz de esperanza en «la aspiración del hombre a la libertad» como «respuesta al destino de la humanidad». Pero, a pesar de sus enormes pretensiones, no lo hace en términos filosóficos, como quizás pueda llevar a pensar el fragmento citado, sino en durísimos intentos de penetración en las almas individuales que permitieron, transmitieron, sufrieron o murieron por las olas de salvajismo y mesianismo de esa barbarie (que tuvo como colofón la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio nazi y los gulags estalinistas), la más típica y tremebunda del siglo pasado, tratada de reflejar, o mejor, de englobar, en una novela.

Las grandes novelas siempre consiguen un efecto similar: conmovernos acercándonos a una nueva o mejor comprensión de la vida y de la naturaleza humana. No sé, ni me corresponde decirlo, si *Herejes* es una gran novela. Lo que sí puedo decir es que al escribirla me acompañó siempre una *gran* ambición y una *gran* idea, y que, partiendo de las realidades históricas y vividas en las que hurgué hasta el fondo del abismo humano (lean si quieren el testimonio de Hannover sobre las matanzas de judíos en la Polonia de 1650, un texto que saqueo en mi novela), traté de construir unos personajes literarios, reales o ficticios, a través de cuyas aspiraciones, vivencias, historias y frustraciones, por medio de la dramatización de sus actos y decisiones considerados heréticos, pudieran hacer patentes y cercanas mi ambición literaria y mi idea filosófica o humanista en torno a la necesidad y, más aún, el derecho, a la libre elección del hombre en la sociedad... Si no es una *gran* novela, pero conseguí ese propósito y si fui capaz de transmitirlo a los lectores, pues me sentiría satisfecho y daría por muy bien empleados los casi cuatro años de mi vida en que, por necesidad espiritual y por voluntad libremente elegida, decidí convivir con Rembrandt, Elías Ambrosius, Daniel Kaminsky, la emo cubana Judy Torres y mi amigo Mario Conde, escribiendo sobre sus pobres y tan humanas herejías.

Mantilla, junio de 2013

La novela de su vida

José María Heredia o la elección de la patria

... el primero que [...] hizo resonar la lira cubana con acentos delicados y nobles.

Domingo del Monte

El primer poeta de América es Heredia. Sólo él ha puesto en sus versos la sublimidad, pompa y fuego de su naturaleza. Él es volcánico como sus entrañas y sereno como sus alturas.

José Martí

El 15 de junio de 1824, sentado al borde de la imponente catarata americana, el desterrado José María Heredia escribe su prodigiosa oda «Niágara». Apenas tenía entonces diecinueve años y ya había vivido tanto y escrito tan impresionantes poemas de temática filosófica, amorosa, civil y patriótica, que el reflejo de aquel hombre que se nos proyecta desde el Niágara hacia la inmortalidad tiende a parecernos el de un ser que ha fatigado todos los caminos de la vida.

Pero sería dos días después, el 17 de junio, y todavía bajo el influjo de la poderosa emoción vivida ante uno de los mayores prodigios de la naturaleza americana, cuando Heredia descubre la verdadera esencia de su destino y le escribe a su tío Ignacio, radicado en Matanzas, en la añorada y distante isla de Cuba de donde ha debido escapar por sus actividades independentistas, una reveladora misiva donde, con su espíritu romántico desplegado, le comenta: «Yo no sé qué analogía tiene aquel espectáculo solitario y agreste con mis sentimientos. Me parecía ver en aquel torrente la imagen de mis pasiones y de la borrasca de mi vida. Así, así como los rápidos del Niágara, hierve mi corazón en pos de la perfección ideal que en vano busco sobre la tierra. Si mis ideas, como empiezo a temerlo, no son más que quimeras brillantes, hijas del acaloramiento de mi alma buena y sensible, ¿por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh!, ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad?».

Precisamente en esa inquietante sensación de un hombre que, apenas traspasada la adolescencia, descubre la fatal certidumbre de estar viviendo la vida como una novela en la que apenas resulta un personaje movido por los antojos de un veleidoso demiurgo, se encuentra el origen y motor de este acercamiento a la más enigmática y esencial contribución de Heredia a la cultura y a la definición misma de la incipiente nación cubana: su sentido de la pertenencia. Porque, leída aquella dramática y agónica frase del poeta —cuya existencia personal, en realidad, fue una verdadera novela, por demás romántica y hasta demasiado melodramática—, se desató la obsesión en la que viví durante tres años: escribir la novela de la vida de Heredia,[\[32\]](#) en la cual, como componente dramático principal, he debido explicarme —o más bien he tratado de explicarme, como si tal empeño fuera posible— por qué José María Heredia decidió que debía ser cubano... Que no era otra cosa que cubano.

Por más que lo pienso no deja de sorprenderme el hecho de que el primer gran momento de la poesía cubana, el instante refulgente en

el que cristalizan y se proyectan hacia la posteridad atisbos, sensaciones, asuntos, paisajes, sentimientos y palabras hasta entonces solo barruntadas —la palabra *patria*, redefinida y cargada de nuevo sentido en la poesía de Heredia—, se nos presente acompañado de uno de los enigmas culturales, políticos y humanos más asombrosos que cualquier investigador de la cultura pueda enfrentar. Porque si no hay dudas de que el primer poeta, o con más propiedad, el primer gran poeta del amplio y poblado parnaso cubano es José María Heredia, no puede menos que intrigarnos el hecho de que un hombre que solo vivió treinta y cinco años haya decidido, con tan conocida vehemencia, ser el primer poeta de un país que por entonces ni siquiera existía y en el cual apenas vivió algo más de seis años, la mitad de ellos en su primera infancia.

Como es sabido, José María Heredia y Heredia, hijo del funcionario colonial José Francisco Heredia Mieses y de su prima María de la Merced Heredia y Campuzano, ambos dominicanos de origen, nació en Cuba el 31 de diciembre de 1803, y murió en la Ciudad de México el 7 de mayo de 1839. Pero es importante recordar que sus treinta y cinco años de vida, meses más, meses menos, los gastó del siguiente modo: algo más de seis años en Cuba —tres de ellos en su primera niñez, como ya he dicho—, cinco y medio en Venezuela, dos en Santo Domingo, un poco más de cuatro años en el actual territorio norteamericano y unos dieciséis años en México, donde vivió un largo período de su destierro, participando activamente de la vida política, social y literaria de un país en que fue considerado por muchos como un mexicano. ¿Por qué —creo que vale la pena preguntarse otra vez— Heredia decidió ser cubano, se sintió cubano, vivió como cubano toda su vida adulta, si también pudo haber sido venezolano, dominicano y, con más razón, mexicano...?

El mismo hecho de que naciera en Santiago de Cuba es de por sí fortuito: la única razón para que sus padres arribaran a esa ciudad de la isla es la presencia circunstancial allí del capitán Francisco Heredia Pimentel, abuelo paterno del poeta, destacado en la pequeña

guarnición de aquella plaza. Provenientes de Venezuela, donde se habían casado, sus padres vienen a Cuba por una temporada, a la espera de un destino definitivo para el funcionario José Francisco, que dos años después sería enviado a trabajar en la nada amable ciudad de Pensacola, parte de la ya moribunda colonia española de La Florida.

Con apenas dos breves estancias en La Habana, una en 1806, camino de Pensacola, y otra en 1808, en viaje hacia Venezuela —el nuevo destino de su padre—, José María Heredia no vuelve a la isla hasta 1817, en vísperas de cumplir sus catorce años, para vivir en su tierra de nacimiento por los próximos dieciséis meses. Su educación, hasta entonces, se había producido prácticamente dentro del hogar, mientras su afición poética comenzó a hacerse patente en el período que va de los años 1812 a 1817, cuando vivió en Venezuela, en medio de la agitada etapa de la lucha independentista que obligó a la familia a frecuentes desplazamientos dentro de aquel país.

El adolescente que en los días finales de 1817 llega a Cuba y en su todavía muy escolástica universidad se matricula en el primer curso de Leyes es, entonces, un hombre nacido en Cuba, que ha recibido de su padre el sentimiento de ser un *español de ultramar* —distinción que ya es importante y que, en su caso, pronto comenzará a ser esencial—, que se ha educado leyendo a los clásicos latinos y a los poetas franceses, y que por los avatares a los que se ha visto lanzado en su corta vida no pertenece cultural ni sentimentalmente a ningún sitio. Sin embargo, una operación extraordinaria y radical ocurre en su carácter en ese año y medio vivido entre La Habana y Matanzas, pues el joven que en abril de 1819 vuelve a embarcar con su familia, ahora rumbo a México —la última encomienda colonial que cumpliría su padre—, ya lleva consigo la sorprendente y casi inesperada sensación de pertenencia a la tierra cubana. ¿Qué acontecimientos y de cuánta trascendencia fueron los vividos en la isla en ese corto período para que el joven hasta entonces sin patria definida empezara a convertirse en algo tan etéreo y difícil de

sostener como «ser un cubano», en un momento en el que apenas existía una noción de país llamado «Cuba»? Porque aun cuando en él palpita todavía la adquirida idea de ser un español de ultramar o un «español americano», como solían llamarse en esa época, ya el joven de quince años que vuelve a cruzar el Caribe hacia su primera estancia mexicana arrastra la naciente y empecinada conciencia de que su arraigo espiritual corresponde al breve territorio de la isla donde había nacido.

En verdad, los meses que el joven poeta había vivido en Cuba fueron un período de intensos cambios en una colonia en la cual, en los últimos veinte años, se había comenzado a gestar un verdadero milagro económico —la transformación definitiva de lo que Manuel Moreno Fraginals llama una «colonia de servicios» en una «colonia de producción», gracias a la «revolución plantadora cubana»— [33] que trajo aparejados importantes cambios sociales, entre los que se debe mencionar, como el más significativo, el nacimiento de un tímido pero evidente fermento nacionalista gracias al cual, por primera vez, se tiende una ya visible distancia de intereses entre los que comienzan a ser llamados «criollos» y los peninsulares, con la consiguiente conciencia de esa distinción.

En ese período Heredia es testigo de un acontecimiento de primer orden cuando, el 10 de febrero de 1818, se decreta la apertura de todos los puertos de la isla al comercio internacional y se proclama el fin del polémico estanco del tabaco —que limitaba la producción y exportación cubanas—, medidas monárquicas que no vienen más que a refrendar una realidad sostenida en la práctica, pero que advierten del peso que han adquirido las fortunas e intereses cubanos en las decisiones metropolitanas. Al mismo tiempo, la sensibilidad del joven choca de manera abierta con el fenómeno de la esclavitud, que ha entrado con el siglo XIX en su período más infamante, pero que se niega a desaparecer e, incluso, se incrementa y florece como negocio, mientras se inicia la cuenta regresiva hacia el fin legal de la trata de negros pactado con Inglaterra gracias al tratado de 1817. Por tal

motivo, en estos años los negreros españoles y los hacendados cubanos emprenden una desesperada carrera por llenar barracones y plantaciones con los hombres que les garantizarían riquezas y bienestar, al punto de que solo en los años que van de 1816 a 1820 traen a Cuba 111.041 negros africanos, o sea, casi una quinta parte de la que por entonces era la población total del país, que, según un censo de la época, cuenta con 553.028 habitantes, de los cuales solo el 43 por ciento es blanco... Sin saberlo aún, los ricos cubanos estaban levantando los muros de su propia cárcel y la del futuro político del país: la esclavitud.

Algunas de las experiencias formadoras que el joven poeta se lleva consigo, luego de esa breve estancia cubana, están relacionadas con el inicio de sus estudios de Leyes en la Universidad de La Habana, con su despertar a un romántico y platónico amor —que personifica en la joven de solo doce años Isabel Rueda y Ponce de León, la «Lesbia» o «Belisa» de sus románticos poemas— y, sobre todo, con su rápida integración a un grupo de jóvenes aficionados a la poesía y la literatura, entre los que se destacan Domingo del Monte, Silvestre Alfonso, José Antonio Cintra, Cayetano San Feliú y Anacleto Bermúdez, entre otros.

Movido por esta pertenencia a un clan que presumiblemente ya se creía predestinado, Heredia compone en estos meses sus dos primeras piezas dramáticas, *Eduardo IV o el usurpador clemente* —obra en prosa y en un acto que, incluso, llega a ser representada en Matanzas por una compañía de aficionados, en la que actúa el propio Heredia— y su magnífico sainete *El campesino espantado*, que escribe ya en 1819 y donde recoge una estampa típica del campo cubano. Pero su mejor cosecha, como era de esperar, se produce en el terreno de la poesía y, antes de marchar a México, arma con sus manuscritos una «Colección de composiciones de José María Heredia, Cuaderno segundo», en la que reúne sus versos venezolanos y cubanos —muchos de ellos no incluidos después en las ediciones de sus *Poesías* de 1825 y 1832—, mientras que en el «Cuaderno primero» agrupa sus

numerosas traducciones juveniles, de originales franceses y latinos, como el mismo Horacio.

En cualquier caso, resulta enigmático que el joven Heredia comience a sentirse en su verdadero e insustituible ambiente mientras vive en una de las pocas colonias españolas donde, significativamente, no existen atisbos del independentismo que recorre toda la América —la Venezuela de donde viene, el México hacia donde va—, y en la que, por la existencia masiva de negros esclavos desgajados de su tierra de origen, hablantes de lenguas diversas, todavía está por fraguarse un espíritu nacional integrador, capaz de funcionar como un conjunto humano armónico, o al menos como una mayoría cohesionada y actuante, capaz de enfrascarse en la búsqueda de un cambio político.

En la Cuba de esos momentos las fuerzas sociales y políticas aglutinadoras y las disociadoras atraviesan una etapa en la que aún parece distante una posible concreción nacional. Según Moreno Fraginals: «Los distintos grupos humanos estaban unidos por la cercanía, las condiciones comunes preexistentes, el mestizaje, la fuerza de cohesión del medio y el inevitable contacto social; y separados por diferencias culturales, de origen, color de la piel, niveles económicos y condición social de libre y esclavo».[34] Resulta evidente, con solo leer la lista de los diversos elementos socioculturales y económicos actuantes en el contexto cubano de la época, que las fuerzas disociadoras son mucho más raigales y poderosas, definitivamente más pesadas y esenciales, que las tan relativas fuerzas aglutinadoras anotadas por el historiador, quien de inmediato argumenta: «No existe una fórmula para expresar lo que había de común en estos grupos diferenciados, pero tampoco se puede hacer énfasis solo en las diferencias. Todos poblaban el reducido espacio geográfico cubano y mantenían la inevitable relación libre/esclavo, blanco/negro, cultura europea/cultura africana, campo/ciudad, rico/pobre, peninsular/criollo, etc. Quizás la diferencia máxima pudiera encontrarse entre la cima de la sociedad

blanca dominante y el abismo de la sociedad negra esclava de la plantación. Naturalmente que si analizamos solo estos extremos, omitimos la riquísima gama intermedia donde se gesta la nueva sociedad que el tiempo va impregnando de un cierto color cubano».

[35]

En un punto impreciso —pero poblado de premoniciones y atisbos iluminadores— de esa «riquísima gama intermedia» parece haber encontrado su espacio el joven que sale de Cuba hacia México, donde apenas vivirá en esta ocasión un año y medio. Porque el Heredia de estos momentos es ya, a sus quince años, un hombre de una sorprendente precocidad y madurez literaria, como queda demostrado con la escritura, en estos meses, de dos de sus más importantes composiciones poéticas: «Al Popocatepetl» y, sobre todo, «En el teocalli de Cholula», que ha llegado a ser considerada, incluso, la más perfecta y profunda de sus creaciones y el primer gran poema del romanticismo poético iberoamericano.

Al seguir la evolución poética y cultural de Heredia, en función de su apropiación de la patria, encontramos un texto, ubicado justo en el momento previo o inmediatamente posterior a su llegada a México, que anuncia ya las futuras nociones del poeta. Escrito en 1819 y publicado por primera vez en la edición de sus *Poesías* de 1832, «A Elpino» pudiera ser uno más de sus poemas de temática amorosa tan abundantes en este período, paralelo quizás a uno anterior titulado «A Julia» —no incluido en sus obras editadas—, pues su asunto tiene que ver con los amores que, por los avatares de la vida, quedan atrás cuando el bardo —con su inflamado espíritu romántico— parte hacia otras tierras. Pero mientras «A Julia» es apenas un adiós al platónico amor que permanece en Caracas cuando Heredia viaja a Cuba, «A Elpino» es una despedida al amor que queda «en la patria», a través de un canto al amigo que vuelve a ella...

Tú, empero, partes, y a la dulce patria
Tornas... ¡Dado me fuera,

Tus pisadas seguir! [...]
¡Oh! ¡cómo palpitante saludara
Las dulces costas de la patria mía,
Al ver pintada su distante sombra,
En el tranquilo mar del mediodía!

Aunque la patria aquí evocada está desprovista de toda la carga política, propia del siglo XIX, que Heredia le conferirá en los próximos años, el hecho de que por primera vez el poeta identifique a Cuba con «la patria» —y, además, la llame «dulce patria» y la vea a través del mar, límite invencible— resulta en su caso una advertencia demasiado importante como para no ser tomada en cuenta. «La patria» a la que ha cantado Heredia en 1819, delimitada por «dulces costas» y «el tranquilo mar», es, cuando menos, un espacio geográfico preciso, enmarcado por el océano que le otorga una entidad física diferenciada y propia —escalón indispensable en el ascenso hacia una singularidad nacional—, un carácter insular —nuestra insularidad— sobre el que volverán, una y otra vez, los escritores cubanos del XIX y de todo el siglo XX.

Ya radicado en México —por un período que podía ser tan extenso como definitivo— ocurren un suceso de orden familiar y dos acontecimientos políticos de primera importancia que, sin lugar a dudas, funcionarán como catalizadores del pensamiento ético, civil y humano de Heredia.

El primero es la muerte de su padre, el funcionario José Francisco Heredia, acaecida en octubre de 1820, hecho que da otra vuelta de tuerca a la inescrutable y a la vez predestinada fortuna que reconduciría a Heredia en su camino hacia la cubanía presentida. La muerte del padre coloca a la familia en una difícil circunstancia económica que tiene su primera repercusión trascendente en la decisión de María de la Merced de volver a Cuba con sus hijos, donde vivirán bajo la protección de Ignacio Heredia, el joven abogado radicado en la entonces provinciana pero ya pujante ciudad de

Matanzas.

Al morir, luego de larguísimos años al servicio de la metrópoli, José Francisco deja prácticamente en la miseria a su familia e, incluso, su viuda debe acudir a la ayuda de algunos amigos mexicanos para ofrecerle un sepelio decente al probo funcionario. La injusticia que entraña esta situación caló de manera profunda en la conciencia del joven Heredia, que siente en carne propia la ingratitud de la Corona española para con sus más fieles servidores en el lejano mundo americano, tal como lo expresa en la biografía de su padre que entonces escribe y publica en el *Semanario Político y Literario*, de México.

Al mismo tiempo, Heredia vive en el viejo virreinato la experiencia de la ya indetenible vocación separatista que ha prendido entre los mexicanos luego del primer intento revolucionario de Hidalgo y Morelos, y que ha provocado un notable cambio en la mentalidad de los intelectuales y los hombres públicos del país, la mayoría de los cuales se sienten cada vez más cercanos a la opción separatista. Pero, para acentuar el ambiente de cambios, también hasta el México de 1820 llegan los ecos de la sublevación de Riego y sus soldados, y la consiguiente reinstauración de un régimen constitucional, jurado incluso por Fernando VII sobre el texto de la liberal y revolucionaria Constitución de 1812, tan cercana al espíritu político del iluminismo y el racionalismo francés, de clara raíz individualista, celosa de los derechos del hombre y que, al menos en su letra, equipara en derechos a los españoles nacidos en una y otra orilla del Atlántico.

De inmediato esta suma de acontecimientos y experiencias, de decepciones y aprendizajes, tendrá un reflejo en la lírica herediana. Así, en su ciclo poético por lo general reunido como «Poesías cívicas y revolucionarias», es fácil advertir la vertiginosa evolución que sufre el escritor entre los años 1820 y 1823 en lo que a la definición de la patria se refiere —y ya en un sentido estrictamente político del término—, pero a la vez también la aparición de ciertas actitudes e

ideas sociales y filosóficas que lo acompañarán hasta sus días finales, ya marcados por la decepción política y la renuncia a algunos de sus ideales.

De aquel año 1820 vivido en México son varios textos de carácter cívico especialmente reveladores: poemas como «1820», «España libre», el «Himno poético al restablecimiento de la Constitución» y «El Dos de Mayo» muestran a un Heredia que, a pesar de «A Elpino», se asume todavía como español —aun cuando lo sea «de ultramar»— y que, por tanto, siempre se refiere a España como la patria («¡Oh, patria mía!», «¡Gloria eterna a mi patria!», clama en «España libre»), significativamente entusiasmado por la nueva libertad de que esta disfruta a partir del establecimiento de un sistema constitucional. Una aparición constante, visible y sostenida en cada uno de estos poemas, es su regocijo por la libertad civil e individual que reporta el nuevo estadio político, así como su abierta oposición a la tiranía, en cualquiera de sus formas, asunto que ya había aparecido —expuesto de forma magistral— en «En el teocalli de Cholula». Sin embargo, la falta de una perspectiva histórica sobre la significación de este momento, que Heredia saluda mientras se van produciendo los acontecimientos, lo lleva a exaltar incluso la figura de Fernando VII —algo que por estos años también hará Félix Varela, aunque por otros motivos—, pues asume que el monarca español se ha convertido en defensor del derecho ciudadano y nacional que encarna la progresista Constitución que debía poner fin al absolutismo monárquico y abrir paso a un sistema más democrático. Así, los ecos de los grandes principios de la filosofía y la praxis revolucionaria francesa y la fe constitucionalista —típicamente decimonónica, tan herediana— se advierten ya con nitidez en el pensamiento del joven de apenas diecisiete años que abraza sin reservas la causa de la libertad, la oposición a cualquier forma de tiranía, la defensa de la ley constitucional —la llama «el Libro sagrado» en el «Himno patriótico»— como bien común para los ciudadanos de la patria a la que aún se siente ligado. Al fin las

nociones de libertad social e individual que el poeta trae consigo desde sus primeros atisbos literarios —y que lo hizo reaccionar contra la esclavitud humana, tan visible en Cuba— encuentran un cuerpo legal sobre el cual fundarse y que Heredia levantará entusiasmado como el mejor estandarte.

De tal modo, el José María Heredia que vuelve a Cuba, en febrero de 1821, parece un hombre decidido a encontrarse a sí mismo, libre ya de la compacta tutela ideológica de su padre, gozoso de sumergirse en un ambiente que lo fortalece y con el cual se comunica.

Dos de las preocupaciones sociales y políticas que lo obsesionan desde entonces —y que mucho influirán en la consolidación de su sentimiento de «cubanía»— hallarán su cauce definitivo durante el regreso a la isla: la primera es su ya abierta repulsión al sistema esclavista y al hecho mismo de la esclavitud humana, que constituyen el sostén socioeconómico de la sociedad cubana y la cadena que ata todas sus decisiones políticas. Ahora, de manera consciente y organizada, el joven se pronuncia contra la esclavitud —ya lo había hecho en un poema temprano (1817) titulado «Canción hecha con motivo de la abolición del comercio de negros»—, en la que fuera su tesis para obtener el grado de bachiller en Leyes en la Universidad de La Habana, dedicada a la falta de derechos de los esclavos en la antigua Roma, pero sin duda cargada de intenciones y lecturas contemporáneas. Su segunda gran preocupación, mucho más esencial y trascendente, se encuentra en su cada vez más abierta admiración por el sistema constitucional del cual, para el caso específico de Cuba —donde siguen sin aparecer atisbos de separatismo—, espera reporte una necesaria democratización y patentes ventajas ciudadanas, incluida, quizás, la misma abolición de la esclavitud y, por ende, la incorporación del negro a una sociedad de la que también sería ciudadano.

En sus cartas, poemas y actitudes de esos momentos es fácil constatar que el Heredia de 1821 es ya, si no un americano, o ni

siquiera todavía un cubano, al menos resulta un individuo «no peninsular», casi «no español», enfrascado en una dramática búsqueda de pertenencia a una cultura, un territorio, una sensación de país sobre la cual levantarse. Algo de destino insondable hay en el hecho de que en tierra cubana, donde viviría ahora el año y diez meses más importantes de su vida, Heredia perfila todas esas necesidades e intuiciones, para convertirse, ya de forma definitiva, en algo que hoy podemos considerar como «un cubano», pero sazonado con las agravantes magníficas de ser el primer gran poeta cubano, el primer gran desterrado cubano y el primero de los nacidos en esta isla condenado a morir en el exilio, sin haber encontrado jamás una cura para esa compacta nostalgia por la patria que también él, precisamente él, inaugura entre nosotros... Esas condiciones personales y esas constantes que me llevaron a escribir la novela de su vida: *La novela de mi vida*.

El encuentro con la patria

Entre 1811 y 1823 —poco antes de la llegada del joven Heredia a Cuba y casi en el instante de su definitiva salida de la isla— la cautelosa cristalización de los intereses y la singularidad social y económica cubana consiguen una importante definición a través de dos documentos públicos en los que, por primera vez y en medio de una sostenida circunstancia colonial cuyo fundamento no se cuestiona, brota la conciencia de una cubanidad en ciernes respecto a la hasta entonces abarcadora metrópoli española. Resulta sin duda significativo que la maduración intelectual y política del primer poeta cubano ocurra en ese período y que en ese instante, más aún, se forje su definitiva filiación a una patria nueva por cuya independencia llega a sufrir un irrevocable destierro.

En el año 1811 uno de los primeros pensadores cubanos, el padre José Agustín Caballero, a instancias del Real Consulado de Agricultura y Comercio de La Habana, había redactado para su discusión en las Cortes un proyecto encaminado a la creación de un llamado «Consejo Provisional de la Isla de Cuba», cuya función sería colaborar con el gobernador español en la deliberación de los asuntos sociales, políticos y de la administración pública propios de la colonia. Este documento, que nunca se llegó a discutir en Madrid, pretendía «alterar en nuestra antigua constitución lo necesario para que no pudiesen los delegados de la autoridad abusar de su poder y de los pueblos; y sustituir el miserable sistema que desde la conquista sacrificó los grandes y naturales recursos de estos vastos dominios al interés privado del gremio», según anota Chacón y Calvo, que ve en el proyecto «un sentido profundamente liberal»,^[36] al cual habría que añadir la significativa existencia de un cambio de

perspectiva histórica cuando se encuentra un «culpable» de los males sufridos por el territorio, en virtud de un sistema de gobierno obsoleto e inapropiado.

Este primer atisbo de la necesidad de reconocer una singularidad cubana, al menos en los actos de gobierno, tiene una raigal importancia en el proceso de formación de una incipiente conciencia nacional, pues en realidad encarna algo más profundo que la expresión de una visible y recién estrenada rivalidad económica entre la burguesía productora criolla (la élite pensante) y los comerciantes peninsulares, rivalidad que ya adquiere claros ribetes políticos en el primer período constitucional de 1810-1814, cuando, bajo el disfraz de absolutistas —los criollos— y constitucionalistas —los peninsulares—, estos dos importantes sectores económicos desarrollen un primer enfrentamiento histórico, en el cual el origen «nacional» gravitó ya como un factor decisivo y diferenciador.

La discreta petición del padre Caballero tiene su continuidad previsible en el siguiente período constitucional, cuando el 4 de marzo de 1823 el padre Félix Varela, en su calidad de diputado cubano, presenta a las nuevas Cortes un «Proyecto de instrucción para el gobierno económico político de las provincias de ultramar» — pocas quedaban ya—, cuya redacción final aparece fechada el 16 de febrero de ese año y firmado por otros seis diputados a esa instancia de gobierno. El documento, conocido como «proyecto autonomista», adelanta en varios sentidos el del padre Caballero, pues arranca ya del reconocimiento de las notables diferencias existentes en cuanto a clima, población, economía, relaciones, costumbres e ideas entre la metrópoli y sus viejas posesiones de ultramar. En tal sentido, afirma Varela en el Preámbulo del proyecto: «Es innegable que la naturaleza, separando en tanto grado ambos hemisferios, hace muy desventajosa la suerte de aquellos moradores y *presenta obstáculos a su unión política, que solo puede removerse confiando a los que tienen su felicidad identificada con la de aquel suelo, ya por naturaleza, ya por adopción, la vigilancia sobre el cumplimiento de las leyes*».[37] En el documento,

Varela reconoce así la existencia de «otro» tipo de español, al que aún no llama americano, pero que se halla identificado con *aquel suelo* — el americano— por nacimiento o por larga convivencia en él y reconoce, a la vez, la dificultad que ya existe para *la unión política* entre la metrópoli y sus antiguas colonias.

Este «estado de espíritu», aún balbuciente, pero que indica el camino hacia la inevitable singularidad nacional cubana —y la autoconsciencia de esa singularidad—, sumado a la concurrencia de nuevos acontecimientos históricos y personales, más trascendentes que los vividos en su anterior estancia en la isla, actúan de forma directa en el proceso de acercamiento a una definida pertenencia nacional que se apodera de José María Heredia.

Entre los años 1821 y 1823, en la isla de Cuba se respiran unos aires de libertad y se vive una efervescencia política, económica, social y cultural nunca antes constatada. Mientras en la América continental se desarrollan las últimas batallas contra la Corona española, estos son los años en que, en la colonia esclavista y fiel a la metrópoli, el padre Félix Varela enciende las conciencias de la juventud desde su cátedra de Constitución del Colegio y Seminario San Carlos y San Ambrosio, fragua donde perfilan muchas de sus ideas hombres como José Antonio Saco y Domingo del Monte, además del propio Heredia —a pesar de no haber sido nunca alumno directo de Varela, aunque en muchos sentidos fue su discípulo, incluso en el destierro norteamericano. También es el instante de la más encarnizada y esperanzadora elección de diputados a las Cortes Españolas, efectuada en 1822 y que devino el más notable episodio de la ya abierta contienda entre criollos y peninsulares —y no solo entre *productores* criollos y *comerciantes* peninsulares—, que para esta época aparecen incluso divididos en dos partidos «políticos», de acuerdo a sus intereses económicos: por un lado los criollos u «orreillistas» —capitaneados por el conde cubano Pedro Pablo O'Reilly— y por otro los peninsulares o «piñeiristas» —liderados por el reaccionario sacerdote español Tomás Gutiérrez de Piñérez. Estas elecciones, que

ya advertían de la presencia de intereses diversos entre los habitantes de la isla y la expresión de un modo de sentir y pensar diferenciados, resultaron una importante victoria para los cubanos cuando resultan electos sus tres representantes: el propio Varela, el habanero Leonardo Santos Suárez y el comerciante catalán Tomás Gener, hombre cercano a los hacendados criollos.

Por si fuera poco, también es este momento el breve período de una candente libertad de prensa, que sirve de plataforma para los más diversos debates políticos y sociales en la encarnizada lucha entre absolutistas y constitucionalistas, tratistas y antitratistas, criollos y peninsulares, hacendados y comerciantes, e, incluso, para la difusión de panfletos americanistas, sostenedores del ideario independentista que llegaba desde la América continental y que mucho contribuye a la creación de un espíritu americanista (en oposición a un espíritu hispánico) entre los jóvenes intelectuales de entonces... Y es también una de las épocas de mayor efervescencia cultural del país, cuando coinciden, participan y publican en periódicos como *El Observador Habanero* o *El Revisor Político y Literario*, figuras como los ya mencionados Varela, Del Monte, Saco, además de Felipe Poey, José de la Luz y Caballero, Anacleto Bermúdez, Francisco Javier de la Cruz, Cayetano San Feliú, Leonardo Santos Suárez, José Antonio Cintra, Nicolás Manuel Escovedo y el propio Heredia, entre otros.

Con toda su vehemencia participaría el joven Heredia de este clima de confrontación y reafirmación, a la vez que sedimenta su definitiva pertenencia al grupo de la llamada «juventud ilustrada», [38] con la que comparte tertulias, paseos, proyectos literarios, discusiones políticas y, sin duda alguna, visitas a cantinas, burdeles y casas de juego. Por estos años el poeta logra editar el primero de sus periódicos literarios, la enigmática *Biblioteca de Damas*, del cual sacó cinco ediciones y del que no se conserva hoy un solo ejemplar. Colaboró con diversas publicaciones, trabajó en varios bufetes de La Habana y Matanzas haciendo la necesaria «pasantía» para obtener su

título de abogado, que al fin consigue en 1823. En la ciudad de Matanzas se enamora de la joven Dolores Junco, y ella pasa a ser su nueva musa literaria. Y, también en aquella ciudad, ingresa en la Logia de los Caballeros Racionales, rama matancera de los Soles y Rayos de Bolívar, organización clandestina empeñada en la lucha independentista, creada bajo el influjo de Simón Bolívar y dirigida por el habanero José Francisco Lemus, oficial de los ejércitos del Libertador.

Entre la acción política y la participación social, y la más individual creación poética, pronto se establece un puente por el que transitarán los ideales patrióticos y (proto)nacionalistas de José María Heredia. Pero el hecho de que sea él, precisamente él —que apenas ha vivido en Cuba, entre otros factores—, quien abra esa senda en la poesía cubana, tiene en su origen otras condiciones socioeconómicas sin las cuales es imposible entender su peculiar y anticipada radicalización en el devenir de un proceso cultural y espiritual que aún demorará décadas en manifestarse de un modo pleno.

Ante todo, el Heredia que se ubica en un contexto tan específico, contradictorio y explosivo como la sociedad cubana de 1820 es un intelectual, en el más puro sentido de la palabra y, quizás, el más intelectual de los cubanos de la época: porque a diferencia de sus amigos y contemporáneos, escritores y pensadores —con la excepción de José Antonio Saco y, en determinado período, de Domingo del Monte—, Heredia y su familia más cercana no son dueños de esclavos, ni de tierras, ni de negocios, lo cual lo descoloca en lo económico respecto al mundo de la inteligencia blanca de la época, ligada por diversas vías al azúcar, el latifundio, el comercio negrero o los negocios. En este desclasamiento raigal hay que buscar el origen posible de su libertad de pensamiento e, incluso, de acción: porque al no tener compromisos éticos y mucho menos económicos con la todavía conservadora sociedad cubana —económica y políticamente hablando—, puede elegir con mayor independencia

sus opciones y por eso se apropia primero de la patria y, casi de inmediato, la desea libre, en contra de la oportunista decisión de las capas altas de la sociedad, que se aferran a las ventajas que aún obtienen de la Corona y optan por no correr el riesgo de una guerra civil que —mientras haya esclavitud— temen que pueda convertir a Cuba en un nuevo Haití.

El caso más cercano al de Heredia es el de Félix Varela, el otro intelectual de la época que, sin vínculos económicos con el sistema social imperante, comulga primero con un reformismo concreto y profundo para luego, ya en el exilio, abogar por el ideario independentista. También desclasado, como Heredia, Varela puede ser considerado singular incluso dentro de su grupo social, el clero, que se suponía al servicio de la élite económica y social, aunque en un país donde la Iglesia no tuvo jamás el poder que detentó, por ejemplo, en México, y que tuvo entre sus miembros ilustres al padre José Agustín Caballero (La Habana, 1762-1835) y al mismo obispo Espada y Landa (vasco de origen), tal postura del presbítero —al menos en su etapa reformista— contó con un cierto apoyo por los de su grupo social específico.

Aunque no ganó muchos adeptos concretos, el ideal independentista, la política antitratista e incluso el abolicionismo obtuvieron las simpatías de una parte notable de la intelectualidad del momento. Los ecos concretos de lo que ocurría en toda América, sumados al espíritu y la filosofía revolucionaria y republicana llegada de Europa, atraían lógicamente a lo más avanzado del pensamiento y la cultura de la época, aunque no se puede olvidar que

... era más fácil ser antiesclavista en Europa, donde no había negros, e independentista en la América continental, donde la esclavitud no era esencial, que serlo en Cuba. En la isla tropical y azucarera este eticismo romántico entraba en crisis ante el contacto directo con miles de amenazadoras realidades negras, que acumulaban el odio y la inferioridad social de los africanos y sus descendientes [...]; mientras, la conciencia de los blancos albergaba el temor de que la muerte de la esclavitud produciría el derrumbe económico de la sociedad

criolla en que medraban. Era «moderno», «europeo» ser antiesclavista e independentista, pero ello no obstaba para sentir terror ante un posible conflicto que derrumbara el modo de vida y los valores y jerarquías existentes. Se podía declarar en poemas y ensayos una libertad que se rechazaba como acción social.[39]

Es por ello que en el mismo reconocimiento de la excepcionalidad social y económica de dos intelectuales como Heredia y Varela, fundador uno de la poesía cubana y el otro de la filosofía nacional, hay que buscar las razones por las cuales el proyecto de una posible Cuba independiente y sin esclavos no llega a fraguar en este momento histórico, mientras en el resto de América se establecen las nuevas repúblicas desgajadas de la metrópoli.

La respuesta [argumenta otra vez Moreno Fragnals] ofrece dos razones elementales. *Primero*, porque en el momento de la independencia americana Cuba tiene una altísima población esclava, casi toda africana (los negros criollos están en minoría) y la experiencia colonial (Saint Domingue) había señalado que una guerra entre los amos conduce indefectiblemente a una sublevación esclava y a la ruina de la riqueza basada en la esclavitud. *Segundo*, porque bajo el Antiguo Régimen la sacarocracia criolla era gobierno de facto, y carecía por tanto de razones para ejercer la violencia. Y Cuba no sólo no se independizó, sino que ofreció una amplísima colaboración en la lucha contra los revolucionarios americanos y, más aún, en la organización de expediciones de reconquista de América.[40]

El hecho dramático es que la esclavitud encarceló las voluntades y decisiones de las clases con influencia política en la Cuba de la década de 1820, quienes se vieron obligados a sacrificar «la nación a la plantación», pues «entre 1790 y 1820 había emergido en Cuba una producción azucarera y cafetalera cuyo volumen de exportaciones (en valor y peso) *era mayor que el de cualquier otra actividad económica de España*. Y este desarrollo económico no se había originado en una inversión de capital español, ni dependía de la transportación marítima española, ni de la capacidad reprocesadora y reexportadora

de España [...]. En estas condiciones *Cuba no era una colonia*»,^[41] y la independencia del país no entraba entre las necesidades de sus clases pensantes y actuantes, que, aun cuando comenzaran ya a expresar un cierto nacionalismo y un notable cambio de actitud respecto a la trata de esclavos, procuraban no mezclar tal sentimiento y actitud con la posibilidad de una guerra independentista, y se limitaban a obtener prebendas del gobierno central, mientras esperaban un cambio de condiciones —lejano en el tiempo— que les permitiera, a la vez, cambiar su posición política.

No obstante, todo parece indicar que los intereses y perspectivas de la burguesía productora criolla también se han fraccionado en este momento y para un grupo avanzado, y de algún modo ya nacionalista —aunque minoritario— de ese sector económico, el fin legal de la trata (1820) y las constantes fluctuaciones de la política española comenzaron a hacerles evidente la necesaria —a mediano plazo— abolición de un sistema esclavista que los limitaba políticamente y los limitaría económicamente.

Quizás la más clara toma de posición al respecto esté en la existencia de un proyecto elaborado en el más estricto secreto para que fuese presentado por Varela en las Cortes, en el cual se proponía ya una emancipación gradual de los esclavos y la masiva inmigración de colonos blancos que ayudara a invertir las proporciones raciales en el país. La existencia de este documento advierte de modo muy claro que se ha ido produciendo en estos años un importante reconocimiento que habría de redundar, de modo definitivo, en el naciente nacionalismo cubano: el del problema social, político y económico que encerraba la esclavitud y, más adelante, el problema racial que engendraría la existencia de una abundante población negra en la isla. Y, en el fondo, pero con todo su peso, la comprensión de que la maquinaria y el obrero eran la única opción posible de futuro.

Este proyecto abolicionista de Varela sin duda debió ser alentado por un sector de la burguesía productora criolla, la cual, a partir del

decreto que legalmente proscribía la trata —su entrada en vigor ocurrió en 1820—, decidió desde mucho antes cambiar su actitud hacia el sistema cuyas características los ataba a las veleidosas decisiones metropolitanas y les impedía cualquier modificación radical de su política —como lo demostró el hecho mismo de que apenas existieran movimientos independentistas en Cuba, mientras se liberaba todo el continente hispanoamericano. Así, la misma burguesía que en 1812 defendía la trata y la esclavitud en las Cortes Españolas —Arango y Parreño fue el encargado de tal misión—, ya en 1817 se ve forzada a redefinir su posición y saludar, y hasta casi redactar, el protocolo destinado a impedir la trata. De este modo, al tiempo que comienza a manifestarse como antitratista, este sector de la burguesía criolla busca con desesperación una salida para el conflicto económico que se les avecina: el encarecimiento de la mano de obra de la cual dependían para crear sus riquezas. Ahora, utilizando a un hombre como Varela en la función de nuevo portavoz, el sector más liberal y avanzado de esa burguesía productora —la cual, significativa y oportunistamente, apoya al manipulable Fernando VII y no a los constitucionalistas—, procura encontrar una alternativa al desafío que se les avecina. Es por ello que programan una gradual desaparición de la esclavitud y claman por medidas capaces de alentar la inmigración blanca a la isla como vía para sustituir la poco eficiente —en términos de avances tecnológicos— y encarecida mano de obra africana. Esta nueva actitud de la burguesía criolla chocaba de manera abierta con los intereses de los comerciantes peninsulares, quienes se habían apropiado del cada vez más lucrativo negocio negrero, lo cual engendraría desde entonces una enconada rivalidad que llegaría a tomar claros matices nacionalistas, y dividiría más aún la propia clase de los ricos criollos, como se pondría de manifiesto a lo largo de todo el siglo XIX.

Aun cuando sus intereses personales son ajenos a algunos de estos conflictos, Heredia participa de este ambiente de debate y opciones políticas diversas. La profundización de sus principios

democráticos, de los ideales libertarios y antitiránicos, así como su oposición a cualquier forma de esclavitud y su defensa de los derechos civiles de los ciudadanos, se percibe cada vez con mayor coherencia y apremio en los dos grandes poemas de temática civil que publica entre los años 1821 y 1822: curiosamente, los dos están dedicados a la lucha por la libertad y la democracia, pero tienen como objeto temático sucesos ocurridos fuera de Cuba y de España: «A la insurrección de la Grecia en 1820» (recogido definitivamente como «A los griegos en 1821», en la edición de 1832) y la «Oda a los habitantes de Anáhuac» prefiguran definitivamente la poesía patriótica y revolucionaria de Heredia y fijan a la vez su ideario político a favor de la independencia y en oposición a las tiranías. No es casual, ni mucho menos, que estos textos hayan sido escritos mientras Heredia se acerca y, al fin, abraza el proyecto independentista cubano —del cual puede haber más de una lectura o referencia oblicua e incluso directa en los versos de estas dos importantes obras que anuncian ya su definitiva madurez política. Sin embargo, viviendo en la isla y manteniendo en el clandestinaje su filiación separatista, Heredia no puede expresar aún de manera abierta su raigal cambio de «origen» nacional, su irreversible ruptura con la patria ibérica a la que cantaba poco antes y ni siquiera su pertenencia a la nueva patria cubana, que él siente ya espiritualmente desgajada de aquella, y por la cual se dispone a luchar y a la cual dedicará, una vez descubierta su vinculación al independentismo, sus poemas de raigambre patriótica, iniciados con la escritura de «La estrella de Cuba», apenas unos días antes de iniciar su definitivo exilio político.

«A la insurrección de la Grecia en 1820» tiene su primera edición en la revista habanera *El Revisor Político y Literario*, número 64, del 6 de agosto de 1823, precisamente en los días en que, descubierta la conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar, se produce el encarcelamiento de sus cabecillas, tanto en La Habana como en Matanzas. No obstante, el poema, con seguridad escrito varios meses

antes, contiene la primera mención de Heredia al problema de la independencia de Cuba de un modo claro y abierto, cuando en la estrofa final, en un ejercicio poético y político de premonición del futuro, ve unidas en la historia la insurrección y victoria de los griegos contra el imperio otomano con la independencia de Cuba, y escribe:

Vivo en el porvenir: como un espectro,
Del sepulcro en el borde suspendido,
Dirijo al Cielo mis postreros votos
Por la alma Libertad: miro a mi patria,
A la risueña Cuba, que la frente
Eleva al mar de palmas coronada,
Por los mares de América tendiendo
Su gloria y su poder: miro a la Grecia
Lanzar a sus tiranos indignada,
Y a la alma Libertad servir de templo,
Y al Orbe escucho que gozoso aplaude
Victoria tal y tan glorioso ejemplo.

Quizás lo más importante, de cara a la apropiación de Heredia de un espacio espiritual y cultural novedoso, sea la primera mención que encontramos en su poesía a Cuba asumida como «mi patria», con todas las connotaciones políticas del caso —por demás una patria americana, con un paisaje que la identifica y singulariza—, noción que menos de tres años antes había atribuido una y otra vez a España, la patria metropolitana y colonial que había heredado de su padre.

Cuando menos resulta sorprendente que justo en la estrofa final del poema, Heredia haya introducido importantes cambios para su edición definitiva, recogida en sus *Poesías* publicadas en Toluca, en 1832. En este libro, donde al fin agrupa todas sus obras de aliento político y civil que no incluyó en la autocensurada edición neoyorquina del año 1825 —pues conservaba la esperanza de que circulara en Cuba si excluía los textos de temática patriótica—, el

poeta introduce notables variaciones al original, y la más significativa es, precisamente, la supresión de la mención a Cuba, «mi patria», cuando él mismo es ya un connotado independentista, condenado a destierro y a muerte, autor de versos de carácter político mucho más radicales. La única razón que vemos como factible para esta supresión tan sensible es de un estricto orden poético: quizás Heredia estimó que el recurso literario de ver el destino de Cuba a través del griego no era una solución artística lograda, y decidió reescribir la estrofa final y desechar los versos en que se hace la abierta referencia a la isla... en cuya posible independencia, hacia 1832, ya ha dejado de confiar.

Estos casi dos años vividos por Heredia en Cuba son también los de la maduración de su poesía amorosa, que alcanza sus más altos niveles en poemas como el dirigido a su nueva amada y que titula «A Lola, en sus días», y en el que acude a elementos propios de la naturaleza y el paisaje cubanos para armar sus símiles y metáforas dedicados a las amantes reales o soñadas de entonces; o en un texto de puro aliento romántico, como «En mi cumpleaños», lleno de lamentaciones, entre las que se deslizan algunas menciones explícitas a la patria —y la contrasta, incluso, con México—, con cuya naturaleza, interiorizada, asumida como propia, definitivamente poetizada, el bardo establece un diálogo espiritual inédito en la lírica cubana:

El sol terrible de mi ardiente patria
ha derramado en mi alma borrascosa
su fuego abrasador; así me agito
en inquietud amarga y dolorosa.

Son estos también los años de su iniciación como excepcional poeta descriptivo, que toca una de sus cumbres en el poema «En una tempestad», iniciado con el famoso verso: «Huracán, huracán, venir te siento», y que, al decir de Cintio Vitier, representa «la primera vez

que nuestra poesía se enfrenta cara a cara con el ciclón, al estilo romántico; pero lejos de ser un poema *de época*, en sus estrofas hallamos la sugestión dionisiaca, y esencial para entender lo cubano, de un vehemente placer ante la impalpable fuerza arrasadora, de una teluricidad aérea, que normalmente es edénica, brisa, suave rumor, y que de pronto [aquí] se desencadena».[42] Pero el huracán de Heredia no es solo el poderoso fenómeno meteorológico ligado a la imaginación de los habitantes de la isla desde sus mismos orígenes —era un dios demoniaco entre los indígenas antillanos—, sino que en el poema es convocado como una fuerza superior, necesaria, capaz de cambiar el orden de las cosas con su paso asolador.

Justo en estos meses que vive, escribe, padece amores imposibles y conspira por la libertad de Cuba, es el momento en que sus versos, publicados en diversas revistas, le van reportando una ascendente celebridad y es cuando Domingo del Monte, en un anónimo y apócrifo anuncio de la publicación de un volumen de sus poesías, lo exhibe ya como el más notable, moderno e importante de los versificadores nacidos en la isla —y esta es una distinción cargada de sentido—, al calificarlo como «el primero que dedicándose desde temprana edad al estudio de los clásicos, hizo resonar *la lira cubana* con acentos delicados y nobles».[43]

La intensidad con que el joven Heredia vive en estos meses comienza a ser aún más arrolladora cuando en agosto de 1823 es descubierta la Conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar, y su leyenda y vida de poeta romántico, pero también de cubano, quedan selladas con la nueva aventura que debe emprender: el exilio.

Primero en Estados Unidos y luego en México, el poeta atraviesa desde entonces un largo destierro que le llevará los últimos dieciséis años de su corta vida, con la excepción de los tres meses que logra pasar en su patria, entre 1836 y 1837, gracias a un infame permiso especial expedido por el sátrapa Miguel Tacón, entonces capitán general de la isla. Los primeros años de su peregrinaje fueron, sin embargo, especialmente notables para su producción poética, que

luego, como su vida misma, se irá apagando para que, hacia 1830, enfermo de nostalgia por Cuba, ya Heredia estuviera muerto como poeta, decepcionado como revolucionario, aunque aferrado aún a sus viejos ideales de justicia, libertad y democracia. Pero la creación en esta nueva encrucijada de su vida de poemas como «A Emilia», el famoso «Himno del desterrado», «Vuelta al sur» y su muy reconocida oda «Niágara», elevan su poesía filosófica, patriótica y descriptiva a los más altos niveles del romanticismo de la lengua, a la vez que lo convierten en el primer cantor de la patria nueva, recién nacida, con la que ha sellado su destino.

Flores del destierro

El 14 de noviembre de 1823 se inicia el destierro de José María Heredia y la historia de la cultura cubana queda marcada, hasta hoy, con uno de sus signos más característicos y dramáticos. Primero en Estados Unidos, y luego en México, Heredia magnifica desde entonces la certeza de haber hallado en Cuba una patria, por la que sufre nostalgia en la lejanía y por cuyo destino se ha trocado su propia suerte personal.

A partir de esta nueva circunstancia su poesía política, e incluso la descriptiva, se abre al fin, sin las prevenciones de antes, a la temática patriótica cubana, y el asunto de la patria y su independencia aparecen una y otra vez en las que, por dos siglos, han sido sus más célebres composiciones literarias, las que le darían definitiva fama, gloria, y lo convertirían, por todo el siglo XIX, en el modelo del poeta-patriota que admirarían los jóvenes independentistas cubanos y luego sublimaría, de modo patente, José Martí.

La patria a la que ahora canta Heredia está cargada de toda la connotación política que esta noción adquiere en el siglo XIX, la era del auge de los nacionalismos, a la vez que refrenda algunas de sus tradicionales preocupaciones éticas y sociales: su oposición a cualquier forma de tiranía, su rechazo a la esclavitud humana, su vocación democrática, a la vez que busca y fija argumentos para la definición humana, geográfica y social del territorio con el que ha identificado su filiación patriótica, resumidos quizás en los tantas veces citados versos finales de su «Himno del desterrado»:

¡Cuba! Al fin te verás libre y pura
Como el aire de luz que respiras,
Cual las ondas hirvientes que miras

De tus playas la arena besar.
Aunque viles traidores le sirvan,
Del tirano es inútil la saña,
Que no en vano entre Cuba y España
Tiende inmenso sus olas el mar.[44]

Este ciclo de poesías revolucionarias y patrióticas dedicadas a Cuba y su destino político, que se concentra apenas en los dos años que van de la escritura de «La estrella de Cuba» (octubre de 1823) a la del «Himno del desterrado» (septiembre de 1825), cierra un importante momento de la evolución literaria e ideológica del escritor, pues apenas llegado a México, unos pocos días después de la escritura del «Himno...», su vida social y política, incluso la literaria, se moverán de modo muy notable hacia los conflictos y realidades del nuevo universo en donde debería vivir por tiempo indefinido. Sin embargo, en su siempre abundante correspondencia el tema de Cuba, de la nostalgia por Cuba, de su independencia, de la traición y la degradación en que vive *su patria*, continúan siendo obsesivas constantes, incluso más allá del dramático instante en que, con su poema «Desengaños» (1829), lanza su renuncia a cualquier acción por revertir el destino de Cuba:

Contra envidia y calumnia mal seguro,
Sentí apagar de mi ambición la llama,
Y con profunda ira
Cerré mis libros, y quebré mi lira.
[...]
Ya para siempre abjuro
El oropel costoso de la gloria,
Y prefiero vivir simple, olvidado,
De fama y crimen y furor seguro.

Sin embargo, su impronta anticipada ya estaba grabada en la esencia misma de la cubanía que él estaba fundando para la literatura, pero quedaba también en el eje del drama que definiría el conflicto mayor

del país a lo largo de todo el siglo XIX: la independencia o el coloniaje. No es extraño, por eso, que un investigador como el español Marcelino Menéndez y Pelayo, al presentar su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1895, precisamente cuando se reinicia en Cuba la guerra de Independencia), incluya a Heredia con la acotación de que «El nombre de Heredia no es para los separatistas cubanos el nombre de un poeta insigne [...] sino que es un símbolo, una bandera revolucionaria, la estrella solitaria en el cielo tempestuoso, el compendio y cifra de todos los rencores contra España»,^[45] juicio con el cual le escatima su grandeza poética, pero a la vez expresa la trascendencia que había alcanzado la obra del autor del «Himno del desterrado», aquel canto a la patria cuyos versos finales —al decir ahora de Enrique Piñeyro—, «en los años más sangrientos y desesperados de la lucha por la independencia, no se apartaban de la memoria de los cubanos, manteniendo siempre viva su esperanza».^[46]

Quizás la primera evidencia de la trascendencia que iban alcanzando Heredia y su obra en la definición de una naciente cubanía y en una dramática distinción entre lo cubano y lo español, pueda verse ya con toda claridad en el año 1829, cuando su obra sirve como plataforma para la ácida y reveladora polémica que se desata entre el peninsular Ramón de La Sagra y el criollo José Antonio Saco, a partir de la publicación en *El Mensajero Semanal* —que Saco y Varela editaban en Nueva York— de los juicios laudatorios sobre la poesía de Heredia emitidos por Alberto Lista y los redactores de la revista *Ocios de Españoles Emigrados*, publicado en Londres.

Ramón de La Sagra, español radicado en Cuba desde principios de la década de 1820 y por entonces director del Jardín Botánico de La Habana, hombre ligado al sector más reaccionario del poder colonial, responde en sus *Anales de Ciencia, Agricultura, Comercio y Artes*, del que era director y único redactor, a esos elogios recogidos en *El Mensajero* (que antes, incluso, fueron publicados en *El Correo Literario y Mercantil* de Madrid) con unas irreverentes y devastadoras

opiniones sobre la poesía de Heredia —y de paso también ataca a Varela, al que llama hombre «oscuro y despreciado»—, lo cual provoca el inicio de una polémica en la que Saco, en varias entregas de su semanario, se dedica a demoler la figura del supuesto científico español,[47] mientras dentro de Cuba autores criollos como Ignacio Valdés Machuca, Manuel González del Valle y Félix Tanco, desde periódicos como *El Diario de La Habana* y *La Aurora de Matanzas*, también reaccionan iracundos contra el crítico peninsular.

Tiene toda la razón Rafael Esténger cuando afirma que «La polémica tomó a Heredia de pretexto y desvió los cauces iniciales. En el fondo palpitaba una inquietud política. Nuestra sociedad se había escindido para siempre en españoles y cubanos. El buen nombre de Heredia no importaba como el de un gran poeta, sino como el de un gran poeta cubano, porque con él se defendían los títulos de la superación criolla frente al dominador engreído».[48] En este sentido, es importante anotar cómo la figura de Heredia le sirve a Saco para fijar una pertenencia nacional del poeta, de la que él también participa, cuando asume que La Sagra ha ofendido a «mi patria» al ofender a Heredia. Especialmente visible es ya esta distinción en el mismo inicio del debate, cuando La Sagra se refiere a los editores de *El Mensajero* como a «periodistas españoles y compatriotas y camaradas del poeta», mientras Saco habla de Cuba, en relación con La Sagra, como el «país donde habita», en oposición a «mi patria» (la de Saco, Varela y Heredia), cuya defensa asume llamado por «la voz de la patria que altamente clama por el desagravio de tantas injurias amontonadas sobre ella por un hombre malagradecido».[49]

Por su lado, Heredia —*cerrados sus libros, quebrada su lira*— sigue viviendo como desterrado su segunda y definitiva estancia en la tierra del Anáhuac, mientras crece y se hace irreversible su decepción política, motivada por los acontecimientos que se suceden en aquel país luego de la independencia: es la época del caudillismo, de la xenofobia, de la rapiña, de la reacción clerical, de la represión y la

censura —llegan a quemarse imprentas, a fusilarse a impresores—, del crimen de Estado y de la interminable guerra civil que asola a la nueva república en la que, en apenas diez años, se producen trece transiciones presidenciales, cinco de ellas encabezadas por el nefasto general Santa Anna. Sin embargo, el profundo sentimiento democrático y constitucionalista que caracteriza el pensamiento de Heredia a lo largo de toda su vida, no le permite una retirada definitiva, y desde los diversos puestos que ocupó, ya sea como magistrado, como diputado de la nación o como simple periodista, mantuvo su lucha por algo tan difícil de sostener en el México de entonces como fue la legalidad.

Así, en un país donde vivió por dieciséis años, en el que fue considerado por muchos como un mexicano y en el que muchas veces actuó y se comportó como tal —sin renunciar a su ferviente amor por Cuba, la verdadera patria—, Heredia sufrió la vejación de verse denunciado, encausado y marginado por no haber nacido en aquella tierra, sino en otra —la isla a la que no podía regresar. No obstante, exponiéndose incluso físicamente, mantuvo sus posiciones, evidentes en discursos como el que pronuncia el 16 de septiembre de 1828, en Cuernavaca, en la celebración de la fecha nacional mexicana, donde recuerda: «Jamás olvidemos que la justicia es la base de la libertad; que sin justicia no puede haber paz, y sin paz no puede haber confianza, ni prosperidad ni ventura [...]. Unión moral y respeto religioso a las leyes o sólo habrán perecido quince mil víctimas para dejarnos un cielo amenazador, con las nubes sangrientas de la anarquía».[50] Curiosamente, ese mismo día se alza en armas el general Santa Anna, que exige la anulación de las últimas elecciones, dando inicio a un prolongado período de guerra civil.

Dos meses después su percepción de la situación de México ha llegado al extremo de sentirse tan decepcionado con lo que allí ocurre que manifiesta, por primera vez, su deseo de abandonar el país, como le confiesa a Tomás Gener: «Las cosas han llegado al caso de reducirnos a la triste alternativa del despotismo o la anarquía.

Ambos estados son incompatibles con mi carácter y no es difícil que nos veamos [en Nueva York] en abril o mayo. No sé qué demonio enemigo turba la razón de los nuevos republicanos americanos».

Un texto que refleja de modo meridiano el estado de las concepciones políticas e ideológicas de Heredia en el México de su destierro es el artículo titulado «Patriotismo», publicado en las entregas del 15 y 29 de junio y 13 de agosto de 1831 en la revista *El Conservador*. En esta etapa, luego del golpe de Estado que lleva al poder a Anastasio Bustamante, la estabilidad de que el poeta había gozado en el país se ha visto perturbada, a pesar de que por sus méritos y prestigio conserva los cargos de ministro de la Audiencia del Estado de México, con sede en Toluca, el de representante de la Comisión de Códigos del Estado y funge también como sinodal para los exámenes de abogados de la ciudad. En relación con Cuba, mientras tanto, cualquier posibilidad de regreso ha desaparecido, pues al ser juzgado como miembro de la Conspiración del Águila Negra, es condenado a muerte y a la confiscación de todos sus bienes. Aun así, con una temeridad admirable para su delicada situación, expone en el largo artículo un análisis de la situación política de México donde es frecuente el utilitario empleo de los recursos retóricos de la democracia y el concepto de patriotismo.

Esta virtud divina, criadora de tantos hechos ruidosos y acciones prodigiosas, que honran a la humanidad desde los más remotos siglos, ha sido también el pretexto engañoso, bajo el cual se han cometido en todos los países multitud de crímenes y desaciertos. Ningún ambicioso deja de invocarla, no hay facción que no haga resonar su nombre a la vanguardia de sus maniobras y escritos, y hasta hombres justificados en el concepto público han acarreado males de magnitud, por no haber cuidado de distinguir, en momentos de calor, una pasión cualquiera, y tal vez pueril, del verdadero patriotismo.[51]

Más adelante, mientras disecciona los males que está viviendo la nueva república y los modos en que los oportunistas se valen de su sistema democrático, traicionándolo, Heredia llega a referirse a

México como «nuestro país», y se dirige a los mexicanos llamándolos «compatriotas».

Este texto, que viene a profundizar y reavivar el ya conocido ideario constitucionalista y democrático de Heredia en pleno período de decepción política y de renuncia a sus ideales independentistas, [52] debe ser tenido en cuenta como un servicio necesario al país donde ha vivido los últimos seis años de su vida, integrado a su dinámica política y cultural, donde se ha casado y han nacido sus hijos, pero donde sabe que aún no es aceptado como mexicano y donde no logra, a pesar de afirmaciones como las arriba citadas, sentirse y creerse un verdadero mexicano. Porque su obsesión mayor de entonces, como siempre, es la de poder regresar a Cuba, la patria lejana, que le es negada.

La elección de la patria

Si como hemos visto, en su vida política y civil Heredia optó por una empeñada pertenencia al todavía embrionario estadio sociocultural de «cubano» y en su obra poética rompió las primeras lanzas por la formación de un estado de conciencia que anuncia la «cubanía», resulta evidente que deben existir factores mucho más profundos y definitorios que una participación política, ciertas aventuras literarias y amorosas, la militancia en un grupo de jóvenes escritores o la cualidad de poeta romántico. Sería necesaria la presencia de factores concretos o espirituales que le permitieran alzarse sobre su época (y *desde* su época) para ser el primero en definir, sentir y expresar, a través de la poesía, la existencia de una comunidad real y espiritual diversa e indispensable en la formación y surgimiento de una nación.

Los años de la vida de Heredia son los de la acelerada gestación y primera cristalización de un ente independiente que hoy podemos definir como cultura cubana. Sin embargo, su momento es dramáticamente anterior a la existencia de una nación —aun siendo colonial—, pues Heredia debe optar por un país que todavía no existe ni puede existir como tal, ya que apenas comienza a fraguarse en la mente de un grupo social minoritario y blanco, con acceso a la cultura, con ventajas económicas y con embrionarias aspiraciones políticas (que, como queda dicho, son sacrificadas al sistema económico fundado en la esclavitud). Es más, el país «fraguado» en los versos de Heredia apenas comienza a impulsar un nacionalismo que, de modo muy significativo, para la casi totalidad de los criollos actuantes y pensantes no incluye la independencia como primera condición, pues incluso muchos se oponen a ella, como lo demostró el fiasco en que terminó la conspiración en que se enroló el propio

Heredia, o la subsiguiente del Águila Negra (preparada en México), las cuales no obtuvieron el más mínimo apoyo de las personas con condiciones económicas y sociales como para adoptar la solución independentista, aun cuando muchos de ellos ya expresaban la existencia de un sentimiento nacionalista e, incluso, alentaron y financiaron la prédica del padre Varela desde su periódico *El Habanero*, editado en Estados Unidos.

Pero Heredia, junto a Félix Varela y, de algún modo, José Antonio Saco y Domingo del Monte, conforman la primera expresión de un espíritu cubano que en el caso del párroco se encausa por los caminos de la filosofía y la pedagogía en función de la política, pero que en el de Heredia solo tiene la opción de echar mano a un contexto físico y a un etéreo estado espiritual desde los que consigue expresar con recursos poéticos una sensibilidad diversa que ya era esencialmente cubana —como lo reconocen Saco y Del Monte.

Si los novelistas de las décadas de 1830 y 1840 —Villaverde, la Avellaneda, Suárez y Romero, Tanco, Echeverría, Palma, e incluso el exesclavo Juan Francisco Manzano con sus memorias, primera narración antiesclavista cubana—, por lo general literariamente entendidos como «costumbristas» y socialmente como «abolicionistas», tienen a su favor el paso de casi dos décadas de vertiginosa evolución en la vida cubana, de incontables variaciones en la política española —que incluye la instauración de la primera «dictadura» colonial, instrumentada por el capitán general Tacón— y el hecho de trabajar sobre el material de la ficción narrativa, mucho más dúctil para la creación de universos y contextos, José María Heredia arranca de un limbo cultural y político sobre el que su obra se levanta en aterradora soledad. Para aquellos escritores inmediatamente posteriores, la necesidad de forjar una imagen nacional se impone como una necesidad proyectada, como un verdadero «proceso creativo deliberado, a través del cual estos autores, sensibles al potencial político del modelo nacionalista generalizado en su época, lo adoptan, lo encausan, lo moldean de

acuerdo a necesidades locales, “inventando” una nación cubana a la medida de sus propios proyectos e intereses políticos».[53] Esta nación «inventada» iba teniendo ya, para estos años, una importante historia, en la que como marcas significativas quedan el sedimento de obras como las publicaciones *El Habanero* y *El Mensajero Semanal*, pero sobre todo de una plataforma —casi una institución— como la *Revista Bimestre Cubana*, que «puso en perspectiva y dio unidad y sentido a los balbucientes discursos histórico, científico, artístico, cultural y literario cubanos, integrándolos en un metadiscurso que podría calificarse ya como plenamente nacional, y desde esa perspectiva nacionalista abordó los problemas fundamentales que afectaban a la sociedad cubana de su tiempo».[54] De forma paralela, en la vida política de la isla se produjeron sucesos tan catalizadores como la disputa por la llamada Academia Cubana de Literatura, el debate ya abierto sobre la necesidad de detener el tráfico de esclavos y «blanquear» el país, el sentimiento «antiespañol» acelerado por el gobierno despótico de Tacón, la frustración de cualquier proyecto reformista con la anulación de la participación cubana en las Cortes españolas y la aparición de los primeros brotes del anexionismo como opción para el futuro de Cuba...

Solo el genio premonitorio de José María Heredia y sus peculiares condiciones personales y sociales le permitieron, en fechas tan tempranas como 1820 y habiendo vivido apenas tres años en Cuba, asumir y expresar la conciencia de que pertenecía a una colectividad ya diferenciable —a la que llegará a llamar «pueblo»—, que se mueve a través de un espacio temporal compartido con otros individuos en los que ya palpitan preocupaciones similares, orígenes comunes — como también lo expresa Varela. Esto nos advierte que en la Cuba de esos años, a pesar del rigor de las fuerzas disociadoras a que antes nos referíamos y contando con el hecho de que toda reflexión sobre la nación obviaba el esencial problema del negro —se pensaba en una Cuba blanca y europea—, ya tenían que existir, sin embargo, condiciones reales y espirituales para que un poeta pueda procesar

un sentimiento nacional hasta entonces no concientizado y mucho menos expresado de forma colectiva y conseguir su transmigración poética. Su gran proeza, por supuesto, fue darle forma estética a esa sensibilidad en ciernes y acelerar el proceso de gestación del espíritu cubano y la certidumbre de pertenecer a una patria distinta y reconocible, que todavía en 1849, aun reconociendo su existencia, un hombre tan sagaz como José Antonio Saco, no se atreve a definir:

Si los anexionistas me dijese que nada les importa perder su nacionalidad con la anexión de Cuba a los Estados Unidos, entonces sellaría mis labios, porque no tengo la pretensión de inspirar tan grato sentimiento a quien de él carece, o en tan poco lo estima. Pero que me nieguen, o den a entender, que no existe la nacionalidad cubana, y que quieran sostenerme que, aun en el caso de existir, ella no se perdería con la anexión, son errores que debo combatir. [...] Confieso que no es fácil definir claramente esta palabra: porque consistiendo la nacionalidad en un sentimiento, los sentimientos se sienten, pero nunca se explican bien. Así en vez de valerme de definiciones imperfectas y oscuras, me serviré de ejemplos y diré: que todo pueblo que habita un mismo suelo, y tiene un mismo origen, una misma lengua, y unos mismos usos o costumbres, ese pueblo tiene una *nacionalidad* [...]. Negar la nacionalidad cubana es negar la luz del sol de los trópicos en punto de mediodía.[55]

No se debe olvidar que en su anticipación Heredia tuvo a su favor la herencia del Iluminismo y la praxis revolucionaria europea y americana, así como la propia filosofía y la estética del romanticismo, tan ligadas a los procesos nacionalistas en todo el mundo occidental. Pero recordemos también que en su contexto histórico específico lo nacional apenas conseguía manifestarse a través de la *diferencia* y la *oposición* —recuérdese el memorial de Varela a las Cortes— más que por la definición precisa de algo que ya Saco puede nombrar como *nacionalidad*, y que se maneja como algo propio desde la década de 1830. De este modo, su poesía se anticipa a la fundación —decididamente consciente— del discurso nacional cubano que en la cuarta década del siglo comenzarán a fraguar los narradores del período, con el apoyo y gracias a la visión no menos premonitoria de

Domingo del Monte y a partir de los intereses ahora en riesgo de la clase de los hacendados.[56]

Ya en esa década de 1830, cuando se hace palpable a los que asumen la conciencia del país que resulta imprescindible crear primero la certeza de una nación para luego fundar esa nación, el discurso nacional es maquiavélicamente orientado —en el mejor sentido de lo maquiavélico— desde las tertulias delmontinas donde se programan las necesidades de fijar una tradición y una singularidad sobre las que sustentar un espíritu nacional. De tal modo, el asunto del negro y el mulato como componentes inevitables del ser cubano son asumidos y reflejados en obras literarias, sopesándose con sumo cuidado su papel cultural y social, del mismo modo en que es rescatado un desleído componente indígena de la nación que, de forma cíclica, afloraría en el debate cultural cubano por todo un siglo. Por su lado, el guajiro blanco, con sus tradiciones y apego a la tierra, surge también como material literario diferenciador, enraizante, en medio de un arduo proceso de creación ficcional de un espacio, un origen y una historia, pues —comparto la opinión de José Luis Ferrer—: «para cada nación en particular es necesario “inventar” un origen y un espacio; un origen que es límite en el tiempo y punto de partida de su narrativa; y un espacio que determina sus fronteras, sus constituyentes, sus márgenes, vale decir, limita *el alcance* de esa misma narrativa. A partir de estos dos elementos que la demarcan, la narrativa de la nación se expande y comienza a rellenar sus vacíos, a inventar su historia y a proyectarse hacia el futuro; comienza, sobre todo, a negociar sus significados».

[57]

Considero, sin embargo, que muy pocos acontecimientos culturales pueden explicar mejor hasta qué punto el discurso nacional cubano fue una creación programada como necesidad histórica como el tan maravilloso hallazgo del *Espejo de paciencia*. Aunque hoy la discusión en cuanto a la presunta autenticidad del poema épico del escribano Silvestre de Balboa parece quedar resuelta

a favor de su legitimidad, la muy oportuna aparición del texto y sus mismas características de literatura fundacional, aderezada con los elementos precisos —podríamos decir que no falta uno— para el apuntalamiento de un origen cultural diferente, no pueden menos que movernos a inquietantes sospechas sobre su origen y contenido. El hecho mismo de que nunca se preservara un original del poema de Silvestre de Balboa, escrito a principios del siglo XVII, sino una copia hecha por el obispo Morell de Santa Cruz, ya en pleno siglo XVIII, es de por sí alarmante. Que fuera precisamente José Antonio Echeverría, uno de los más cercanos discípulos de Domingo del Monte, quien hallara no ya el *Espejo...*, sino la historia de la visita eclesiástica de Morell de Santa Cruz —donde venía incluido el poema épico—, un volumen cuyo original tampoco fue visto por nadie más que los muy cercanos al grupo de Del Monte, ya empieza a ser más preocupante. La evidente diversidad estilística entre varias octavas del poema —así lo reconoce el especialista Enrique Saínz en su fundamentación de la autenticidad del texto— [58] funciona como otra peligrosa disonancia. Pero, sobre todo, lo que mueve a inquietud en la casual y oportuna aparición del poema no son ya las circunstancias tan especiales de su hallazgo y los misterios colaterales, sino su mismo contenido argumental, sus pasajes mitológicos, su recreación del entorno físico, su balance dramático entre el origen y el color de sus personajes —ese providencial Salvador Golomón, el negro heroico— y la misma moraleja de su fábula, que apunta de modo patente a la existencia, en los albores del siglo XVII (!), de un pueblo cubano: en fin, que es difícil encontrar algo mejor pesado y medido en la búsqueda de una tradición fundadora que un poema como *Espejo de paciencia*, cuya aparición, por demás, coincide con el «extravío» —entre las mismas manos de Domingo del Monte— de la segunda parte de la *Autobiografía* de Manzano, al parecer una más cruda denuncia de la esclavitud, y por tanto, inconveniente en ese momento, además de dos relatos de Félix Tanco también referidos al candente asunto de la esclavitud y según

cartas de la época, hasta de una novela titulada *Karakai*, «escrita por un joven matancero (probablemente de apellido Estévez) que había participado él mismo en la trata, y que al parecer se desarrollaba en el mundo de las factorías esclavistas de la costa de África».[59] Obviamente, los comentarios, como las sospechas respecto a la existencia de una superchería, sobran...

Todo este sustrato cultural forjado en la década de 1830 y principios de la de 1840 bajo la égida de Domingo del Monte y con el apoyo financiero del más potente clan azucarero de la isla, sentaría las bases definitivas de un proceso sociocultural que conduciría después, en unión de otros muchos factores, al nacimiento incontestable de la nación cubana, que en 1868 expresa al fin su decisión de obtener su independencia política —ya que, cultural y económicamente, el proceso se había anticipado.

Lo indudable, a estas alturas, es que fue José María Heredia, desde su soledad, su falta de tradición y de raíces, su sorprendente juventud y su empecinada necesidad de pertenencia, quien adelantó con su poesía y su propia vida el tramo más importante de esa fundación. Sus versos, prohibidos y censurados en Cuba —larga tradición nacional bien preservada—, fueron, no obstante, aprendidos por los jóvenes cubanos y recitados como clave de entendimiento y pronto simbolizaron un ideario que asumiría incluso la estrella de Cuba para llevarla a la bandera, y las palmas —ausentes en el Niágara, señoras del Valle del Yumurí— para plasmarlas en su escudo. Porque, más que escribirla, Heredia de alguna manera estaba *inventando* la patria a la que necesitaba pertenecer y, al inventarla, le daba el soplo divino de la vida que se encierra en las palabras. Con la novela de su vida, estaba escribiendo la génesis de la novela de nuestras vidas.

En su agónico destierro José María Heredia continuó nutriendo, más con actitudes y ausencias que con nuevos poemas, el imaginario de su país. Convertido en el primero de los muchos desterrados de su generación —Del Monte, Saco, Tanco, Echeverría y Villaverde

también morirían lejos de Cuba, igual que Gertrudis Gómez de Avellaneda—, hizo de la nostalgia su emblema y del desarraigo un componente de la cubanía con el que todavía lidiamos. Mientras, su renuncia a los ideales independentistas que alentó en su juventud, conmovido por la anarquía fratricida que se destapó en las nuevas repúblicas hispanoamericanas, nunca melló la esencia de su ideario democrático, antiesclavista, constitucionalista opuesto a cualquier forma de tiranía, que sustentaba sus alientos independentistas y su acción en la vida.

Sin embargo, debió pasar casi un siglo para que Heredia fuera colocado en el pedestal que le correspondía y no resulta extraño que haya sido precisamente José Martí el encargado de realizar esta definitiva reparación del espíritu y el legado del poeta triste y abatido que nadó en la Historia y contra la Historia y, como suele suceder, recibió en su cuello el destello implacable de sus afiladas cuchillas y en la espalda las heridas a traición y con alevosía de sus contemporáneos compatriotas. José María Heredia es, por ello, la más reveladora síntesis de lo que fuimos y de lo que somos. Al parecer, incluso, de lo que seremos, en cuanto cubanos.

Mantilla, verano de 2001

¿Para qué se escribe una novela?

La razón de ser de la novela

¿Qué es una novela?... Hecha en pleno siglo XXI, cuando la novela moderna está cumpliendo sus cuatro siglos de existencia y luego de que algunos se atrevieron a anunciar y hasta celebrar su muerte como forma literaria, esta podría ser una pregunta absurda, de las llamadas de Perogrullo. Porque todo el mundo sabe qué cosa es una novela.^[60] Es más, muchas personas en el mundo han leído seguramente alguna, firmada tal vez por Corín Tellado, por Marcial Lafuente Estefanía o por J.K. Rowling, la creadora de Harry Potter, pero novela al fin y al cabo. Y, si quisiéramos saberlo sin demasiadas complicaciones, siempre podemos acudir al diccionario de la Academia, que nos resuelve el problema de manera expedita asegurando que una novela es una ficción o mentira en cualquier materia.

Para los escritores de ficción, para los especialistas y teóricos, para los lectores interesados, sin embargo, la pregunta puede tener otros códigos mucho más enrevesados. Porque pocas cosas son tan fáciles y

a la vez difíciles de definir en el mundo y en la historia del arte como la novela. Puestos en este territorio hay una definición primaria que distingue a casi todas (aunque no a todas) las novelas como una narración de hechos ficticios o ficcionalizados, que transcurre a lo largo y ancho de un cierto número de páginas (indefinido) en las que, a través de unos personajes y unas situaciones, se cuenta una trama o historia.

Pero podemos preguntarnos de inmediato: ¿cuántas novelas de las más notables que se hayan escrito no superan o contradicen esta simple afirmación? ¿No existen novelas en las que la ficción apenas ocupa un espacio ante el reinado de los hechos históricos y documentados o tomados de la realidad? ¿Es tan novela *El Quijote* con sus ochocientas páginas como *El extranjero* con sus apenas cien? ¿Es una novela *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, donde en lugar de una se cuentan dos historias inconexas, o incluso *2666*, la voluminosa obra de Roberto Bolaño donde se desarrollan cinco tramas con raras o inexistentes conexiones? ¿Qué tienen en común esas obras de Cervantes, Camus, Faulkner y Bolaño que nos permiten calificarlas como novelas? ¿La ilusión de realidad (la llamada verosimilitud) y el hecho de estar escritas en prosa? ¿Y qué hacemos con Kafka y la verosimilitud? ¿Y con *El cumpleaños de Juan Ángel*, de Mario Benedetti, y su escritura versificada? ¿La novela es forma o contenido? ¿Existe *una forma* identificable para la novela?

Una definición más compleja y menos cuantitativa sería la de aceptar como novela todo aquel relato extenso que, narrando hechos ficticios o inspirados, incluso tomados de la realidad, sea capaz de crear un mundo o la ilusión de un mundo, y, a través de él y valiéndose de los seres que lo habitan (los personajes) y utilizando recursos estéticos, tratar de entender o de explicar los comportamientos de la condición humana, es decir, la realidad y la vida. Para cumplir tal propósito el novelista escoge, con relativa libertad, una forma que, a su juicio, resulta la más apropiada para expresar sus intenciones y, de ese modo, crea una estructura o

arquitectura que es común a muchas novelas (tal vez el caso más conocido sea el del relato policial, para el cual se llegaron a escribir decálogos y normativas), pero que puede y suele ser singular, irrepetible o irrepetido en detalles y soluciones narrativas y dramáticas.

Todas estas indefiniciones, posibilidades, variantes y generalidades están relacionadas con un elemento metafísico que también distingue a la novela de otras manifestaciones literarias como la poesía o el teatro. Y es la enorme libertad de que disfruta la novela como forma y el novelista como creador. Mientras en la poesía muchas de las más grandes obras, incluso las más revolucionarias, han sido escritas en formas y con conceptos ya manejados y establecidos previamente (la forma soneto, por ejemplo; o la escritura por imágenes metafóricas), en el teatro la unidad de tiempo (el tiempo de la representación) y la intensidad de la acción (es un arte para representar ante un público y debe captar su interés a lo largo de ese tiempo limitado de representación) son comunes a sus cultores, tanto, que lo único que distingue a Shakespeare de sus colegas contemporáneos Marlowe y Johnson no es la estructura dramática empleada y ni siquiera los asuntos escogidos o la dramaturgia de sus tragedias, sino apenas el genio excepcional del primero en el uso del lenguaje, en la perspectiva artística universalizadora de lo humano permanente y en la creación de personajes que han logrado convertirse en prototipos (Lady Macbeth, Romeo, Julieta, Otelo, Hamlet...).

La «forma» novela, en cambio, no ha sido fijada nunca y nunca podrá ser fijada, ya que una de las condiciones de su vitalidad es su constante evolución formal, pues en cuanto a su concepto esencial (expresar las manifestaciones de la condición humana, o sea, lo que Milan Kundera ha considerado *intentar comprender la vida*, que es para él «la razón de ser del arte de la novela»),^[61] siempre aparece de un modo u otro en las piezas de esta modalidad literaria y, con mayor profundidad, en las obras más trascendentes del género (en

las cien páginas de *El extranjero* y en las ochocientas de *El Quijote*, en el mundo alterado de *El castillo*, de Kafka, y en la mirada casi testimonial y cercana en el tiempo de los acontecimientos narrados en *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway), y con menor hondura en la legión de muestras trascendidas aunque no prescindibles creadas a lo largo de su historia como manifestación artística peculiar.

La novela, en cuanto ejercicio literario y procedimiento de comprensión del ser humano habita (o siempre debería habitar), pues, en el reino de la absoluta libertad creadora, una libertad a través de la cual el artista intentará, con mayor o menor fortuna, con mayor o menor talento, develar comportamientos y actitudes del alma humana, lo que Flaubert, en su defensa ante las críticas de sus contemporáneos, proclamó con elemental profundidad como su más anhelada intención: «Siempre me he esforzado en llegar al alma de las cosas».

Cuando Milan Kundera, en algunos de cuyos juicios ya me he estado apoyando, se lanza en busca de una definición posible de la novela, o del arte de la novela, nos propone una necesaria distinción de su singularidad estética en su revelador ensayo *El telón*:

... nunca hay que olvidarlo: las artes no son todas iguales; cada una de ellas accede al mundo por una puerta distinta. De entre esas puertas, una de ellas está reservada en exclusiva a la novela.

He dicho en exclusiva, porque la novela no es para mí un «género literario», una rama entre otras ramas de un único árbol. No se entendería nada de la novela si se le cuestiona su propia Musa, si no se ve en ella un arte sui generis, un arte autónomo.

Tiene su propia génesis (situada en un momento que solo le pertenece a ella); tiene su propia historia, marcada por períodos que le son propios (el paso tan importante del verso a la prosa en la evolución de la literatura dramática no tiene equivalente en la evolución de la novela; las historias de esas dos artes no son sincrónicas); tiene su propia moral (lo dijo Hermann Broch: la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida; así pues: «llegar al

alma de las cosas» y dar buen ejemplo son dos intenciones distintas e irreconciliables); tiene su relación específica con el «yo» del autor (para poder entender la voz secreta, apenas audible, del «alma de las cosas», el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma); tiene su propio tiempo de creación (la escritura de una novela ocupa toda una época en la vida del autor, quien, al terminar el trabajo, ya no es el mismo que al empezarlo); se abre al mundo más allá de su lengua nacional...[62]

Entonces, ¿cuál es el camino para que ese arte singular y libérrimo que es la novela pueda llegar a cumplir sus fines?; ¿qué medio puede revelar mejor «el alma de las cosas»?; o, ya en territorio más específico de los estudios literarios, ¿cuál es el recurso más trabajado para que, acudiendo a unas estructuras siempre en movimiento, para que dentro de una relación con el universo verosímil o inverosímil, para que en cualquier lengua conocida o desconocida y en mayor o menor cantidad de páginas se pretenda y hasta se consiga realizar ese esquivo empeño de intentar «comprender la vida» y se escriba un texto que pueda ser considerado *una novela*? Ese recurso, por supuesto, somos nosotros: el sujeto y objeto de las novelas, las personas y sus pasiones, con sus pensamientos y reflexiones más íntimos y variados, con sus comportamientos más comunes o extravagantes, entes como nosotros, convertidos en personajes que arrastran sus dramas vitales y existenciales gracias a un creador que, para lograr lo que se propone, puede tomarse todas las libertades... y con una estructura, un lenguaje, una perspectiva y una relación con la realidad libremente escogidas, le dé *forma de novela* al desarrollo de esas pasiones humanas.

¿De dónde salen las novelas?

En su novela *El mapa y el territorio*, el escritor francés Michel Houellebecq revela, desde su perspectiva, el grado de irracionalidad y misterio que envuelve el acto creativo que antecede y concreta la escritura de una novela. El novelista hace decir a un personaje que se llama, precisamente, Michel Houellebecq, también novelista:

... para emprender la escritura de una novela hay que esperar a que todo se vuelva compacto, irrefutable, hay que esperar a que aparezca un auténtico núcleo de necesidad. [...] uno mismo nunca decide la escritura de un libro; un libro, según él, era como un bloque de hormigón que se decide a cuajar, y las posibilidades de acción del autor se limitaban al hecho de estar allí y esperar, en una inacción angustiada, que el proceso arrancase por sí solo.[63]

Ese proceso que describe Houellebecq no es el único, pero es frecuente, como bien saben muchos escritores... Otras veces lo que conduce a la elaboración de una novela es apenas la existencia de una idea, unos personajes, una situación por alguna razón atractiva para el escritor. La mayor parte de las veces, su génesis proviene de una obsesión... Cuando el autor, por un procedimiento paradigmáticamente misterioso y muy variable, siente que cualquiera de esos elementos es capaz de generar una narración, comienza una andadura que muchas veces resulta incierta y se rectifica a sí misma una y otra vez en el proceso de la escritura hasta encontrar su tono propio, la estructura que mejor se le adecua, el ritmo y tempo narrativos a través de los cuales se desarrolla la historia. Según el asunto del cual escriba, incluso debe alimentar su idea antes de empezar a escribirla con investigaciones más o menos exhaustivas. En ocasiones, incluso, ya en el proceso de redacción, ocurre que los

propios personajes creados comienzan a generar exigencias que varían las intenciones o propósitos iniciales del autor. Pero es, en lo esencial, una lucha entre el artista y las palabras con las cuales pretende conseguir la expresión más adecuada de sus ideas. En el fondo, solo en el fondo, están otras instancias determinadoras, como el editor y el lector. Detrás del escritor o junto a él, por supuesto, están la tradición, la cultura, el contexto desde el cual escribe. Pero el acto de ejercitar una libertad creadora resulta más frecuente que el de responder a una exigencia pretextual o postextual exterior, como ocurre con la relación del escritor con el mercado, el tercer agente externo con el que debe lidiar el artista, incluso, el fin para el cual escriben determinados autores.

Para ejemplificar esta relación no tengo mejor modelo a mano que el de mi propia experiencia en la escritura de una novela... nacida de una de mis obsesiones.

El 18 de noviembre de 2009, apenas dos meses después de haber salido editada en España mi novela *El hombre que amaba a los perros*, escribí la primera frase de lo que debería ser mi siguiente trabajo de ficción. A diferencia de otros de los proyectos en que me he enfrascado, desde antes de comenzar la dura y presumiblemente dilatada tarea de intentar escribirlo, para este nuevo trabajo, quizás porque tenía muy claros mis propósitos, ya me acompañaba un título capaz de orientarme en el mar de posibilidades que suele desplegar ante el escritor la intención de lidiar con una idea en trance de convertirse en novela: se titularía *Herejes*, pues con ella pretendía expresar una constatación dolorosa: la dosis de herejía que, en distintas sociedades, momentos históricos y vidas individuales podía revestir la pretensión de poner en práctica un libre ejercicio del albedrío individual, o sea, el natural deseo de ejercitar la libertad que, por voluntad divina o por consecuencia evolutiva, solo los seres humanos tenemos la posibilidad y la capacidad de buscar de forma consciente.

La idea de los riesgos y consecuencias a que puede llevarnos la

pretensión de ejecutar nuestra libertad individual, en realidad era (es) una obsesión que me perseguía desde varios años atrás — posiblemente muchos años—, creo que como a cualquier persona que haya vivido la mayor parte de su existencia en un país de sistema socialista donde tanto se habla de la «masa» o el «pueblo» y poco del individuo, donde se pondera la unanimidad de criterios, una sociedad en la cual, por fortuna o desgracia, uno ha resultado ser de esas personas que, como advierte la sentencia rabínica, ha tenido la condenable pretensión de preguntarse «¿qué es lo que hay arriba?, ¿qué es lo que hay abajo?, ¿qué es lo que ha habido antes?, ¿qué es lo que habrá después?», es decir, el simple sentido de la vida, única e irrepetible (hasta ahora), y su relación con la Historia y con una sociedad determinada o, incluso, indeterminada... Luego, como una pesada ganancia colateral, arrastraba los cinco años en que, obligado por la investigación y redacción de *El hombre que amaba a los perros*, estuve sumergido en las catacumbas (y algunas pocilgas fétidas) de la historia del siglo XX. El hecho de haber estado viendo de frente y desde dentro algunos de los episodios más demoledores de este tiempo no hizo más que avivar esa obsesión y conducirme ante la evidencia de que, como el novelista que soy, el único modo de exorcizar esa presencia era, por supuesto, escribiendo una novela dedicada a las dramáticas consecuencias que, a lo largo de la historia, ha tenido la intención humana de sentir la necesidad, el deseo, la compulsión o el arrebató de ejercitar nuestra libertad... y pretender hacerlo.

Pero entre una obsesión abstracta, casi filosófica (o una obsesión personal alimentada por la propia experiencia vital acumulada), y el complicado proceso de escribir una novela existe un trecho largo, lleno de obstáculos y retos. Porque no basta con la reflexión documentada sobre los orígenes o consecuencias del problema que lo persigue y perturba a uno. En una novela, o al menos en el modo en que entiendo y practico su escritura, la reflexión debe convertirse en carne humana que, puesta en el asador de ciertos acontecimientos

comprobados o posibles en la historia, despida humo, olor a chamusquina, supure grasa y provoque conmociones no solo filosóficas, sino, y sobre todo, dramáticas, definitivamente humanas, es decir, que funcione como una *novela* y se asome «al alma de las cosas». El pretexto debe convertirse en texto.

¿Cómo puede un (una) joven cubano del siglo XXI, de ahora mismo, lanzarse en Cuba, dentro de Cuba, a un ejercicio de su libre voluntad? Las respuestas a esta pregunta pueden resultar dolorosas pero, fatal o necesariamente, pueden también cargarse de un carácter político (más porque se trata de Cuba) y, por tanto, circunstancial como todo lo político. Si quería alzarme por encima de lo coyuntural y contingente, de lo doméstico y singular, debía levantar la mirada hacia un horizonte más abierto que la específica encrucijada cubana, y entregarle a mi pretensión una capacidad de funcionar en lo permanente y global. Fue al adquirir esa convicción cuando la persecutora obsesión me complicó la vida de la mejor de las maneras posibles, pues me obligó a la ambiciosa exigencia de universalizar el conflicto de ese joven cubano, para hacerlo históricamente trascendente y sacarlo de su coyuntura específica, pero sin que en ese traslado perdiera su carácter típico que tanto me interesaba (el de un joven cubano de hoy), aunque conectándolo con un deseo (la libertad) que desde hace mucho acompaña al hombre. Y fue de esa certeza de donde salió la idea de que no bastaba con escribir sobre una herejía local y cercana, sino que era necesario hacerlo sobre varias herejías posibles en el tiempo humano... El bloque de hormigón de que habla Houellebecq había comenzado a fraguar.

¿Por qué se escribe una novela?

A lo largo de los últimos años, desde que salió de imprenta la edición española de *El hombre que amaba a los perros* (2009), quizás la pregunta que más veces me han hecho los periodistas y los lectores ha sido la complicada cuestión de *por qué decidí escribir esta novela*, o, en una versión incluso más metafísica de la interrogación, han querido saber *de dónde me vino la idea de escribir una novela* que, tomando como eje dramático la preparación y ejecución del asesinato de León Trotski a manos del comunista español Ramón Mercader, realizara el examen de las causas y consecuencias de la perversión de una utopía igualitaria que marcó la historia, y tantos sueños y pesadillas, del siglo XX.

Según esté de ánimo, y de acuerdo a los propósitos del entrevistador o el carácter del auditorio de donde parte la interrogación, incluso teniendo en cuenta el tiempo o el espacio de que dispongo para la argumentación, suelo acudir a un par de posibles respuestas a estas dos o, en realidad, única pregunta. Una confesión es rápida y precisa: pensé escribir esta novela para superar mi ignorancia (forzada) del asunto del cual trato en el libro, pues, como cubano, casi toda la historia que narro en la novela y que, incluso, forma parte de mi propia historia por haberla vivido como experiencia personal, resultaba para mí una mancha oscura forjada por la imposibilidad de acceder a la información capaz de colorearla. La segunda respuesta, que puede ser muy extensa y que ahora sintetizo al máximo, se relaciona precisamente con la acumulación de experiencias vitales que van desde la conmoción que me provocó visitar por primera vez, en el cada vez más lejano año de 1989, la casa donde fue asesinado Liev Davidovich Trotski, en Coyoacán, México;

pasan por la revelación de que, bajo el seudónimo de Ramón o Jaime López y en el mayor anonimato, el asesino Mercader había vivido en La Habana los cuatro años finales de su vida, los que van de 1974 a 1978 (y, por tanto, había convivido conmigo, en mi ciudad, en mi tiempo histórico); y llegan al sentimiento de indignación creciente que me provocó la lectura de textos difundidos a partir de la década de 1990, en buena medida gracias a la apertura de los archivos de Moscú, unos documentos que me permitieron conocer —a mí y a millones de personas en el mundo— los intersticios de la historia que con tanto encono y éxito habían logrado tapiar los líderes soviéticos y el sistémico manejo de la información a lo largo de siete décadas.[64]

Como es fácil advertir, todas las razones que me llevaron a escribir *El hombre que amaba a los perros* están relacionadas con la realidad, la historia, los hechos, las experiencias personales vividas o bebidas, más que con la imaginación. En la conjunción de esas razones está la otra gran razón: la de *por qué* decidí escribir esta novela.

Esa turbulenta relación de lo imaginado y lo factual que se establece entre la causa (decidir escribir una novela) y el efecto (el hecho de haberla escrito), ha sido una constante en mi literatura. Porque, si fuera necesario o posible definirme, caería dentro de lo que se solía (o se suele, ya no lo sé) considerar un *escritor realista*, en la medida en que el alimento proteico de todas mis novelas proviene de la realidad: la vivida, la conocida, la estudiada...

Ya se sabe que la esencia de la novela es la ficción. Y la esencia de la ficción novelesca radica en la potencialidad de fabulación del escritor. Para fabular, el artista debe poseer una alta capacidad de imaginación. ¿Cómo se las arregla un escritor —y ese es mi caso— que no está dotado de modo especial con una imaginación fabuladora? El método que he debido adoptar para escribir novelas resulta tan sencillo como devastador: acercarme a una realidad ya existente, presente o pasada, cercana o distante, y conocerla tanto

como para sentirme en condiciones de escribirla e imaginar, desde el conocimiento íntimo de una época, un personaje, una situación histórica, un episodio o una serie de ellos de manera que, si lo narrado no ocurrió exactamente como yo lo escribo, pudo haber ocurrido como yo lo he escrito, según la enseñanza que recibí hace muchos años de la lectura de *Raíces*, la maravillosa historia de su familia escrita por Alex Haley, desde su ancestro africano traído a América hasta el nacimiento del propio autor, dos siglos más tarde.

Obviamente, ese ejercicio de conocimiento de una realidad específica resulta más sencillo cuando se trata de un momento cercano en el tiempo, mejor si incluso he podido conocerlo gracias a mi experiencia personal, como ocurre en casi todos los argumentos de mis novelas cuasi policiacas de la serie del investigador Mario Conde. Pero cuando me muevo por la historia o por territorios geográficos y culturales ajenos, la investigación libresca y el conocimiento cercano de ciertos lugares con un peso específico fuerte en el argumento concebido son el apoyo necesario para suplir esa innata falta de imaginación que me acompaña y para sostener la pretensión de no traicionar las esencias históricas reales de acontecimientos, escenarios y personajes que definen mi intención *realista*. Por ello, para escribir una novela como *El hombre que amaba a los perros* dediqué dos años de mi tiempo solo a la investigación histórica que me prepararía para comenzar a escribir el libro. Pero en los tres años que me llevó la redacción del texto, tampoco dejé de investigar, comprobar, completar el conocimiento de los contextos a los que me refería. Viajé a sitios remotos y desconocidos —Moscú, Barbizón, o la Barcelona de 1930 dentro de la Barcelona de 2007— buscando atmósferas y referencias puntuales o contextuales...

Mientras, para enfrentar la escritura de *Herejes* debí hacer un ejercicio parecido, aunque en realidad más complicado: además de permearme con el conocimiento de la Historia y los lugares de la trama que iba narrando, debí estudiar la técnica artística y la personalidad compleja de Rembrandt y, lo más enrevesado, tratar de

penetrar en la historia, el pensamiento, la personalidad de un judío, o de dos judíos: el sefardí que, sintiéndose un hombre libre para tomar sus decisiones, le serviría de modelo a Rembrandt para sus «retratos de un joven judío» o «cabezas de Cristo» y el del asquenazí que, poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, siendo todavía un niño, llega a Cuba y encuentra en la para él remota isla del Caribe el mundo de libertad que ningún judío europeo de esos tiempos podía imaginar que existiera sobre la faz de la tierra...

Pero, si como ya advertí, los periodistas y lectores suelen preguntarme *por qué escribí* una determinada novela, en realidad la pregunta más importante para mí, la que me hago antes, durante y hasta después de la escritura es *para qué decidí escribir* una novela — cualquiera de mis novelas.

¿Para qué se escribe una novela?

En su ya citado ensayo, *El telón*, Milan Kundera reflexiona:

Por las calles [de Praga] deambulaban los soldados rusos, y yo estaba aterrado por la idea de que una fuerza aplastante fuera a impedirnos [a los checos] ser lo que éramos y, al mismo tiempo, comprobaba, atónito, que no sabía cómo ni por qué nos habíamos convertido en lo que éramos; no estaba siquiera seguro de que, un siglo antes, hubieran elegido ser checos.

Y no era conocimiento acerca de los acontecimientos históricos lo que me faltaba. Necesitaba otro tipo de conocimiento, un conocimiento que, como habría dicho Flaubert, llega «al alma» de su situación histórica y capta su contenido humano. Tal vez una novela, una gran novela, me habría hecho comprender cómo los checos entonces habían vivido su decisión [de ser checos y no alemanes]. Pero nadie escribió una novela semejante. Hay casos en que la ausencia de una gran novela es irremediable.[65]

Esta revelación dolorosa, que asaltó a Milan Kundera en un momento crítico de la vida y la historia de su país, en una encrucijada clave de su propia existencia individual y nacional, nos permite empezar a entender algo muy preciso sobre el devenir y el destino de una pequeña nación («estaba aterrado por la idea de que una fuerza aplastante fuera a impedirnos [a los checos] ser lo que éramos y, al mismo tiempo, comprobaba, atónito, que no sabía cómo ni por qué nos habíamos convertido en lo que éramos»), y sobre la posible función cognitiva de la literatura, diferente a la de los textos históricos («Tal vez una novela, una gran novela, me habría hecho comprender cómo los checos entonces habían vivido su decisión [de ser checos y no alemanes]»). El conocimiento del proceso no es achacado por Kundera a la capacidad de entendimiento de una realidad que pueda tener uno u otro abordaje, sino remitido a los

mecanismos a través de los cuales se realizan esos acercamientos, con resultados tan diversos: en un caso el análisis científico, documental, factual; en el otro, el acercamiento dramático, esencial, humano, definitivamente subjetivo por estar realizado desde la perspectiva de unos personajes que, como hemos visto, solo son un reflejo posible de una realidad que es vista y deformada por la perspectiva y las intenciones de un testigo o intérprete mucho más libre y dominante, que es el escritor de novelas...

Sería entonces pertinente la pregunta: ¿se puede escribir una novela para narrar unas peripecias singulares y hasta aleccionadoras, para evacuar dudas o certezas que actúan sobre un determinado argumento, sobre unos personajes específicos, pero, a la vez, para ir más allá en la comprensión y reflejo de un mundo, hasta llegar a esencias de la historia, la sociedad y la existencia humana, incluso algo tan complejo como la existencia de una nación, de un ser nacional único y específico?

A cuestiones tales responde otra vez Kundera: «Las célebres preguntas metafísicas, ¿de dónde venimos? y ¿adónde vamos?, tienen en el arte un sentido concreto y claro, y no carecen de respuesta»,^[66] porque, «Desde el punto de vista sociológico, la historia del arte no tiene sentido en sí misma, forma parte de la historia de una sociedad, del mismo modo que la ropa, los ritos funerarios y nupciales, los deportes o las fiestas»:^[67] el arte constituye, pues, una emanación de la sociedad y a ella se debe. Al menos cuando es arte verdadero.

Puedo confesar que cuando leí estas consideraciones del novelista checo, me atacó una inquietante revelación: ¿para qué yo había escrito —más de diez años antes de leer el ensayo de Kundera— *La novela de mi vida* (2001), la obra en la que trato de encontrar respuesta a la decisión del poeta romántico José María Heredia de ser cubano y no español, ni siquiera español de ultramar como le correspondía, o mexicano, cuando llegó a vivir en México la mayor cantidad de años de su corta vida? Me pregunté incluso si la había escrito para decir que muchas veces la Historia nos define, pero que en ocasiones

nosotros definimos momentos precisos de la Historia y que había sido Heredia, con su decisión de pertenencia, el que había fundado y expresado por primera vez un sentimiento de cubanía que perseguiría a tantos de mis compatriotas, que perseguiría siglo y medio después de la muerte de Heredia a su estudioso Fernando Terry, mi contemporáneo, también víctima del exilio, o que me persigue a mí, víctima de mi obsesivo sentido de pertenencia. ¿La había escrito para tratar de entender por qué los cubanos decidimos ser cubanos y luego comportarnos como cubanos, a pesar de todos los pesares, entre ellos las ansias devoradoras del maternal imperio colonial español y luego de los envolventes imperios norteamericano y soviético (parafraseo a Kundera: una fuerza aplastante que una y otra vez intentaba impedirnos ser lo que ya éramos o al menos empezábamos a ser), esos poderes en cuyas órbitas vivimos por varios siglos, dos de ellos ya con conciencia de ser cubanos?...

El arte —y nos centraremos en el arte de la novela— y la sociedad han mantenido una convivencia compleja y en ocasiones dolorosa. La sociedad no siempre está preparada para las respuestas artísticas y, curiosamente, la Academia cubana se sintió incómoda ante la imagen de José María Heredia que esboqué en la novela de su vida. Luego, en mi novela *Herejes* dejó claro cuál fue la respuesta que entregó su sociedad al que hoy es considerado uno de los más grandes artistas de la historia, el pintor Rembrandt van Rijn, muerto en la bancarrota y el olvido. O me atrevo a recordar, en un espectro más amplio y ajeno a mi experiencia, el juicio por ser considerado un texto «inmoral» que sufrió Joyce en Estados Unidos tras la publicación de su novela *Ulysses*. Aleccionador, también, resulta el modo en que fue acogida en su momento *Madame Bovary*, de Flaubert, una controversia que motivó las reflexiones de Kundera sobre el tema y que por su actualidad (por *mi* actualidad de escritor cubano) vale la pena volver a citar.

Sainte-Beuve, el crítico probablemente más influyente y sagaz de su tiempo, escribió en su comentario a *Madame Bovary*: «Lo que le

reprocho a ese libro es que *el bien está demasiado ausente*», y se pregunta, Sainte-Beuve, por qué no hay en esa novela «ni un solo personaje cuya naturaleza pueda *consolar, tranquilizar* al lector mediante *un buen espectáculo?*». Luego, nos informa Kundera, el reconocido crítico enseña al joven autor el buen camino a seguir: «Conozco, en la provincia de Francia central, a una mujer todavía joven, de inteligencia superior, de *corazón ardiente*, que se aburre: casada sin ser madre, al no tener hijos a quienes educar, a quienes querer, ¿qué hizo ella para ocupar el espacio sobrante de su espíritu y de su alma? [...] Se empeñó en ser una *benefactora activa* [...]. Enseñaba a leer e inculcaba la *cultura moral* a los niños aldeanos, muchas veces dispersos en grandes distancias [...]. Hay almas como estas en la vida de provincia y de campo: ¿por qué no mostrarlo también? Esto *enaltece*, esto *consuela*, y la visión de la humanidad se vuelve más completa».[68]

Las cursivas en las palabras clave del texto de Sainte-Beuve son de Kundera, que a seguidas comenta: «Me siento tentado a jugar con esta lección de moral que irresistiblemente me recuerda las exhortaciones educadoras del “realismo socialista” de antaño [no tan de antaño en algunos casos]. Pero dejando de lado los recuerdos, ¿quedaba, a fin de cuentas, realmente desfasado el más prestigioso crítico francés de su época al exhortar a un joven autor a “enaltecer” y “consolar” mediante un “buen espectáculo” a sus lectores, que merecen, como todos nosotros, algo de simpatía y estímulo?». Y agrega Kundera: «George Sand, por su parte, casi veinte años después le dice a Flaubert en una carta más o menos lo mismo: ¿Por qué ocultaba el “sentimiento” que siente por sus personajes?, ¿por qué no muestra en su novela su “doctrina personal”?, ¿por qué brinda él a los lectores “desolación” mientras que ella, Sand, prefiere “consolarlos”?». Y le regaña amistosamente: «El arte no es solo crítica y sátira». Para Kundera, formado como escritor en la Checoslovaquia socialista, ese tipo de comentarios sobre la pertinencia social o política de un cierto tipo de novela o de arte no

era una experiencia ajena. Y, tampoco lo es para mí, escritor cubano. [69] Por ello, el novelista checo se siente motivado y comenta:

Flaubert le contesta que nunca quiso hacer crítica ni sátira. No escribe sus novelas para manifestar sus opiniones a los lectores. Algo muy distinto lo alienta: «Siempre me he esforzado por llegar al alma de las cosas...». Su respuesta lo muestra con claridad: el verdadero tema de este malentendido no es el carácter de Flaubert (¿sería bueno o malo, frío o compasivo?), sino la pregunta acerca de qué es la novela. [O, digo, yo, la cuestión de *para qué* se escribe una novela]...

Durante siglos la pintura y la música estuvieron al servicio de la Iglesia, lo cual no las ha privado en absoluto de belleza [continúa Kundera]. Pero sería imposible para un verdadero novelista poner una novela al servicio de una autoridad, por noble que fuera. ¡Sería un sinsentido querer glorificar a un Estado, incluso un ejército, mediante una novela! [...] Puedo imaginar un cuadro de Frans Hals mostrando a una campesina «benefactora activa» rodeada de niños a los que enseña «cultura moral», pero solo un novelista muy ridículo había podido convertir esa buena señora en una heroína con el fin de «enaltecer», con su ejemplo, el espíritu de los lectores.[70]

Por su parte, Manuel Vázquez Montalbán, autor lúcido, sagaz y heterodoxo, con el que siento que tengo tantas conexiones como con Kundera, hizo una reflexión capaz de complementar la del novelista checo y en la cual alude de forma directa a una función posible de la literatura en una sociedad.

A algunos les molesta que la literatura sea vehículo de ideas que puedan influir en las personas o en la sociedad [comienza el novelista español]. Sin embargo, esa es una línea literaria tan legítima como otra cualquiera y ha inspirado obras extraordinarias. Si te cargas esa *intención*, por ejemplo, en la novela francesa, te estás cargando la mejor novela del siglo XX. Estás negando que Camus sea novelista, que Sartre o Bernanos sean novelistas, porque *sus novelas tienen una finalidad o una estrategia filosófica o ideológica. Yo creo firmemente en la intencionalidad. Algunos escritores empiezan a trabajar en sus obras sin un propósito concreto, claro; yo casi siempre tengo un propósito, puede que no muy explícito al principio y muchas veces confuso o nebuloso, pero sé que voy en una determinada dirección.* [Y sigo con MVM.] Quizás por eso hasta la serie de Carvalho, que

sorprendió tanto en sus inicios, pueda leerse también como una novela «de tesis». ¿Por qué? Pues «*porque hay una intención*: la de presentar, desde una cierta distancia, una visión melancólica de la historia, de la conducta humana y de la relación del hombre con la sociedad, componiendo lo que yo llamé al principio una crónica de la transición democrática.[71]

¿No era precisamente algo así, esa visión melancólica de la Historia, de la conducta humana en la Historia, y de la relación del hombre con la sociedad lo que reclamaba Kundera para tener un mejor entendimiento del espíritu singular de la nación checa?... ¿Y lo que yo intenté al novelar la vida de José María Heredia y su tiempo histórico de alumbramiento de lo nacional? ¿Y no puede leerse como una crónica de la vida cubana de los últimos treinta años la serie de novelas en las que empleo al personaje de Mario Conde?

Luego [sigue MVM], cuando he visto que las novelas de Carvalho se recibían tan bien en otros muchos países, he pensado que reflejan no solo la transición española sino también un concepto general de transición. Me parece que con Carvalho se ha entendido bien por qué refleja la gran desilusión post-68, que está presente en todo lo que yo escribo.[72] Y no lo refleja por la referencia concreta a ese mes de mayo, sino por el hecho de que un intelectual italiano, por ejemplo, de más o menos mi edad, experimenta una melancolía cómplice, una frustración histórica similar a la que puede vivir Carvalho. Esto es lo que convierte estas novelas no solo en novelas de la transición española, sino en novelas también de otra transición mucho más amplia, la transición de cierta esperanza progresista, ya ni comunista ni socialista, progresista.[73]

Vázquez Montalbán nos lleva directamente ante la problemática de la tan debatida cuestión de la finalidad o de la intencionalidad en el ejercicio literario (un *para qué*), en ocasiones confundida con el llamado «compromiso», aunque no sean lo mismo, en tanto el «compromiso» remite casi de modo directo a una participación política o una comunión ideológica que puede formar parte de la intencionalidad, pero que no la agota, pues la intencionalidad es más generosa y diversa. Y argumenta el novelista español que se escribe,

o se puede escribir (y es legítimo hacerlo, en su opinión), para expresar algo que está relacionado con la comprensión y el reflejo del mundo. Es decir, en su literatura y en mucha de la que se escribió en el siglo XX, no se trabajó desde la inocencia, desde el descubrimiento de una trama atractiva, sino desde la finalidad más abarcadora y a la vez precisa, perseguida por intenciones ideológicas más complejas, relacionadas con la actitud artística y el perfil civil del escritor. Y para abundar en su visión de este propósito socioestético, al explicar para qué escribe sus novelas, el español abunda:

A raíz de eso [el agotamiento de un tipo de la literatura que él calificaba de «ensimismada»] sentí la necesidad de recuperar la protección de la convención, de rescatar una cierta convención literaria de tipo narrativo, a través de un planteamiento tradicional pero distanciada por la ironía... Lo que intento hacer en todos los casos es un tipo de novela mediante la que pueda reflexionar, sancionar, dar mi opinión sobre lo que ocurre a través de Carvalho, que es como mi médium.[74]

Junto a la intención explícitamente anotada, el escritor explica algunas de las estrategias de las que se valió para alcanzar sus objetivos, o sea, se atreve a revelarnos no solo para qué se escribe una novela, sino cómo escribió algunas de ellas con el propósito de alcanzar los fines estéticos y extraestéticos generados por su intención.

¿Cuál es, entonces, la pertinencia esencial y reveladora de la pregunta «para qué se escribe una novela»? ¿Resulta en realidad importante saber *para qué* se escribe una novela? Al parecer, como lo ratifican las opiniones antes anotadas, para algunos escritores constituye una necesidad esencial saber para qué se escribe una novela. Incluso, puede ser tan importante como saber el modo o los modos en que se va a escribir una novela. Pero ¿y para el lector? ¿Es trascendente para el lector? ¿O quien lee un libro puede limitarse a la satisfacción estética o cognitiva o lúdica que este le provoque? Ciertamente es que el receptor de una obra de arte, al juzgarla, no tiene que tener

en cuenta las condiciones en que dicha obra fue realizada ni las coyunturas específicas que le dieron origen, sino la obra en sí y sus calidades estéticas... No obstante, sospecho que para el lector que no es un simple consumidor de letra impresa resulta también crucial ese conocimiento, pues en las novelas que nacen con una finalidad, con una intención que va más allá de las peripecias de una trama, conocer o entender las intenciones más profundas que explican para qué fue escrita una determinada novela abre las puertas a una comprensión más acabada del hecho artístico, que incide en el conocimiento de mecanismos sociales, políticos, existenciales (siempre recuerden que Flaubert escribía para llegar al alma de las cosas) propios de una sociedad e, incluso, de la sociedad en su conjunto y de la condición humana en su abarcador espectro de manifestaciones y comportamientos. Y, por último, ¿es importante para la cultura que la novela fije su interés en un determinado conflicto social o histórico y lo revele desde la perspectiva interior, a la escala humana que es propia del género?... Pues justo una novela capaz de conseguir ese propósito es lo que reclamó Milan Kundera para clarificar algo tan esencial como la existencia de la idiosincrasia checa, o lo que Vázquez Montalbán se propuso al escribir su crónica sentimental de la transición española y lo que nos hace sospechar que no solo es importante, sino en ocasiones imprescindible para muchos autores y por supuesto para los lectores, pues la novela llega a rincones vedados a otros tipos de conocimiento: puede llegar, digámoslo otra vez de la mano de Flaubert, al alma de las cosas a través del alma de las gentes.

Y las novelas que consiguen ese propósito estético y extraestético suelen ser obras que me atrevería a calificar de viscerales, en la medida en que expresan y resumen una experiencia personal y colectiva y se proponen fijarla y trasmitirla, empleando recursos literarios diversos. Son obras que, por sus argumentos y propósitos, suelen afectar al lector por lo que reflejan de la vida del autor y de quienes han tenido experiencias similares.

Presa de angustia, imagino el día en que el arte dejará de buscar lo nunca dicho y volverá, dócilmente, a ponerse al servicio de la vida colectiva, que exigirá de él que embellezca la repetición y ayude al individuo a confundirse, alegre y en paz, con la uniformidad del ser.[75]

Esta confesión de Milan Kundera, casi al final de su ensayo sobre el arte de la novela, más que una angustia, en realidad expresa la intención de una rebelión contra todos los dogmas que, en galopante acumulación, han ido rodeando al arte de la novela. Revela, además, la expresión de su estética, de la estética de muchos otros novelistas: la novela como indagación, como búsqueda de «el alma de las cosas», como territorio artístico que acepte la belleza en todas sus dimensiones, incluidas las más prosaicas, la novela como producto estético capaz de expresar con la mayor profundidad la uniformidad pero a la vez la diversidad del ser: la condición humana y su manifestación a través de la individualidad... Y, a partir de esa privilegiada capacidad, conseguir el resto de sus propósitos cognitivos, sociales, incluso políticos.

Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes como ellos fueron, sino como habían de ser para que sirviesen de ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes [había dicho Kundera al principio de su ensayo, para entrar en su gran materia]. Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es totalmente distinto. Los héroes de epopeyas vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: *la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esa irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Esta es la razón de ser del arte de la novela.*[76]

Comprender la vida, nada más y nada menos que la vida, con todas sus implicaciones. Pero resulta evidente que, antes de llegar a esta

conclusión de *por qué* existe la novela, o más aún, de por qué se escriben novelas, y, en el extremo de la intención, de intentar develar *para qué se escribe una novela*, Kundera ha necesitado indagar en otras comprensiones del ser y el estar de esta forma literaria. En esa búsqueda debió retroceder hasta la afirmación de un fundador de ese arte, Henry Fielding, para quien (y nos remitimos ahora a la primera mitad del siglo XVIII británico) «el alimento que proponemos aquí [...] a nuestro lector [...] [y se refiere a *Tom Jones*] no es otro que *la naturaleza humana*», frase que Kundera subraya, pues lo lleva a concluir que «La trivialidad de esta afirmación es solo aparente [...]; nadie le habría concedido [a la novela] un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de “la naturaleza humana”; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal», pues, agrega más adelante, «una invención novelesca es un acto de conocimiento que Fielding define como “*penetrar rápida y sesgadamente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación*”» (y la cursiva ahora es mía)...

Podemos confirmar entonces, otra vez, la importancia de que la novela también tenga un *para qué*: y es que se escribe (o se puede escribir) una novela para revelar un conocimiento de «la naturaleza humana», para testimoniar algo tan trascendente como esa derrota que es la vida y que muchas veces se muestra esquivo a los tratados filosóficos y los discursos políticos. O para cuestiones más específicas de muy diverso carácter, como intentar saber por qué los checos son checos y los cubanos somos cubanos, o los españoles e italianos post-68 unos desencantados.

El ejercicio de leer una novela desde la perspectiva de tratar de descubrir «para qué» fue escrita puede entonces revelarnos resortes y motivaciones que, atados a la función narrativa del texto y al disfrute de la lectura, no solemos observar, o, al menos, no del modo en que nos obliga la búsqueda de una razón profunda que se encuentra en el meollo del propio ejercicio literario, pues revela la esencia de la relación del artista con su específico contexto sociohistórico y con su

necesidad expresiva esencial, como creador y como ciudadano. Entonces los recursos empleados para la construcción de la obra —y esto es especialmente posible en la novela, por sus peculiaridades artísticas e históricas que hemos ido anotando— cobran otras dimensiones, más utilitarias, más perfiladas hacia un fin no solo estético, sino ideoestético, pues el concepto y la voluntad del artista como ser social, como ente civil con preocupaciones y responsabilidades, ascienden a un nivel de importancia capaz de iluminar las más diversas funciones del ejercicio literario realizado.

En el caso de las novelas de autores como Milan Kundera y Manuel Vázquez Montalbán, a los que por evidentes afinidades he convocado en este ejercicio de búsqueda de razones e intenciones, se trata de obras que incluso leo con aprehensión, constantemente tocado por lo que cuentan, lo que dicen y no dicen, lo que sugieren y expresan, por el modo en que llegan al alma de las cosas y por su capacidad para *intentar comprender la vida*, que es, como antes anotábamos, «la razón de ser del arte de la novela».

Desde hace varios años, siempre que estoy leyendo una novela — y siempre ando leyendo alguna, incluso en los períodos más (in)ensos del trabajo— en algún momento me pregunto *para qué* su autor la escribió, pues esa revelación de un conocimiento de «la naturaleza humana» no siempre es el único objetivo que persigue el creador. Aunque, desde que asumí la reflexión de Kundera, pienso, con él, que sigue siendo el más importante, sin duda porque yo mismo, como escritor, siempre parto de un *para qué*, más que de ese *por qué* tan atractivo para los lectores y los periodistas.

Hay ocasiones en que la respuesta a esta obsesiva interrogante me ha resultado más o menos elemental, sobre todo cuando descubro que las novelas leídas han sido escritas *para* ganar dinero. Fuera de ese ejemplo, por ahora desestimable, entre los casos más notables de novelas de las que conocemos *para qué* han sido escritas (o por lo menos eso nos han dejado ver o incluso nos lo han dicho sus autores), quizás, entre otras muchas, estén *El Quijote*, concebida por

Cervantes para demoler la tradición medieval de las novelas de caballería en un país ya sin caballeros, que seguía siendo cuasi medieval a la altura del siglo XVII; o *Conversación en La Catedral*, la gran novela que Mario Vargas Llosa escribió para tratar de hallar la coyuntura y el momento preciso en que se jodió el Perú; o *El extranjero*, resumada por Albert Camus para patentizar, desde una novela, el sinsentido de la vida convertido en objeto filosófico del existencialismo; o *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, escrita para ver los efectos de las revoluciones en las vidas privadas de las personas. Estas cuatro novelas (podría haber citado otras), a pesar de todas las distancias que las marcan, curiosamente podrían ser calificadas de contestatarias, obras que desde sus posturas atacaron algunas o muchas de las esencias de los sistemas sociales e incluso económicos que reflejaban y las crearon. Novelas heréticas, podría decir.

Hay novelas, en cambio, con las cuales me resulta más difícil, o por completo imposible, encontrar una razón intra o extraliteraria precisa que haya podido mover a su escritura, más allá de la intención de expresar un particular acercamiento a «la naturaleza humana». ¿Para qué García Márquez escribió *Cien años de soledad*? ¿para decirnos que hay estirpes condenadas o —como ha dicho alguna vez el escritor— simplemente para que sus amigos lo quisieran más? ¿Qué se proponía Scott Fitzgerald al escribir *El gran Gatsby*? ¿contar otra (más) historia de amor? ¿Y Fernando del Paso con *Palinuro de México*? ¿para jugar con las estructuras y las palabras, los dos componentes a partir de los cuales se consiguen los demás propósitos del arte de la novela (incluida su pretensión de conocer la naturaleza humana)?

Es evidente que hay tantas buenas novelas escritas para evacuar unas razones concretas (políticas, filosóficas, incluso literarias) que están más allá de la esencia cognitiva propuesta por Fielding y ratificada por Kundera, como que hay infinidad de novelas ya imprescindibles dentro de la historia del género que han sido

escritas solo para satisfacer la necesidad de contar una anécdota, dar vida a unos personajes, recrear una época o revelar una historia y, por estas vías, conseguir una mirada a esa naturaleza humana de que hemos venido hablando. Pero tanto unas como otras, al final, deben compartir la necesidad y la intención de «comprender la vida» pues todas se alimentan de la naturaleza humana. Más aún, muchas veces viven de lo peor de esa condición: el odio, la locura, el rencor, la exclusión del otro, la violencia, los fundamentalismos políticos o religiosos o filosóficos, y, por supuesto, el placer de provocar miedo y el horror de sufrirlo.

A lo largo de los dos últimos siglos, en los que la novela ha alcanzado tal apoteosis que incluso se ha predicho su agotamiento y hasta su muerte, son innumerables las obras que han sido escritas, además, con la manifiesta intención de revelar las barbaries a las que se ha visto sometida «la naturaleza humana» y las que puede generar esa misma naturaleza inextricable en situaciones más o menos críticas o, cuando menos, propicias. La literatura latinoamericana, creada en un continente donde la convivencia con la barbarie ha sido intensa y cotidiana (incluso cuando esta barbarie se ha transfigurado de todas las formas posibles, incluida la lucha por la civilización, por la democracia o por el futuro a través de proyectos mesiánicos), ha amasado una novelística pródiga en textos capaces de expresar los más sórdidos recovecos de la naturaleza humana y de su mayor creación, la sociedad. Ninguna otra literatura, por ejemplo, ha dedicado más páginas a la figura del dictador —casi siempre manifestado como una necesidad histórica—, pues en ningún otro espacio geográfico y cultural del Occidente civilizado se ha vivido con tal intensidad y variedad la presencia de esta figura, siempre dispuesta a resurgir.

También la literatura escrita en Iberoamérica ha debido expresar, con la frecuencia exigida por la realidad, las manifestaciones de violencia que recorrieron y recorren a nuestras sociedades desde su fundación hasta el presente. En un mundo nacido de una violenta

confrontación cultural e histórica, donde, desde siempre, convivieron las formas más elevadas de la riqueza con las más agudas de la miseria (incluida la miseria humana de la esclavitud), la violencia se ha encarnado en la realidad histórica y cotidiana y ha sido, por tanto, la manifestación de una forma de vida que ha penetrado hasta la «naturaleza humana». La violencia que introdujeron la conquista y la colonización españolas, la evangelización de los indígenas, la trata de negros y la esclavitud, el terror que se desbordó en las luchas por el poder y las guerras civiles y fratricidas de ayer y de hoy, hasta llegar a las violencias políticas de tantas dictaduras militares, las de la pobreza o las más actuales, las del narcotráfico, han incidido tanto sobre el comportamiento humano y sus manifestaciones, que la barbarie se ha convertido en alimento literario y la violencia en expresión dramática de sus explosiones.

Pero, como es previsible, cada literatura ha tenido que lidiar con las miserias propias de las sociedades y las épocas que las alentaron y crearon, dando expresión y rostro a sus particulares barbaries, integradas a sus culturas. La recurrencia, digamos, de la novela norteamericana en fenómenos como la represión y la marginación del diferente (o de la autorrepresión del individuo, tan explosiva), la violencia profunda del sur profundo con su pobreza secular (hoy más psicológica que económica, aunque no deja tampoco de ser económica), la recurrencia a fenómenos como los asesinos seriales y otras formas de paranoia criminal tan desarrolladas en ese país, conforman sin duda la secreción de una naturaleza humana retorcida y degradada por las emanaciones de las mismas fuentes de lo que conocemos como civilización: la búsqueda de la riqueza —que ha tenido allí, incluso, un sustento religioso. Solo así se explica el hecho de que el *para qué* de muchas de las más importantes novelas norteamericanas nos remitan a revelaciones de la psiquis del individuo y a intentos de comprensiones de la sociedad en que esa psicología se manifiesta. Para demostrarlo ahí están Faulkner, Capote, Updike...

En el contexto de la literatura europea la búsqueda de ese conocimiento de la naturaleza humana a través de las más diversas situaciones que pueden ser el «objeto de nuestra contemplación» que proponía Fielding ha tenido un cultivo sistemático en la novela rusa, incluso en algunas obras de la era soviética. La sola mención de los nombres de Dostoievski, Chéjov, Tolstói nos remite hacia esas indagaciones, que luego continuarían autores como Bábel y Bulgákov. Sin embargo, creo que pocas novelas como *Vida y destino*, de Vasili Grossman (escrita en 1961 y publicada fuera de su país quince años más tarde, ya muerto su autor), han sido capaces de penetrar con mayor morbosidad y furor en la coyuntura más dolorosa del pasado siglo: la barbarie inigualable de los totalitarismos fascista y estalinista. Es inquietante que estas dos expresiones mesiánicas del poder absoluto y represivo, responsables de la muerte de ya ni se sabe cuántos millones de seres humanos (y no solo en la Europa de la guerra, pues no debemos olvidar sus ecos en China, Kampuchea, la Guerra de Vietnam, las dictaduras militares latinoamericanas de espíritu fascista), repito, que estas dos formas de totalitarismo se hayan presentado a sí mismas como salvaciones nacionales y universales: el fascismo nos libraría de la conspiración judeo-comunista que acabaría con la civilización occidental, su religión y sus valores (el mesianismo norteamericano, por supuesto, quitó la facción judaica, pero no su desprecio al judío); la estalinista y sus derivaciones se nos ofreció como la voluntad de la humanidad y de la historia de avanzar hacia un futuro mejor, hacia la civilización soñada y posible de la igualdad, donde no habría opresores ni oprimidos.

¿Para qué Vasili Grossman escribió Vida y destino?... A pesar de ser una novela tan intensa y poderosa, nos permite pensar que fue escrita, simple, sencilla y llanamente, para decirnos que todos los totalitarismos, incluso los que se niegan y combaten entre sí, terminan siendo iguales. Ese es un propósito más que suficiente para escribir una novela. ¿O no?

La existencia de un *para qué* relacionado con el conocimiento de la

naturaleza humana anima a demasiadas grandes obras como para no tener en cuenta esta obsesiva pregunta. La razón para la que se escribe nos conduce a hurgar en el misterio de que si bien la vida es una derrota y no nos queda otra alternativa que tratar de comprenderla, también es esencial saber que en la comprensión a través de la literatura existe una proyección social, hacia fuera del escritor, que no solo es una forma de testimoniar, sino también de rebelarse contra la perversión, la barbarie, el dolor, y de compartir ese testimonio y esa rebelión con unos seres increíblemente cercanos que son los lectores. Al fin y al cabo, no solo por mí, sino también por ellos, los presuntos lectores, siempre me pregunto *para qué* voy a escribir un libro. Y si a un novelista le falta esa pregunta (aunque sea en el fondo de su conciencia), su literatura pagará las consecuencias.

2018

Tercera parte
Vocación y posibilidad

Ser cubano. Ser un escritor cubano. Ser un escritor cubano que vive en Cuba. Creo que a estas alturas resulta evidente que tal es la divina trinidad entre cuyas condicionantes se ha movido y se mueve toda mi vida y alrededor de las cuales, de una forma u otra, giran todos los textos que he recogido en este volumen, escritos en un período de casi quince años y escogidos entre muchos otros de carácter periodístico o ensayístico, redactados en ese tiempo que va desde el instante en que comencé a trabajar en *La novela de mi vida*, allá por el año 2000, hasta el día en que Lucía y yo pusimos el candado de cierre a esta recopilación, en 2018.

Quizás para un escritor de otras latitudes estas condicionantes, adecuadas a sus contextos personales y nacionales, tengan una relativa pertinencia, pero difícilmente arrastran el peso específico que implica para los creadores que compartimos esas cualidades cubanas relacionadas con la pertenencia, el oficio y la elección personal. Aunque muchos de esos colegas dispersos por el mundo «ancho y ajeno» puedan hacerse preguntas como «¿Por qué escribo una novela?» o «¿Para qué escribo esta novela?», interrogantes a las cuales yo siempre necesito dar respuestas, y aunque con seguridad todos ellos se cuestionen también «¿Cómo voy a escribir esta novela?», si esos colegas han alcanzado un cierto nivel de

reconocimiento no me parece que resulte muy frecuente, en cambio, que se pregunten: «¿Y me van a publicar esta novela?»... Y que la pregunta no tenga que ver con la calidad literaria del texto, sino con el contexto.

Siempre que termino una de mis novelas pienso que posiblemente *esa* no la vea impresa en Cuba. Y hasta ahora mi temor ha sido infundado: todas mis novelas, libros de relatos y ensayos han tenido ediciones cubanas, muchos de ellos, incluso, premios cubanos, como el Premio de la Crítica, que he obtenido en ocho oportunidades (creo, creo, que el autor que me sigue en la cola lo ha logrado en tres). Mientras, si la cantidad de ejemplares no ha resultado suficiente para la demanda existente, ese es otro tema: en Cuba casi ninguna oferta cumple las expectativas de la demanda. Si algunas de mis obras no se han reeditado, también puede apuntar a otra coyuntura, pues la reedición de un autor implica, por razones de carácter material (papel, capacidad poligráfica, etc.), la posposición de otro autor. Si alguna obra se ha decidido que no se reedite o, si ya reeditada, no ha circulado, pues también se debe a otra circunstancia, ya no de carácter material. En estos casos la situación se enlaza con la última y más cubana de mis preguntas (¿me van a publicar esta...?) y con una respuesta que puede ser muy enrevesada. Una de mis novelas fue publicada, luego reeditada y luego vuelta a reeditar, pero esa segunda reimpresión no circuló porque Alguien pensó (y piensa) que no debía haber más reediciones de uno o varios de mis libros, mientras otros siguen publicándose. ¿Quién lo decidió? ¿Por qué? Nadie levanta la mano.

Así, al mismo tiempo que algunos de mis libros pueden estar en librerías de medio mundo, tanto en el idioma original como en traducciones, el hecho de ser cubano, escritor cubano que vive y escribe en Cuba, determina mi relación con los lectores cubanos que viven y leen en Cuba. Y, también, por supuesto, influye de diversas maneras en mi creación, en mi vida, en mi conexión con mi lugar de nacimiento y residencia en la tierra, y con la forma en que me

relaciono y responsabilizo con esas circunstancias. Influye y determina, incluso, la forma en que leo la literatura de mis compatriotas y la universal, lo que esas obras me dicen, lo que esas obras me enseñan, lo que esas obras han pesado y pesan en el escritor cubano que escribe y vive en Cuba que soy y pretendo seguir siendo.

Cuba y la literatura: vocación y posibilidad

El 15 de junio de 1824, sentado al borde de la imponente catarata americana, el poeta, independentista y desterrado cubano José María Heredia escribió su prodigiosa oda «Niágara». Heredia apenas tenía entonces diecinueve años y ya había vivido tanto y escrito tan impresionantes poemas de temática filosófica, amorosa, civil y patriótica, que el reflejo de aquel hombre arrastrado por los huracanes de su tiempo todavía hoy se nos proyecta desde el Niágara hacia la inmortalidad y tiende a parecernos, más que el de un joven de solo diecinueve años, el de un ser que ha fatigado todos los caminos de la vida. El espectáculo que lo remueve e inspira es retumbante, de escala cósmica. Los versos que escribe esa misma tarde se empeñan en reproducir la relación entre el vigor de la naturaleza americana y el destino mínimo de un hombre solo, marginado, perseguido, obcecado por un ideal político. El resultado de ese instante mágico fue la entrada grandiosa de la poesía cubana en el torrente de la literatura universal.

Aquel poema genésico, de resonancias telúricas y de proyecciones magníficas, escrito fuera de Cuba y casi un siglo antes de que la isla dejara de ser una colonia española para convertirse en una república

que nacería traumatizada y militarmente intervenida, encerraba en sí uno de los signos indelebles que vendrían a definir el carácter de la literatura cubana: su desproporción, su gigantismo, sus pretensiones universalistas. O lo que es lo mismo: el tratar de proyectarse por encima de esa insularidad que Virgilio Piñera llamó «la maldita circunstancia del agua por todas partes», para participar en el concierto literario universal.

En el propio siglo XIX ya Cuba dio a la lírica de la lengua otros dos poetas capaces de fundar una nueva estética que influiría y transformaría incluso la poesía de la metrópoli española. José Martí y Julián del Casal, gestores junto a Rubén Darío del modernismo poético, contribuirían a cimentar esa desproporción cultural y la presencia insoslayable de las letras cubanas dentro y más allá de las fronteras del idioma.

A través de la primera mitad del siglo XX varios autores cubanos asentarían definitivamente esa vocación y posibilidad de gigantismo. Un novelista como Alejo Carpentier, un dramaturgo como Virgilio Piñera y poetas como Nicolás Guillén, José Lezama Lima y Eliseo Diego, entre otros, bastarían para fundamentar una proyección cultural que, hace unos pocos años, el crítico norteamericano Harold Bloom, en su muy celebrado y discutido *El canon occidental*, ratificaría al incluir a cinco autores cubanos entre los treinta escritores hispánicos que Bloom considera canónicos del siglo XX.

De tal modo que en 1959, al producirse la victoria militar del Ejército Rebelde comandado por Fidel Castro y establecerse la posibilidad de una revolución política, social, económica y cultural en la isla del Caribe, la literatura y, en general, el arte cubanos (música, ballet, artes plásticas) gozaban de una proyección, trascendencia y prestigio internacionales capaces de ubicarlos, por derecho propio, en el panorama de la cultura universal de su tiempo.

Mucho se ha escrito, desde entonces, sobre los efectos (benéficos para unos, castrantes para otros) que el cambio revolucionario iniciado en 1959 tendría sobre esa cultura. Lo incontestable es que

junto a medidas de carácter político, social y económico, el nuevo gobierno creó desde sus primeros días la base sobre la que deberían fomentarse los grandes cambios culturales en Cuba, gracias a la creación del soporte institucional, industrial y educacional que multiplicaría la proyección y consumo del arte en la isla. La década convulsa y romántica de los años sesenta vio nacer y crecer un sistema de producción cultural (imprentas y editoriales, institutos de cine y de promoción, compañías de ballet y danza, casas discográficas) que, junto a importantes proyectos educativos (desde la campaña de alfabetización a la creación de escuelas de arte), generaron un ambiente cultural denso y potente a lo largo del país.

De modo paralelo, los cambios políticos (que encerraban lógicos cambios en la percepción política de la creación artística) potenciaron entonces otro fenómeno presente en la literatura y la cultura cubanas desde los días de Heredia y Martí: el exilio. Una oleada notable de escritores y artistas, ajenos por razones políticas o económicas al nuevo proyecto social, abandonaron el país en una nueva clase de diáspora que nació marcada por un signo terrible: la imposibilidad del regreso y el pretendido (y aplicado) destierro de la memoria nacional.

La definitiva polarización económica y social cubana tomaría carácter de política de Estado en abril de 1961 cuando, ya en días de abierto antagonismo con el gobierno norteamericano y en vísperas de una invasión contrarrevolucionaria, Fidel Castro anuncia el carácter socialista de su revolución. La historia cubana daba entonces un giro previsible pero rotundo que arrastraría en su torbellino cada una de las actividades materiales y espirituales del país, incluida, por supuesto, su literatura.

Apenas unos meses después del alumbramiento del Estado socialista, el presidente Fidel Castro marcaría los que han sido desde entonces los polémicos confines estéticos e ideológicos de la relación entre el Estado marxista y la producción artística en la isla cuando, en una serie de reuniones con intelectuales cubanos celebradas en la

Biblioteca Nacional, pronunció sus programáticas «Palabras a los intelectuales», en las que quedaban establecidas las nuevas reglas de juego: «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada». La vigencia de esta relación, de tan difícil precisión en un terreno como el arte, sería ratificada a lo largo de todos estos años con frecuentes evocaciones y reimpresiones del discurso, como las efectuadas en el 2001, a propósito de sus cuarenta años de pronunciado.

Aunque la experiencia de la creación artística en los países socialistas europeos, y en especial en la Unión Soviética de Stalin, no era precisamente alentadora (más bien lo contrario), el ambiente en que se crea la literatura en la Cuba socialista a lo largo de la década de 1960 fue, en líneas generales, armónico y ascendente. Por un lado, la permisibilidad oficial hacia los más diversos experimentos estéticos y formales, la cercanía con algunas de las figuras de la izquierda heterodoxa (con Sartre a la cabeza), el espíritu latinoamericanista potenciado por las instituciones y la promoción de obras empeñadas en reflejar los nuevos conflictos en la nueva sociedad se avinieron con armonía al mayoritario entusiasmo de escritores que abrazaban el proyecto social en el cual, por primera vez, se veían reconocidos como tales en un país donde apenas se les había reciprocado no ya su grandeza, sino ni siquiera su labor.

Una suerte de matrimonio feliz (con previsibles divorcios: Guillermo Cabrera Infante y otros menos notables) se vivió entonces entre el gobierno cubano y la intelectualidad literaria, en una época a la vez tensa y dramática, de aislamiento y cercanía, de más ruptura y alumbramientos que continuidad.

Hacia finales de esa revolucionadora década de 1960 se produce, sin embargo, el primer cisma entre escritores y revolución cuando se ventila el todavía célebre «caso Padilla», con su lamentable confesión de culpas y errores, cargada de resonancias moscovitas. Muy poco tiempo después se efectuaría el Congreso de Educación y Cultura de 1971, un evento que marcaría un giro drástico y el inicio de un largo período de instrumentación de una política cultural férrea, ortodoxa

y en buena medida represiva contra todo lo que, según la burocracia cultural de esa época, cayera «fuera de la Revolución», un «fuera» que parecía ser un terreno mucho más vasto de lo hasta entonces imaginado, quizás porque el «dentro» había reducido sus límites a una ortodoxa fidelidad sin espacio para la menor discrepancia. Pero si en los años sesenta los inconformes habían optado por el exilio, la mentalidad de la década de 1970 se decantó por el silencio forzoso y la permanencia, cuando varias decenas de escritores considerados «no confiables» (por las más diversas razones, incluidas las sexuales y religiosas) comenzaron a sufrir una marginación de drásticas proporciones espirituales y de dimensiones temporales impredecibles, sin que ninguno de ellos pretendiera escapar —por cualquier vía— del castigo y la castración.

El tristemente memorable Consejo Nacional de Cultura fue el encargado de poner en práctica y vigilar el cumplimiento de la nueva política cultural que parecían exigir los tiempos de una institucionalización socialista (no solo en la cultura) con indudable sabor soviético. Las tesis y resoluciones del Congreso de 1971 advertían de manera diáfana y amenazadora del estrechamiento de los espacios de permisibilidad no solo artística, sino incluso moral y religiosa, para los escritores y artistas (y para todos los ciudadanos del país). Entre los resultados más dramáticos, en el plano humano, estuvo la marginación (vital y editorial) de numerosos escritores, con los ya entonces imprescindibles José Lezama Lima y Virgilio Piñera a la cabeza.

En el nivel literario, mientras tanto, a la vez que se restringían los espacios de reflexión desde la literatura, sostenidos a lo largo de la década de 1960, se impulsaba desde posiciones oficiales una nueva creación reafirmativa, desconflictivizada, ideológicamente correctísima, que tuvo entre sus manifestaciones grupales, el nacimiento de una llamada novela policial revolucionaria (en la que por lo general faltaba la *novela* y sobreabundaba lo *revolucionario*), una simplista y didactista literatura para niños y jóvenes, y un

impulso no demasiado publicitado pero perceptible de un cierto realismo socialista a la cubana que tuvo cuantiosos cultores, la mayoría olvidados hace tiempo, y cobró entre sus víctimas más lamentables las últimas novelas de Alejo Carpentier, en especial *La consagración de la primavera*, fallido y explícito intento de aportar la definitiva «novela de la revolución» concebida como un canto épico y ostensible al proceso sociohistórico cubano.

Aquel período, que ha sido calificado como «quinquenio gris» (y hasta como «decenio negro») de la literatura cubana, tuvo entre sus extraños efectos la caída de la presencia y proyección internacional que, hasta entonces, había acompañado la literatura de la isla. Ciertamente es que en esta época Alejo Carpentier recibe los más importantes reconocimientos internacionales por su carrera artística, que *Paradiso*, de Lezama Lima, se convierte en libro de culto para ciertos sectores de la crítica, que José Soler Puig publica su mejor novela, *El pan dormido*, y que fuera de la isla Guillermo Cabrera Infante sigue gozando de creciente prestigio como escritor, mientras Severo Sarduy se conecta con los modos propios del llamado *postboom*. Pero resulta innegable que mientras muchos autores ni siquiera eran publicados (Piñera, el propio Lezama, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas), otros lo hacían con obras sin calor ni intensidad en las que rehuían cualquier conflicto espinoso de la realidad. Casi cualquier conflicto.

Aunque a finales de los años setenta, luego de creado el Ministerio de Cultura (1976) se comienza a desarrollar, lenta y al principio de forma casi invisible, una política cultural más permisiva, no es hasta la década de 1980 cuando, sobre todo de la mano de una generación de escritores emergentes, se advierte un signo de cambio en la creación literaria cubana. Quizás la señal más visible en algunas novelas y muchos relatos aparecidos en aquellos años de recuperación resulte la colocación de los conflictos humanos en tiempos de revolución en la perspectiva ética de los individuos y por encima de los contenidos políticos hasta poco antes dominantes. Este

proceso de distanciamiento de lo evidente político, por cierto, no fue exclusivo de la creación literaria e, incluso, resultó antecedido por similares búsquedas en las artes plásticas que, tal vez por la posibilidad de ofrecer una respuesta más rápida a exigencias creativas y culturales, y por tener una menor dependencia de la industria cultural, concretó el cambio estilístico y conceptual unos años antes.

La existencia de una estrecha relación de continuidad entre el trabajo del escritor y la industria editorial cubana, propiedad del Estado, quizás dilató un proceso de recuperación de esa mirada crítica e interrogativa con respecto a la realidad que se manifestaría, casi de manera masiva, en los problemáticos y difíciles años noventa. Los autores cubanos, sin embargo, gozaron en esa década de 1980 de unas posibilidades editoriales cuantitativamente superiores, aunque sus pretensiones se centraron en el universo editorial de la isla (cuando más, aspiraban a la publicación en otros países socialistas, casi siempre a través de programas oficiales de intercambio) como medio y fin. Mientras, como reparación silenciosa de una injusticia poética, los autores marginados en los años del quinquenio gris volvían a ser publicados (hoy varios de ellos han sido reconocidos con el Premio Nacional de Literatura) y Lezama y Piñera comenzaban su nuevo ascenso hacia el altar de la devoción donde se reinstalaron con más fuerza que nunca.

La desintegración del bloque socialista europeo y la consiguiente crisis económica a que se vio lanzada la isla hicieron de la década de 1990 un período de intensas carencias materiales y de patente desencanto político, y propició en la literatura cubana varias reacciones inmediatas: la diáspora de un número significativo de autores de todas las generaciones actuantes; la búsqueda, también (y pienso que *sobre todo*) por los que permanecían en la isla, de una literatura sobre los conflictos de la realidad, vistos de un modo esencialmente crítico; y la paralización de la industria cultural, incluida, por supuesto, la editorial, entre otras. No obstante, la más

trascendente de las transformaciones generadas al calor de la crisis económica fue la ruptura de la relación de dependencia entre el creador y la desarbolada industria cultural del país, por el hecho de que a la literatura cubana se le impuso entonces la urgencia de buscar un mercado más allá de las fronteras de la isla y, por fortuna, de encontrarlo en muchos casos.

Si el bajísimo, casi asfixiante techo de permisibilidad de la política cultural de la década de 1970 fue empujado en la de 1980, lo más importante es que ya en la de 1990 se produce un quiebre o desbordamiento significativo que fue asimilado de manera inteligente —aunque no siempre consecuente— por las instancias políticas y culturales del país. Desde la literatura, por primera vez, se producen reflexiones pospuestas, se abordan realidades punzantes y agónicas de una sociedad (también de su pasado inmediato), mientras afloran personajes, asuntos, temas y conflictos de la realidad llevados a la literatura, que habían sido considerados tabú por muchos años. Como cualquier reacción, esta corrió el riesgo del exceso y la narrativa cubana antes desbordada de luchadores, milicianos, obreros abnegados y campesinos felices, se superpobló de prostitutas (jineteras), emigrantes (balseros), corruptos, drogadictos, homosexuales, marginales de toda especie y desencantados de las más diversas categorías.

Los autores que vivían fuera de la isla (al menos una parte importante de ellos) pretendieron convertir a esos personajes en banderas políticas quizás demasiado explícitas (como se hizo con otros personajes en los años setenta, claro, con el signo político invertido), mientras los que permanecían en el país, tentando los límites de la permisibilidad oficial, empujándolos muchas veces, acudían a los recursos de la literatura (metáforas e hipérbolos de los más diversos e imaginarios calibres) para lanzar su mirada a lo social desde los conflictos reflejados.

Los cambios generados desde dentro de la creación artística que incidirían en la política cultural de la década de 1990 (cambios

apoyados por instancias como el Ministerio de Cultura y, desde antes, por la Unión de Escritores y Artistas) no significaron, por supuesto, que desaparecieran del ámbito cultural cubano las pesadas presencias de la censura y, sobre todo, de la autocensura. Sin embargo, empeñados en expandir los niveles de tolerancia, en expresar sus preocupaciones vitales y convencidos de que la literatura debía cumplir su compromiso primero con la misma literatura, muchos escritores continuaron —y continúan— una labor de búsquedas estéticas y sociales, y, en varios casos, lograron rescatar la vitalidad de una creación literaria que volvía a tender un puente con la proyección y pretensión universal que la acompañó desde su nacimiento. A partir de los albores mismos de los años noventa una cantidad importante de escritores cubanos comenzó a ganar premios internacionales de poesía, narrativa y teatro, y ya a finales de la década un grupo notable de ellos, sobre todo novelistas, consiguió insertar sus obras en los circuitos de edición y promoción internacionales, e, incluso, alcanzar éxitos de venta y crítica en el competitivo y complejo mercado del libro (al punto de que se hablara de un *boom* de la novela cubana).

Quizás el empeño más significativo dentro de un proceso de cambio en la creación literaria y (como es habitual en un Estado socialista) en su relación con la política cultural del país, ha sido el de reflejar, por toda una promoción de autores, los conflictos de su tiempo y conseguir, a la vez, un espacio de difusión dentro de la isla, a veces menguado (la censura siempre vigilante) pero al menos existente. Si bien es cierto que la casi totalidad de los creadores radicados en el exilio no han vuelto a ser publicados en Cuba (Jesús Díaz, Luis Manuel García, Daína Chaviano y un largo etcétera), que algunos de los asentados en la isla no han podido estampar aquí algunos de sus libros o lo han hecho tardíamente (Pedro Juan Gutiérrez y su muy difundida *Trilogía sucia de La Habana* constituye un caso sintomático), también es justo reconocer que quienes han permanecido en el país, a pesar de que no haya habido cambios

políticos esenciales, han gozado de una posibilidad expresiva y analítica difícil de imaginar si nos ubicáramos en los oscuros años setenta e, incluso, en los pujantes de la década de 1980.

La relación «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada», establecida hace casi medio siglo, sigue por demás vigente como esencia de la política cultural socialista cubana. ¿Qué ha cambiado entonces? Pienso que la interpretación oficial del *dentro* y el *contra*, y, hasta cierto punto, la mentalidad de muchos de los intérpretes de esos límites, en ocasiones tan imprecisos y que tan férreos se hicieron treinta años atrás. Pero, sobre todo y ante todo, ha cambiado la realidad, el pensamiento de muchos actores sociales y, por ende, también la necesidad expresiva de los escritores, su sentido de la responsabilidad civil, su relación incluso con esa realidad que los rodea. Sus intenciones estéticas se han vuelto necesariamente punzantes en un país donde se ha instalado una larga crisis económica y, sobre todo, donde se han perdido o trastocado muchos valores políticos y éticos y donde, como voceros del *establishment*, los medios de comunicación (salvo algunas revistas especializadas) cumplen una función más propagandística que reflexiva. La literatura, entonces, se ha encargado de suplir un vacío que de lo contrario pudiera ser catastrófico para la (des)memoria de la nación, y en la velocidad de ese tránsito ha dejado atrás el ritmo de posible evolución de las instituciones, burocratizadas y marcadas por viejas ortodoxias.

En esa relación, los límites, tan difíciles de definir (y además casi siempre subjetivos tratándose de obras artísticas), entre el *dentro* y el *contra*, han marcado pues una manera de asimilar lo que se considera permisible por las esferas de decisión política y cultural. Los escritores y el resto de los creadores, por su lado, han debido mirar a su alrededor tratando de imaginar dónde comienza cada espacio, cuáles son las líneas de cal que limitan el terreno de juego y cómo hacer para burlarlas o jugar al límite del *off-side*. De tal modo, la censura y la autocensura, la política cultural y la responsabilidad

literaria, las necesidades expresivas y el cambiante panorama político han establecido una dialéctica de pares a veces agónicos para el escritor aunque también retadora para su inteligencia. Sin embargo, a mi juicio, la literatura cubana actual, desangrada por los exilios (como en los tiempos de Heredia y su oda genésica) pero a la vez enriquecida por los que han decidido hacer su vida y su obra en la isla, va dejando, con persistencia y no sin tropiezos, una muestra de su posibilidad de grandeza y su vocación participativa, con obras que son expresión de angustias existenciales tanto como de conflictos sociales y, en todos los casos, fruto de un tiempo complejo y retador, en el que la literatura, por fortuna para ella, todavía parece cumplir una función social activa. Al menos yo y otros muchos creadores cubanos así lo creemos.

2006

Revolución, utopía y libertad en *El siglo de las luces*

Esta noche he visto alzarse la Máquina [...] como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra [...] estaba erguida sobre la proa, reducida al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. *Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia —una advertencia— que nos concernía a todos por igual...* Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua...[\[77\]](#)

La imagen, la información anecdótica, pero mucho más la fatal revelación histórica con la cual Alejo Carpentier abre su novela *El siglo de las luces* ha provocado las más diversas, razonadas y encontradas lecturas a lo largo de los años transcurridos desde la publicación del libro, primero en francés y luego en español, en la segunda mitad del año 1962. El hecho de que el escritor haya extraído de su contexto dramático y ubicación cronológica dentro de la novela el instante en que «sobre el sueño de los hombres» se ha levantado la

guillotina en la nave que conduce hacia América a Esteban, a Víctor Hugues (entonces comisario de la Convención) y, de hecho, a la práctica y las ideas de la Revolución francesa, implica una intencionalidad que nunca ha pasado inadvertida, aunque ha sido interpretada de diversos modos.

¿Por qué extraer de su momento dramático este pasaje lleno de resonancias macabras y advertencias reveladoras? ¿Por qué un escritor tan preocupado por las estructuras, capaz de construir sus novelas y relatos con meticulosa precisión, se vale de una ruptura de la linealidad que recorre el resto de la obra y anticipa, precisamente, el instante en el cual la guillotina revolucionaria, con toda su potencia simbólica y alegórica, como la calificara Noël Salomon,^[78] se aproxima a las Antillas en el mismo barco en donde —lo sabremos en su momento— viaja también el trascendental decreto que abolía la esclavitud en las colonias francesas de ultramar?

Resulta evidente que esta especie de prólogo, en el cual el escritor adelanta y fija lo que será la esencia conceptual e ideológica de su obra, no fue traído al principio de la novela por una necesidad de equilibrio estructural, pues la ruptura cronológica no se justifica como exigencia formal en un texto que, a partir de ese instante, respeta la linealidad. Tampoco parece admisible, tratándose de un escritor como Carpentier, que la anticipación, enigmática en su momento, pretendiera crear una expectativa argumental en el lector. La razón más atendible, estimo, quedaría relacionada con la intención de reforzar el peso conceptual del mensaje que desea transmitir el escritor, una conclusión dolorosa, conseguida a través de una imagen dramáticamente simbólica, respecto a la esencia de una revolución. Pero volvemos a las preguntas, ¿la esencia ideológica y temática de la novela está remitida a este prólogo o, en realidad, para su develación debemos esperar hasta el muy contrastante epílogo épico con el cual, luego de otro salto temporal, esta vez hacia delante, cierra la obra en un escenario nuevo para su ya vasto recorrido francés y caribeño: el Madrid de la invasión napoleónica y el

levantamiento popular del 2 de mayo de 1808? ¿Para qué Carpentier escribió esta novela?

Creo que casi todas las lecturas sobre *El siglo de las luces* coinciden en otorgarle al texto una precisa intención significativa: se trata de una novela sobre la difuminación de la utopía social igualitaria y la perversión de una práctica revolucionaria que conduciría a la libertad social e individual, dos procesos simultáneos, interconectados, vistos en esta ocasión a través del caso histórico y concreto de la más dramática, trascendente y paradigmática de las revoluciones burguesas, la ocurrida en Francia a partir del año 1789. En ese acuerdo, el izamiento de la guillotina con que se abre la novela adquiere su mejor sentido filosófico, mientras el epílogo se propone equilibrar, en un plano de referencias históricas diferente, la invencible voluntad humana de luchar por la libertad, de lanzarse a hacer «algo» cuando resulta necesario hacerlo.

Antes de la escritura y de la publicación de *El siglo de las luces* —y distingo estos dos momentos pues, según Carpentier, estuvieron asépticamente separados por un lapso muy considerable de cuatro años, transcurridos entre 1958 y 1962—, el escritor cubano había abordado con insistencia el tema de las revoluciones y sus consecuencias en diversos momentos históricos de América Latina. Su primera gran novela, *El reino de este mundo* (1949), había desarrollado su argumento entre las rebeliones de esclavos que antecedieron a la revolución independentista haitiana y la perversión del proceso con el reinado de Henri Christophe, el líder negro que, traicionando el propósito de la revolución, se proclama emperador y restituye el trabajo forzado para sus compatriotas en el primer país independiente de América Latina. Su novela anterior a *El siglo de las luces*, *El acoso* (1956), recogía, por su parte, las peripecias de la huida y muerte de un delator, antiguo revolucionario, una de las más lamentables emanaciones de la también frustrada revolución antimachadista vivida en Cuba durante la década de 1930, un proceso que dio paso a una profunda degradación moral de la nación. Si en *El*

reino de este mundo el personaje de Ti Noel, posible encarnación supratemporal del pueblo haitiano, terminaba comprendiendo que, a pesar de las derrotas, existía para él una misión inalienable y trascendente en «el reino de este mundo», en *El acoso* solo queda el sabor de la frustración de los ideales y el desencanto político que llevó a algunos críticos —Juan Marinello entre ellos— a señalar el pesimismo histórico que emanaba de la narración carpenteriana e incluso a calificar de históricamente inoportuna la obra, con un juicio de carácter político y coyuntural que ignoraba las particulares necesidades y características propias de la creación artística.

Al revisitar este tema en *El siglo de las luces*, Carpentier decide llegar al fondo de la cuestión y dedica su novela, de forma más precisa, al conflicto de la frustración de los ideales revolucionarios de un proceso que proclamó como su máxima aspiración el establecimiento de una sociedad mejor donde se materializarían los más altos anhelos utópicos del hombre pues imperarían, con peso de ley, la libertad, la igualdad y la fraternidad entre los individuos, en cuanto ciudadanos, con independencia de su clase y color.

En el primer capítulo de la novela, que se desarrolla en Cuba, en lo fundamental en La Habana y en especial dentro de la casa burguesa de Carlos, Sofía y Esteban, como anuncio de los intereses del escritor ya comienza a manifestarse entre los tres jóvenes criollos una inconformidad social muy elemental y sin fundamentos teóricos, pero que sirve para marcar la relación de los personajes con uno de los conceptos a los cuales dedicará más interés el novelista: el de la búsqueda de la libertad individual.

Apenas abierto el libro, al ser presentado el personaje de Carlos, el tema salta a un primer plano de las preocupaciones del joven, amante de la música, cuando este siente cómo la responsabilidad que debe asumir ante el negocio heredado (y ante la vida propia), sumada al significativo contexto geográfico al cual pertenece, se le revelan como una pérdida de sus libertades de decisión, acción y movimiento, cuando incluso se siente prisionero en la ciudad y el

país cuya insularidad siempre resulta arduo vencer (ver págs. 16-17).

Su hermana Sofía, por su lado, aprovecha la circunstancia para obtener justo lo que Carlos piensa que ha perdido, pues con su decisión de no volver al convento donde ha sido internada, siente «Una casi deleitosa sensación de libertad» (pág. 18), de la cual comienza a disfrutar con el inusual tren de vida al que se dan los jóvenes, y que convierte el *inxilio* voluntario y enajenante al cual se someten, movidos por su inconformidad y rebeldía, en una opción de libertad individual, al punto que, transcurrido el año de luto: «Seguían [los jóvenes] en el ámbito propio, olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo, enterándose casualmente de lo que ocurría en la época por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso [...] al margen de todo compromiso u obligación, ignorantes de una sociedad que, por sus provincianos discursos, pretendía someter las existencias a normas comunes» (pág. 32).

En el caso del primo Esteban, sin embargo, el proceso tiene otras características: su cárcel es la enfermedad padecida desde la niñez y su atisbo de una libertad de acción solo llega con la cura o alivio del padecimiento que le proporcionan las prácticas esotéricas y concretas del doctor Ogé, hermano filantrópico de Víctor Hugues. A partir de ese instante, el personaje que será el más intelectual y reflexivo del reparto, cobra conciencia de la posibilidad del disfrute de su libertad por la vía del descubrimiento de sus capacidades y necesidades físicas, a las cuales se entrega con un libertino desenfadado, y siempre «al margen de todo compromiso u obligación», por supuesto que social o político.

Pero, como tantas veces se ha dicho, es la llegada y presencia de Víctor Hugues el acontecimiento que altera definitivamente la vida de los jóvenes y sus conceptos, al punto de que pronto determinará los destinos de al menos dos de ellos (Esteban y Sofía) y marcará la existencia del otro (Carlos), cuando primero las ideas y luego las cercanías a la política entren en sus vidas y les confieran nuevos sentidos.

Para los otros personajes, Víctor Hugues funciona como agente del cambio. Tras su llegada, antes incluso de la develación de sus ideas políticas y propósitos ocultos, el personaje provoca alteraciones: «De súbito habían funcionado los aparatos del Gabinete de Física; habían salido los muebles de sus cajas; habían sanado los enfermos y caminado los inertes» (pág. 80), dice Carpentier, que le da atributos mesiánicos al hombre que comienza por provocar una revolución dentro de la casa habanera. Pero a la inconformidad descentrada de los jóvenes burgueses, Víctor Hugues les ofrecerá pronto otra dimensión de la lucha por la libertad y la necesidad de la revolución —la verdadera—, marcadas ambas por una fuerte impronta utópica, muy propia de su contexto histórico e intelectual.

El Víctor Hugues que llega a La Habana, comerciante, miembro y activista de la francmasonería, resulta un hombre cargado de los más prototípicos ideales utópicos, como se encargará de evidenciar en sus diálogos con los jóvenes: «Todos los hombres nacieron iguales», repite Víctor Hugues, quien, además, es defensor de medidas sociales tan radicales como «el reparto de tierras y pertenencias, la entrega de los hijos al Estado, la abolición de las fortunas, y la acuñación de una moneda de hierro que, como la espartana, no pudiese atesorarse» (pág. 57), y de soluciones económicas como la del libre comercio, que «Es una manera de luchar contra las tiranías de los monopolios. [Porque] La tiranía debe ser combatida bajo todas sus formas». (pág. 76).

Luego de recibidas las primeras noticias de la revolución que ha comenzado en Francia, gracias a Víctor Hugues y a su colega el doctor Ogé, «Los términos *libertad, felicidad, igualdad, dignidad humana* [subrayados por Carpentier], regresaban continuamente a aquella atropellada exposición [de la que los jóvenes eran beneficiarios], justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban [...] aceptaba como una purificación necesaria, como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo» (pág. 77).

Antes de que ninguno de los personajes se convierta en actor o testigo del proceso revolucionario real, queda establecida y recalcada desde este instante de la novela (subcapítulo IX de los cuarenta y ocho que la componen) una identificación de marcado carácter romántico e iluminista entre la utopía social y revolucionaria y el disfrute de una libertad que iba a ser obtenida gracias al cambio revulsivo que propiciaría lo que Ogé, con palabras de mucha resonancia ideológica intertextual y anticipatoria, llama «el fantasma que recorre Europa» (pág. 78).

Motivados por las noticias llegadas de Francia, «Dos días transcurrieron en hablar de revoluciones, asombrándose Sofía de lo apasionante que resultaba el nuevo tema de conversación. Hablar de revoluciones, *imaginar revoluciones* [...] es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se procede a abolirlo; [...] Y una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro» (págs. 78-79),^[79] dice Carpentier y coloca en el territorio de los sueños, de la imaginación, del deseo, en fin, de la más pura utopía, la práctica revolucionaria a la que sueñan integrarse los protagonistas y que ha comenzado su andadura tras la toma de la Bastilla.

La salida de Cuba de algunos de los personajes (Víctor, Esteban, Ogé) marca el salto de lo verbal a lo factual, de la revolución imaginada o leída a la constatación de la revolución vivida. En Santiago de Cuba ya tienen noticias de que «había estallado una revolución de negros en la región del norte [de Haití]» (pág. 90), cuyos efectos serán decisivos para el destino de estos tres hombres: Ogé pierde a su hermano, asesinado por la represión de los colonos blancos; Víctor Hugues pierde su negocio, devastado por los rebeldes negros; Esteban, la posibilidad del regreso. En un instante la revolución ha dejado de ser un tema de discusiones en círculos de interesados para convertirse en una coyuntura capaz de alterar las condiciones de las sociedades y de las existencias individuales. Pero,

en medio de sus pérdidas, gracias a la «revolución de negros» Esteban y Víctor ganan en este momento una importante e inesperada cuota de libertad: quebradas ciertas ataduras económicas o políticas, su único camino conduce al sitio de la revolución, a cuya práctica se darán ambos en las medidas de sus capacidades y posibilidades.

El proceso que comienza a partir de ese instante y conducirá al momento en que Esteban es testigo del levantamiento de la guillotina en la proa del barco en que viaja a América, sirve a Carpentier para realizar el primer contraste entre todo el acervo utópico manejado por los personajes y la realidad de la práctica revolucionaria en la misma cuna de la revolución, donde «Se estaba asistiendo [...] al nacimiento de una nueva humanidad» (pág. 99). Atrás quedan Carlos, atado a los compromisos que coartan su libertad, y Sofía, condenada por su condición de mujer a lo cotidiano y lo monótono.

A partir de este punto de giro histórico y dramático, la percepción del proceso transformador, e incluso su enjuiciamiento, queda en manos de Esteban, quien, al llegar a París, recibe orgulloso el título de «Extranjero amigo de la libertad» y para sellar su militancia filantrópica se inicia en la Logia de los Extranjeros Reunidos. Su primera mirada del ambiente le devuelve un panorama de feria que le resulta magnético. «La Revolución había infundido nueva vida a la calle [...]. “Alegría y desbordamiento de un pueblo libre”, pensaba el mozo, oyendo y mirando» (pág. 104). Desde el principio Esteban, con su espíritu romántico desbordado, se entrega a la revolución, «más francés que nadie, más revolucionario que quienes actuaban en la revolución, clamando siempre por medidas inapelables, castigos draconianos, escarmientos ejemplares» (pág. 106), porque, para cabal cumplimiento de sus esquemas utópicos, siente que «Más que en una revolución parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución; en una metáfora de la revolución» (pág. 106), y París se convierte para él en «La Ciudad Futura que, por una vez, no se había

situado en América, como la de Tomás Moro o de Campanella, sino en la propia cuna de la filosofía» (pág. 109). La combinación perfecta entre los ideales utópicos que Carpentier hace recorrer a Esteban y la realidad que el joven consigue ver, permiten al personaje encontrarse en este momento, o al menos él así lo siente, con una maravillosa conjunción de Utopía, Revolución y Libertad.

Pero muy pronto la realidad revolucionaria comienza a manifestarse de forma contradictoria para un personaje armado solo con unos paradigmas utópicos de los cuales, por su sentido de la justicia, nunca podrá desprenderse. Cuando Víctor Hugues, que en la cercanía con los jacobinos de Robespierre ha tenido un rápido ascenso político, convoca a Esteban a trabajar para la Revolución, le recomienda al joven que se olvide de su militancia masónica. «Si quieres estar con nosotros, no vuelvas a poner los pies en una logia [...]. La masonería es contrarrevolucionaria. Es cuestión que no se discute. No hay más moral que la moral jacobina» (pág. 111), afirma el antiguo agente de la francmasonería. En ese instante, sin que Esteban pueda aún formularlo, el joven está asistiendo al comienzo de la intransigencia revolucionaria (el período del reinado del terror), desatada como parte del vértigo y de la propia e inevitable dinámica de radicalización de un proceso de lucha de clases y que ya se manifiesta en la guerra no solo contra los tradicionales enemigos, sino contra los antiguos aliados. En nombre de la revolución, por la defensa de su supervivencia y sus intereses supremos, empieza a ser coartada la libertad que, según lo imaginado, ella misma debía propiciar. Pero, como bien dice en algún momento Víctor Hugues: «Una revolución no se argumenta: se hace» (pág. 161), y quienes la viven deben atenerse a los embates de esa construcción social y política en el plano de la realidad, no en el de los discursos utópicos.

Durante su estancia en Bayona, adonde Esteban fue enviado a trabajar en la exportación del ejemplo e ideales de la revolución, se producen sus aprendizajes iniciales de la verdadera trama del proceso. El primero es tal vez la exigencia de la posposición de la

voluntad individual a favor de las necesidades colectivas, que se le hace evidente cuando, al sentirse desplazado del epicentro revolucionario, Víctor le advierte que «Cada cual debe ir a donde se le mande» (pág. 113). El segundo aprendizaje está relacionado con la perentoria aplicación de la violencia como mecanismo de consolidación política del ideario antes utópico: Esteban conoce entonces que «Fue necesario fusilar a una moza que había ido a comulgar a la Villa de Vera» (pág. 118); asiste a la llegada de la guillotina a San Juan de Luz, acompañada con nuevas medidas y contramedidas que pretenden cambiarlo todo (desde los títulos de las obras musicales a las costumbres de los vascos); o se entera de que Víctor, nombrado Acusador Público ante el Tribunal Revolucionario de Rochefort, «Había llegado a pedir —lo cual aprobaba el joven— que la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales, para que no se perdiera tiempo entre la sentencia y la ejecución» (pág. 121). Se asiste a la eclosión de la violencia revolucionaria, entendida por los líderes de la causa como una urgencia inaplazable.

El drama real del proceso pronto se acercará al propio Esteban cuando comience la purga de los extranjeros. «Después de desacreditar a los masones, se están ensañando con los mejores amigos de la Revolución [...]. De unos meses para acá ser extranjero, en Francia, es un delito» (pág. 122), según afirma Martínez de Ballesteros, quien además opina que «Todo aquí se está volviendo un contrasentido» y lanza incluso las más duras críticas, a las cuales todavía Esteban ni siquiera se asoma: «Tomaron la Bastilla para libertar a cuatro falsarios, dos locos y un maricón [dice el español], pero crearon el presidio de Cayena, que es mucho peor que cualquier Bastilla» (págs. 122-123).

Llega entonces para Esteban la posibilidad de realizar el tercer aprendizaje de la realidad de la práctica revolucionaria: la adquisición del miedo. Avanza la Revolución y «Un Gran Miedo empezaba a desazonar las noches de esta costa. Muchos ojos

miraban a las calles desde los postigos entornados de sus casas en tinieblas» (pág. 127), dice Esteban, que ya vive «con temor de verse convocado al Castillo Viejo de Bayona, transformado en cuartel y comisariado, para responder de algún misterioso “asunto que le concernía”» (pág. 127), según dice Carpentier, con palabras y sentidos históricos que otra vez establecen relaciones de resonancias supratemporales.

Desde entonces el joven adquiere el estigma del miedo, una compañía que lo seguirá hasta el momento del regreso a Cuba, varios años después. En la construcción de esta atmósfera Carpentier revela los pasos de la evolución de entronización del miedo, que son los de siempre: del fervor por la pureza de los ideales se transita hacia la sospecha, de la sospecha extendida al miedo orientado, del miedo tangible o intangible al terror como forma de vida de los ciudadanos en cuanto forma de ejercer el gobierno y asentar el poder. El desenlace de esta espiral también es el previsible: la libertad resulta cada vez más coartada, aunque siempre en nombre de la necesidad social y del bien común.

El cuarto aprendizaje funciona de forma más elemental y previsible: la constatación de la corrupción del poder, que llegará en la novela a los extremos de la tiranía ejercida supuestamente (y como casi siempre) por las exigencias del interés colectivo, como defensa a las agresiones enemigas, y que empieza a hacerse evidente a Esteban desde que comprendió que Víctor «se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos» (pág. 128), la de ser impío e inaccesible.

El inicial desmontaje de la utopía que se le revela a Esteban a través de sus aprendizajes ha empezado a manifestarse en la realidad concreta con el problemático traslado de las bellas ideas a la compleja práctica política, aderezado con el trámite de empoderamiento y la consiguiente transformación de sus protagonistas, una vez aferrados al poder y arrastrados a una readecuación de sus perspectivas anteriores. La revolución ya no solo

precisa devorar a sus oponentes, nos revela el texto, sino que también necesita deglutir a muchos de sus hijos (muertos o deportados) mientras a los otros los pervierte, los fanatiza y los convierte en impíos intransigentes: es como si este resultase un sino fatal, inapelable, según parece decirnos Carpentier por boca de Esteban.

No puede resultar casual que el novelista illustre la incipiente pero visible degradación del devenir revolucionario haciendo que Esteban le comente a Víctor Hugues historias como las relacionadas con el mundo de la inteligencia, al cual se siente cercano: «En más de un comité se había escuchado el bárbaro grito de “Desconfiad de quien haya escrito un libro” [dice el joven]. Todos los círculos literarios de Nantes habían sido clausurados [...]. Y hasta había llegado el ignaro de Henriot a pedir que la Biblioteca Nacional fuese incendiada», a lo que Víctor le responde acudiendo a consabidas y conocidas consignas: «Estamos cambiando la faz del mundo [...]. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. [Y los acusa.] ¡Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un *enemigo del pueblo*, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!» (pág. 136). Carpentier, que parece haber pesado cada una de las ideas y palabras expresadas o utilizadas en la novela, se empeña en que en el parlamento del Conductor de Hombres aparezca el tono machista, fundamentalista y cuartelario de la intransigencia del poder con los típicamente calificados como «enemigos del pueblo», e incluso con los que tienen otras necesidades y preferencias... Por ello, tampoco puede ser casual que justo mientras se desarrolla esta conversación, en vísperas de la partida hacia América de los personajes, se esté procediendo al embarque de las partes de la guillotina (que «también viaja con nosotros» dice Esteban). La carta de triunfo de Víctor Hugues sale entonces a relucir: a bordo de la nave con destino a las Antillas viaja además el Decreto del 16 Pluvioso del Año II, por el cual queda abolida la esclavitud en las colonias. Con esa ganancia de igualdad

colectiva, con esa materialización de un sueño utópico, vence el francés en el combate verbal y de ideas sostenido, mediante la sencilla ecuación revolucionaria de que las causas mayores deben imponerse a las circunstancias humanas, individuales, para poder alcanzar los grandes fines. La libertad colectiva entraña una aspiración que desbanca al arbitrio personal, a la preferencia individual.

A estas alturas del proceso evolutivo de la vorágine revolucionaria y de la incipiente crisis ideológica de Esteban, el joven adquiere al fin la conciencia de su carácter de intelectual en la revolución, papel que lo definirá como personaje: «... en aquellos últimos años, Esteban había asistido al desarrollo, en sí mismo, de una propensión crítica —enojosa, a veces, por cuanto le vedaba el goce de ciertos entusiasmos inmediatos, compartidos por los más—, que se negaba a dejarse llevar por un criterio generalizado. Cuando la Revolución se le presentaba como un acontecimiento sublime, sin taras ni fallas, la Revolución se le hacía vulnerable y torcida» (págs. 140-141).

Resulta fácil advertir que el conflicto interior del personaje, críticamente delineado por Carpentier en esta acotación, tiene resonancias universales, atemporales, aunque a la vez está afincado en una realidad histórica precisa y concreta. Esteban se ha acercado a la Revolución desde una perspectiva humana y filosófica, buscando la Revolución en sí, la acariciada utopía de una sociedad mejor y diferente que por siglos el hombre ha soñado y vertido en libros, la misma que los políticos del momento han prometido en discursos y proclamas. Necesario es recordar que, en su carácter de personaje ubicado en un contexto epocal muy definido, resulta difícil que la aspiración de Esteban pudiera manifestarse de otro modo, pues la circunstancia y la cultura a las cuales ha pertenecido hasta poco antes de llegar a Francia (la Cuba de finales del siglo XVIII) y a las que pertenece al final de la novela (la Cuba de principios del siglo XIX) no son aún un contexto con condiciones sociales ni psicológicas capaces de engendrar una necesidad y una acción revolucionarias que solo se

comienzan a hacer patentes hacia 1810 con las primeras contiendas por la independencia hispanoamericana (aunque en Cuba, como se sabe, tuvo ecos muy atenuados debido a las peculiares condiciones sociales y económicas de la colonia).

En 1963, poco después de publicada la novela, Carpentier definiría mejor la problemática de Esteban calificándolo como «un intelectual atraído por la política, aunque incapaz de actuar realmente en ella, por cuanto se apega a la revolución en tanto la revolución se ajusta a los esquemas ideológicos establecidos por él. A partir del momento en que la revolución, llevada por su propio impulso, deja de ser exactamente lo que él imaginó, comienza a objetar y disentir».[80] Carpentier, desde esta reflexión posterior, está exigiendo al intelectual por él creado haber tenido una fidelidad absoluta a la revolución, con independencia de los rumbos por los cuales la puedan llevar lo que él llama «su propio impulso». Resulta muy fácil advertir en la fundamentación del autor una crítica explícita a través de un más acentuado matiz peyorativo en la calificación de las actitudes de su personaje, como las de «*objetar y disentir*», las cuales le parecen inapropiadas al escritor que en ese entonces es Alejo Carpentier, sumido en un contexto cubano como el de 1963, muy diferente del de 1958 (cuando escribió la novela), un momento en el cual tanto se hablaba en Cuba del papel del intelectual en la revolución desde dentro de una revolución con la cual comulga Carpentier. Entre la creación y la declaración no solo han transcurrido cuatro años, sino que ha ocurrido un proceso donde se ha establecido una política cultural revolucionaria exigente del compromiso político del creador, del artista, del intelectual.[81] Tal vez sus opiniones del momento trataban, incluso, de exorcizar la posibilidad de críticas como la recibida respecto al pesimismo político de *El acoso*, unos años antes.

Pero, desde que se produce el retorno de los personajes a América, en su evolución dramática e ideológica el espíritu crítico de Esteban tendrá aún nuevos y más trágicos motivos de alteración que

lo harán «objetar y disentir» muchas veces, mientras la evolución de los acontecimientos provoca repetidas y cada vez más desgarradoras colisiones entre la revolución soñada y la que va viviendo el personaje.

Por ello, en la espiral de sucesos, decisiones, acciones a los que se lanza en tierras americanas Víctor Hugues (de héroe a villano, de emancipador de esclavos a restablecedor de la esclavitud, de Agente de la Convención a Agente del Consulado, de líder revolucionario a tirano entorchado), el proceso de traición o perversión de los principios —teóricos, filosóficos— se convierte para Esteban en representación de la traición a todos los principios y funciona para él como motivo más que justificado para sus actitudes críticas y el profundo desencanto que lo embarga: en América es testigo de una revolución que ha terminado negándose a sí misma y a sus fundamentos (ahora más utópicos que nunca), y ha sabido incluso del atrofiamiento de la Revolución en Haití. La experiencia de Esteban (la praxis la llamaría Carpentier) no podía despertar esperanzas ni mayores razones para el optimismo y la evolución de su pensamiento resulta coherente con la evolución de la realidad.

Con la reconquista francesa de la Guadalupe, capitaneada por Víctor Hugues, «tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, desde hacía tiempo, con angustiosa curiosidad: la guillotina empezó a funcionar en público». Se estrenó con dos capellanes monárquicos que escondían armas, dice Carpentier, y «la ciudad entera se volcó en el ágora donde se alzaba un fuerte tablado con escalera lateral, al estilo de París, montado en cuatro horcones de cedro [...]. Los modos republicanos ya se habían insinuado en la colonia [...]. Nunca pudo verse una multitud más alegre y bulliciosa», constata Esteban, e informa: «Ese día se inició el Gran Terror en la isla. No paraba ya la Máquina de funcionar en la Plaza de la Victoria» (pág. 165), para poco más adelante recordar: «Por lo pronto Víctor Hugues decretó el trabajo obligatorio. Todo negro acusado de perezoso o desobediente, discutidor o levantisco, era condenado a muerte» (pág. 168). «Al

Tiempo de los Árboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patíbulos» (pág. 286), sentenciará más adelante, con doloroso apoyo de la evidencia histórica.

Los temas de la violencia revolucionaria y de la situación de los esclavos ocupan un espacio significativo en las preocupaciones filosóficas y en la reflexión política de Carpentier en la novela. La violencia —y sus emanaciones: el miedo, el terror— se le ofrece como una de las más extendidas y dramáticas de las perversiones de los ideales de justicia, y la que de manera más atroz y mezquina degrada a los líderes y afecta al resto de los individuos encerrados en el huracán del cambio, convertidos en presuntos culpables, víctimas, delatores, cómplices o verdugos (papeles por demás intercambiables). Por su lado, la situación de los negros esclavos, a la cual se remite en diversos momentos de la novela, cuando insiste en comentar los decretos que abolían o restituían la libertad de estos hombres en las colonias francesas, responde a la cualidad de que este hecho concreto e histórico encierra, de manera especialmente dramática, el simbolismo del concepto de la libertad y su práctica más elemental. Al respecto, para Carpentier parece quedar claro que solo tiene sentido la revolución —y las ideas que la sustentan— si la transformación provocada se convierte en un salto en las ganancias de libertades de pensamiento, expresión, movimiento, asociación, de la decisión personal imbricada al equilibrio social. Y la esclavitud y el miedo son las negaciones más exultantes y trágicas de la idea misma de una revolución social que ha prometido libertad e igualdad.

Antes de regresar a Cuba, todavía Esteban debe constatar nuevas traiciones a los ideales utópicos, nuevos secuestros de la libertad prometida que lo llevan a atravesar las últimas etapas en el crecimiento de su desencanto revolucionario. Una especie de descenso a los infiernos donde arde la utopía y la fe de Esteban en la posibilidad de su materialización.

En el subcapítulo XXIV, de una manera muy precisa y gráfica, el narrador retrata el destino de la Revolución traída por Víctor Hugues

al Caribe: «En pocos meses el corso revolucionario se fue transformando en un negocio fabulosamente próspero. Cada vez más audaces en sus correrías, alentados por sus éxitos y beneficios [...] los capitanes de la Point-à-Pitre se aventuraban más lejos» (pág. 209), y así, en el Caribe, con las ganancias del corso y los negocios, «la Revolución estaba haciendo —y muy realmente— la felicidad de muchos» (pág. 217). A estas alturas, a las objeciones y disidencias de Esteban, Víctor Hugues no puede responder más que con golpes de efecto, consignas y amenazantes fundamentalismos retóricos. Pero cuando es puesto al tanto de lo que ocurría en la metrópoli (la reacción termidoriana) y puede hacer un sincero análisis de su propia situación, es el propio Víctor Hugues, quien poco antes aún se consideraba «el único continuador de la Revolución» (pág. 210), el personaje encargado de dictar la sentencia del estado del proceso. Víctor entonces le confiesa a Esteban: «Hay épocas, recuérdalo, que no son para los hombres tiernos. [...] La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. *No creo en nada*» (pág. 229). Subrayo la frase: constituye una clave histórica y filosófica importante. Y mientras, como evidencia representativa del desmoronamiento, se procede al desmontaje físico de la siempre simbólica guillotina y «El Instrumento, único en haber llegado a América, como brazo secular de la Libertad, se enmohecería, ahora, entre los hierros inservibles de algún almacén» (pág. 230).

En el plano personal Esteban debe conocer aún otros rigores de la revolución. Durante su estancia en Cayena, el joven, con una reflexión dolorosamente contemporánea y todavía actuante, comprende (y permítanme extenderme con esta cita, ya anotada en otro texto pero de necesaria mención en este análisis) que «seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel. [...] solo el mar era puerta, y esa puerta le estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los

sinónimos de “permiso”, “salvoconducto”, “pasaporte”, y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización para moverse de un país a otro, de una comarca a otra —a veces de una ciudad a otra. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcabaleros y aduaneros de otros tiempos quedaban apenas en pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes —unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución— a coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar» (pág. 259). La revolución igualitaria en su dinámica radical ha terminado por convertirse, para Esteban y otros millones de ciudadanos, en una cárcel gigantesca: la negación por antonomasia de la libertad.

Por último, luego de su breve estancia en Paramaribo y antes de salir de la colonia holandesa hacia La Habana, Esteban llega a saber de las amputaciones a que eran sometidos los negros esclavos por fugarse o por agredir a un blanco. En ese momento, contra lo que había pensado, en lugar de lanzar al mar los decretos revolucionarios franceses sobre la abolición de la esclavitud, se los entrega a unos negros recomendándoles que los lean: es su último gesto hacia la revolución y sus ideales (pág. 265). Ejecuta su último acto de rebeldía, agota su última esperanza de refundar la utopía (escrita en unos papeles) en la cual, a pesar de todo, Esteban no ha dejado de creer.

A pesar del desencanto histórico que el novelista arrastra a lo largo de toda una obra escrita, repito, entre 1956 y 1958, y que lanza sobre los hombros del intelectual Esteban («No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo»), Carpentier tiene plena conciencia histórica de que la revolución burguesa de Francia no fue una revolución frustrada. Incluso a pesar de las posteriores restauraciones, ya la sociedad francesa no volvió a ser la misma: el giro histórico del país, de Europa, incluso de América fue obra directa o indirecta de la revolución. Los cambios

sociales, económicos y políticos por ella promovidos fueron en muchos casos permanentes y trascendentes. Lo frustrado, en este caso, y Carpentier lo muestra con esmero e insistencia, fue el sueño utópico de la libertad y la igualdad para todos los hombres, que no se alcanzaron y, como consecuencia de la revolución, dio lugar a nuevos grupos de poder, privilegio y gobierno.

Por ello, si volvemos a colocar al escritor en su perspectiva histórica, debería admitir que Carpentier, hombre culto e informado como pocos, no podía dejar de saber, en el momento de la redacción de su obra, que un proceso bastante parecido al de la Revolución francesa había sufrido y estaba sufriendo, en el siglo XX, la Revolución rusa, que cambió el estatus cuasi feudal del país y derrocó a la dinastía de los zares, pero con la muy similar perversión de muchos de los conceptos revolucionarios y democráticos desde los años posteriores al triunfo. Tales certezas debían habersele revelado al cubano gracias a una literatura ya por entonces existente, a las noticias sobre el terror estalinista y los rigores del gulag (otra vez el miedo y la esclavitud), al conocimiento de los sucesos de Praga, de Hungría o las fugas casi masivas de alemanes del este al oeste de Berlín y, como colofón, a través del pálido aunque muy tétrico panorama ofrecido por el nada secreto informe de Jruschov al XX Congreso del PCUS de 1956..., perversiones que —y eso ya no lo sabría Carpentier— llevarían, años más tarde, a la casi total frustración de la obra revolucionaria con la desaparición del sistema e, incluso, del país forjado por la revolución.

Con tales conclusiones históricas en el acervo del escritor, más que justificado resulta que el personaje de Esteban, a su regreso a Cuba, le diga a sus primos Carlos y Sofía: «Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena» (pág. 288). «No simplemente *buena*, sino *LA buena*», como recalca Alexis Márquez Rodríguez, quien de inmediato concluye, explica, le da apoyo al novelista: «Es decir, la auténtica, la definitiva. En esta frase el artículo *la*, con su fuerte carga semántica determinativa, no deja lugar a

dudas. El hecho de que Esteban no esté dispuesto a salir a hacerla no niega su confianza en que habrá de producirse, tarde o temprano».

[82]

En la dilucidación de esta conclusión de Esteban, tan importante en virtud de los conceptos manejados en la novela, me parece pertinente analizar un elemento de extrema importancia en la obra: la dialéctica entre su historicidad y su atemporalidad. En su ensayo de 1972 «*El siglo de las luces: historia e imaginación*», Noël Salomon, entre otras comprobaciones, se propone demostrar los mecanismos por los cuales Carpentier crea en la novela un tiempo «ahistórico» con el propósito de instalar al lector en lo que él llama una *ucronía* (*sic*), algo así como un tiempo desasido del tiempo. Pero más reveladora resulta su conclusión de que, gracias a esa supratemporalidad, los anhelos de los personajes consiguen expresar una «realidad anticipada», históricamente por venir (lo que implicaría una anacronía).

Aceptando esta hipótesis podríamos entonces colegir que, en la lógica de las cronologías históricas reales, cuando Carpentier hace hablar a Esteban *también* podría estar refiriéndose, desde el tiempo histórico y novelesco del personaje, a otras revoluciones, como las ya mentadas de Haití, la de 1933 en Cuba y, en especial, la de octubre de 1917 en Rusia, la gran revolución triunfante en el momento de la escritura de la novela (1956-1958). De ser así, el sentido determinativo del *la*, subrayado por Márquez Rodríguez, tendría que luchar con el adverbio *acaso* (quizás, tal vez) que le sigue en el parlamento del personaje y abre un margen de duda respecto a las bondades de la próxima revolución, bondades que debían ser conocidas por Carpentier, como antes anotamos.

La intención alegórica y universalista de Carpentier al reflejar los avatares de la Revolución francesa puede ser reforzada con una declaración del escritor, hecha poco después de publicada la novela, cuando afirmó que: «En los últimos años del siglo XVIII se hablaba de las mismas cosas de que hablaban los hombres jóvenes entre las dos

guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad [...]. Y en todas las mentes estaba la idea de que el mundo tal como estaba construido hasta entonces no podía seguir así»,^[83] concepto que ratifica la idea de que al escribir *El siglo de las luces* Carpentier no se remitía solo al análisis de una revolución, sino de *la* revolución.

Pero con el regreso del decepcionado Esteban a La Habana no termina el recorrido de la novela ni su recuento de las penurias de la Revolución francesa, sobre todo en las tierras de América. La decisión de Sofía de ejercer su albedrío y, apenas unos días después de haber enviudado, embarcar hacia Cayena en busca de Víctor Hugues, constituye un acto de ejercicio de su libertad individual que comienza a darle su verdadera dimensión a este personaje y sirve para completar el círculo conceptual pretendido por el autor y ya marcado por la novela.

Una de las primeras noticias que la mujer tiene del hombre que la inició en el disfrute del sexo es que, al ser nombrado como agente del consulado en Cayena, «Hubo [en la colonia] un pánico colectivo, semejante al que pudiera suscitar la venida de un anticristo. Fue necesario pegar carteles [...] para hacer saber al pueblo que los tiempos habían cambiado» (pág. 304), o sea, que con él ya no viajaba la guillotina. Pero, de inmediato, Sofía —mientras espera en Venezuela— siente un renacimiento de sus esperanzas pues había podido confirmar «... lo que tantas veces le hubiera dicho Esteban: que Víctor, ante la reacción termidoriana, estaba penetrando, con sus Constituciones traducidas al español, con sus Carmañolas Americanas, esta Tierra Firme de América llevando a ella, como antes, las luces que en el Viejo Mundo se apagaban» (pág. 335). Para Sofía, participante en Cuba en complots antimetropolitanos (difícil resulta llamarlos independentistas, todavía en el siglo XVIII), «Nacía una épica que cumpliría en estas tierras, lo que en la caduca Europa se había malogrado» (pág. 335).

Sin embargo, las noticias que van sorprendiendo a la romántica y

rebelde Sofía al llegar a Cayena no resultan precisamente alentadoras. Con ella arriban a la colonia los curas y las monjas estigmatizados por la revolución, pues se ha firmado un Concordato entre París y Roma, del cual comenta Sieger: «¡Y pensar que más de un millón de hombres ha muerto por destruir lo que hoy se nos restituye!». Poco después le toca el turno a la Ley del 30 Floreal del Año X que dejaba sin efecto el Decreto de 16 Pluvioso del Año II y restablece la esclavitud en las colonias francesas de América... «Nos estamos hundiendo en la mierda», afirma Billaud-Varenne, el expresidente de la Convención Nacional.

En lo personal, el gran descubrimiento de Sofía llega cuando comprende que su idealizado Víctor Hugues cumple ahora la función de los revolucionarios convertidos en políticos y fieles al «propio impulso» del proceso: ser ejecutores de la voluntad del poder, de las exigencias del poder, aun cuando esa voluntad implique cambios de actitudes, ideas, fidelidades. Por eso, si bien Víctor había sido el encargado de traer el decreto de abolición de la esclavitud recién firmado, también es capaz de leer y de aplicar, unos años después, la ley que la restablece. «Según se orientaban los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo» (pág. 355), piensa Sofía, describiendo el carácter de un político pragmático, y le dice: «Más bien parece que todos ustedes hubiesen renunciado a proseguir la Revolución», a lo cual Víctor responde con palabras de Napoleón: «Hemos terminado la novela de la Revolución; nos toca ahora empezar su historia y considerar tan solo lo que resulta real y posible en la aplicación de los principios». «Yo soy un político, y si restablecer la esclavitud es una necesidad política, debo inclinarme ante esa necesidad» (pág. 355), remata su alegato con una razón indiscutible a la que Sofía, a diferencia de Esteban, solo es capaz de oponerle lemas, sueños y bellas ideas del Romanticismo, pero ninguna respuesta convincente, ninguna alternativa fundamentada. El ideario ha chocado con la realidad.

El drama de Víctor Hugues resulta patente y patético. Su

responsabilidad en la novela es describir el tránsito entre la utopía filantrópica y draconianamente igualitaria («Todos los hombres nacieron iguales», repetía años atrás) a la defensa a ultranza de la revolución (reclamando que «la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales»), para llegar, como político, a encarnar la perversión de los más altos ideales, restableciendo lo que esa misma revolución, a un costo de sufrimientos, sacrificios y represiones de los ciudadanos, incluso de vidas, había considerado necesario eliminar o prohibir con mano de hierro. En lo personal, el hombre también adquiere conciencia de su degradación: «En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino [dice], fui llevado por los demás, por *esos* que siempre nos hacen y nos deshacen. He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde [...]. Panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado» (pág. 367).

En cambio Sofía, aun cuando percibe la sensación del retroceso histórico, al asumir la función que le ha conferido Carpentier en la novela no puede pensar en el retroceso individual, ni siquiera en el ideológico al que debió abocarla la experiencia. Su menor calado psicológico se advierte en sus reacciones, que resultan ser viscerales: por eso permanece junto a Víctor Hugues en el momento en que este se ha contagiado con la epidemia («el azote de Jaffa») y aun cuando «Sabía que su presencia allí era inútil temeridad. Pero arrostraba el peligro para ofrecerse, a sí misma, el espectáculo de una lealtad de la cual no estaba ya convencida» (pág. 366).

Poco después Sofía decide irse: «“¿Quieres volver a tu casa?”, preguntó Víctor, atónito. “Jamás volveré a una casa de donde me haya ido en busca de otra mejor”», dice, en tono de consigna. «“¿Dónde está la casa mejor que ahora buscas?” “No sé. Donde los hombres vivan de otra manera. Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos, de los que quieren algo. Nada espero de quienes nada esperan”» (págs. 368-369), agrega, con un alegato desde

el que levanta las banderas sin colores de una rebeldía a ultranza y sin perfiles definidos que en ese instante solo puede concretar entregando su cuerpo a otro amante y escapando de la ciudad, sin que se pueda colegir hacia dónde...

A estas alturas de la novela, abocado su desenlace, las funciones definitivas de los personajes han quedado totalmente establecidas. Víctor Hugues, el motor que orientó el movimiento de inconformidad de los otros personajes y sustentó todo el ideario utópico de la revolución como fuente de libertades, se ha convertido en un hombre del nuevo régimen (de revolucionario a político), que incluso esclaviza a sus semejantes y acepta tratos con el Vaticano. Esteban, el intelectual soñador y testigo privilegiado de la colisión entre la utopía filosófica y la práctica revolucionaria, es un hombre ganado por el pesimismo y el desencanto hacia las causas colectivas, un hombre que se realiza en el disfrute de placeres corporales.

Sofía, por su lado, a pesar de ser el personaje más querido de Carpentier, según expresó en varias ocasiones, resulta desde esta perspectiva el menos interesante y dramático del trío protagónico y simbólico: más que como un personaje funciona como una entelequia inamovible, que apenas evoluciona, como los otros, a lo largo de la novela, pues al final, atravesada la devastadora experiencia de Cayena, sigue encarnando la pervivencia de la Utopía como razón de la vida.

Y es que Sofía, más que una devota soñadora o practicante activa de la Revolución, encarna un espíritu rebelde —de ahí la sensación de atemporalidad o intemporalidad que también puede provocarnos el personaje, como lo hace Esteban, como lo consigue Víctor Hugues, cumpliendo a cabalidad el propósito alegórico de Carpentier. El malestar social de la mujer, su rechazo a lo establecido y lo injusto funciona en ella como una rebelión de oficio, sin demasiadas elucubraciones políticas, filosóficas o teóricas: representa la negación humana a admitir lo injusto, lo vejatorio, la discriminación, lo degradante, y se expresa igual con actitudes que con actos, como el

que la lleva a abandonar La Habana o como el que la conduce a su inmolación final, cuando se lanza a las calles de Madrid, sin tener un programa, sin preparaciones previas, sino solo porque sabe que resulta necesario «hacer algo», sencillamente «hacer algo».

El siglo de la luz, casi resulta ocioso decirlo, es en puridad una novela política, de tesis políticas y disquisiciones filosóficas con connotaciones sociales, una obra en la que toda la arquitectura novelesca, en especial los personajes, están en función de presentar, asumir, demostrar tesis políticas. El entramado del argumento (siempre ocurre algo porque ha ocurrido Algo, con mayúsculas carpenterianas), la estructura, las relaciones entre los personajes y hasta sus pasiones más íntimas están trabajados para cumplir esa misión demostrativa. La propia función singularizadora de la historia y la naturaleza americanas llegan a ser algo más que oropel lingüístico, filigrana de retórica barroca, gracias a que ocupan un espacio significativo del relato en cuanto elemento que se suma a una tesis esencial: lo que se malogró en la «caduca» Europa puede germinar en la potente y nueva América (un tema que desde hace muchos años está presente en el pensamiento carpenteriano y que es recurrente en sus reportajes de finales de la década de 1930, «El ocaso de Europa» y «La Habana vista por un turista cubano»).

En la jugosa relación que establece la novela entre la utopía, la libertad y la revolución, sobre la cual pudiéramos extendernos mucho más, resta por examinar uno de los elementos que, al acercarse a estos conceptos, con más ardor ha intrigado a los estudiosos de la obra carpenteriana: el épico y esperanzador capítulo séptimo y final, cuando Carlos viaja a Madrid y logra reconstruir, en parte, el destino final de Esteban y Sofía.

El hecho de que la novela estuviese terminada en 1958 y no se publicara hasta 1962 no habría despertado suspicacias a propósito de ese epílogo si en esos cuatro años no hubieran ocurrido episodios de raigal trascendencia para la historia cubana y, con ella, para la vida de Carpentier. ¿Se trata de un añadido posterior destinado a rebajar el

tono pesimista que arrastra la novela respecto a la revolución y la utopía igualitaria, conceptos de los que cotidianamente se hablaba en Cuba desde 1959?

Quizás todas las dudas al respecto podrían quedar despejadas por la existencia de un testimonio de Roberto Fernández Retamar, quien asegura haber leído la novela «completa» en el año 1959. Además, en la entrevista concedida a Lisandro Otero y publicada en abril de 1963, Carpentier explica las causas del retraso en la publicación de la novela, «tanto en idioma original como en francés, [...] por una serie de circunstancias fortuitas». Asegura el escritor que «En verdad quedó terminada en los últimos días del año 1958», y enumera de inmediato las circunstancias del retraso: «En eso vino el triunfo de la Revolución cubana y tuve ansias de volver [...] el espectáculo de renovación integral de la vida y la sociedad cubanas que se observaba me resultó demasiado apasionante para que pudiese pensar en otra cosa». «A fines de 1959 volví a la tarea [...] pero todo se complicó»,^[84] pues hubo, dice, problemas de comunicación con el traductor francés y organizativos de la editorial mexicana que demoraron la salida del libro hasta 1962, primero en francés y luego en español.

Más romántica es la explicación que recoge o reelabora Ramón Chao para *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, en donde solo dice que luego de terminar la novela en 1958: «... necesitaba algunos retoques», pero, «interesándome la realidad cubana más que nada, dejé de trabajar en mi obra personal durante un tiempo. Por eso no se publicó hasta 1962»,^[85] lo cual implicaría que no la revisó y el retraso se debió solo a su entrega a la obra colectiva, revolucionaria.

¿Cuál de las dos versiones, de idénticos resultados y caminos, pero de diversos obstáculos, podemos tomar como la más probable? ¿Son confiables las declaraciones públicas de Carpentier respecto a este y otros temas muchas veces trascendentales? ¿No aseguró una y otra vez que era inminente la salida de la novela sobre la revolución llamada *El año 59*? ¿Son totalmente confiables las afirmaciones del mismo Alejo Carpentier que retocó diversos momentos de su

biografía, incluidos la ciudad y país de nacimiento?

Lo importante es que, a pesar de todos los debates, el hecho de que la novela se haya publicado en 1962, y de que quizás su final haya sido añadido o retocado (lo cual es más que posible en *cualquier* revisión de *cualquier* obra literaria), nada de esto afecta la esencia del texto, ni le roba un ápice de grandeza y de fuerza en sus ideas. No deja de ser cierto que el acto final del libro, inducido por la rebeldía de Sofía, y al que se suma el escéptico Esteban (¿por amor?, ¿por renacidas convicciones?) trae un soplo de esperanzas históricas y concretas (el 2 de mayo madrileño ocurrió *realmente*), muy atinadas para la mejor armonía de la novela con el contexto de una revolución naciente que estaba prometiendo todas las igualdades y poniendo en práctica muchas de ellas. Pero el peso del análisis del proceso de degradación de las utopías en las prácticas revolucionarias ya estaba más que asentado en una novela dedicada a la revolución burguesa de Francia, pero con toda intención universalizada por las estrategias literarias y propósitos conceptuales del escritor, al menos en 1958.

Si el prólogo del libro constituye una tétrica advertencia que nos concierna a todos por igual, su final, inducido por Sofía, devuelve la certeza de que la fuerza del hombre es capaz de manifestarse a pesar de los miedos y las presiones de los poderes. Si la revolución, en manos de sus líderes, se ha traicionado a sí misma, como demuestra Carpentier, también, como lo demuestra el escritor, la Utopía siempre resulta pertinente y el hombre, como ser social, como ciudadano, nunca pierde del todo la posibilidad de «hacer algo» en aras de la libertad y la justicia. Mejor dicho, la responsabilidad de «hacer algo» por la libertad y la justicia.

Virgilio Piñera: historia de una salación

Una de las características inviolables de la tragedia griega fue que cada personaje, al entrar en una obra, ya tenía un destino marcado, inalterable y conocido. Edipo, por más buena persona que fuera y por más alejado que tratara de estar de su «biografía inalterable», olímpicamente decretada, tenía que matar a su padre y casarse con su madre, para cumplir así una voluntad trágica que lo desbordaba y en la cual sus deseos de simple mortal no podían influir. Lo trágico imponía así sus normas, para que la gente se entretuviera viendo sufrir a personas —personajes— que tal vez no lo merecían —como es el caso del pobre Edipo.

De entonces acá —dos milenios y medio— se le llama destino trágico a esos sinos adversos que en muchas ocasiones no se merecen y contra los que nada se puede hacer, por más que se intente revertirlos. En cubano, mientras tanto, se le conoce como «estar salao» —no descartaría un posible origen andaluz de la frase—, y estoy seguro de que ese término le hubiera gustado mucho más a Virgilio Piñera, el escritor más fatal de la historia literaria de esta isla mágica y soleada del mar Caribe.

Para tener una idea de la «salación» piñeriana tal vez deba

comenzar proponiendo una afirmación rotunda: estoy convencido de que una de las grandes injusticias del veleidoso mundo editorial en los países de habla hispana es el desconocimiento que, durante cuarenta años, ha sufrido la obra del dramaturgo, narrador y poeta cubano Virgilio Piñera (1912-1979), un autor con tanta luz propia como para brillar en el firmamento de los Borges, los Cortázar, los Lezama Lima —escritores con los que tiene más de una relación estética o incluso antitética. Pero, al mismo tiempo, estoy aún más convencido de que la literatura de Piñera, por una vía o por otra, poco a poco logrará abrirse el espacio que le pertenece y ganar el reconocimiento merecido... Lo trágico, por supuesto, no está en la circunstancia de una revalorización tardía (algo bastante común en las artes), sino en que precisamente este tipo de reconocimiento fuera el que le tocara disfrutar a Piñera, quien, como buen cubano, pedía para la aceptación de su literatura y para lo demás que todo se lo dieran en vida, pues desconfiaba de «la dudosa reparación de la posteridad»... En vida, sin embargo, lo que más recibió fue rechazo, miedo, pobreza y represión, que alcanzaron el cierre dramático con la total prohibición de publicar sus libros, montar sus obras y hasta de mencionar su nombre a que fue condenado por la burocracia cultural cubana durante los últimos diez años de su estancia en el Reino de Este Mundo. Para un escritor, ¿es posible imaginar un destino más trágico?

Vida y obra de Piñera, el distinto

De lo que no estoy por completo convencido es de que el destino de Virgilio Piñera no haya sido creado por él mismo, empleando dosis peligrosas pero precisas de absurdo, crueldad, ironía, humor y el más ramplón y descarnado realismo —como solía hacer en sus obras. Porque, desde su juventud hasta su muerte, Virgilio vivió —y escribió— entre la negación, la burla y la disidencia, y ya se sabe que tales actitudes suelen pagar un precio en cualquier sociedad, tiempo y lugar. Lo diferente siempre será aplastado.

La obra de Virgilio Piñera constituye, sin duda, el documento más sólido para comprender esta actitud. Como poeta (entre otros publicó *Las furias*, 1941, su primer libro; *La isla en peso*, 1943, su gran aporte a la lírica cubana; y *La vida entera*, su *summa* poética de 1969 y que fuera el último libro suyo que pudiera publicar en vida) Virgilio nadó contra la corriente lezamiana y origenista en la que surgió como autor, proponiendo una visión fatalista, diferente a la mesiánica de Lezama y varios de sus seguidores. Como narrador (notable en novelas como *La carne de René*, 1952, y *Pequeñas maniobras*, de 1963; y en los volúmenes de cuentos *El conflicto*, 1942, y *Cuentos fríos*, 1956, a los que se sumarían póstumamente *Un fogonazo* y *Muecas para escribientes*, en 1987) impuso toda una renovación en la literatura cubana e incluso en la hispanoamericana, con sus historias de postmoderno adelantado, en las que flotó entre el grotesco, el absurdo y el irracionalismo, tratados desde una aparente óptica realista y con un lenguaje desprovisto de innecesarias elegancias y metáforas, pues su objetivo último siempre fue revelar la chatura de la vida. Como dramaturgo (donde dejó una larga lista de obras entre las que solo mencionaré las revolucionadoras *Electra Garrigó*, 1948;

Jesús, 1956; La boda, 1958; Aire frío, 1959; y Dos viejos pánicos, 1968) es sin duda un iniciador del teatro del absurdo, la crueldad y un cultor del existencialismo, en sus dramas nada complacientes con las sociedades en que vivió y con los valores establecidos por ellas, pero de una calidad tal que el crítico Rine Leal, profundo conocedor de su teatro, dijo de él que «Hoy es un lugar común admitir lo que sabíamos hace más de treinta años: que Piñera no era solo nuestro mejor dramaturgo, sino que su obra era la fuente nutricia de una sensibilidad que por un lado derivó a una cubanía profunda y desmitificadora, y por otro a una experimentación y renovación del arsenal dramático».

Pero aún a estas alturas quien no conozca a fondo la obra de Virgilio Piñera y los intrínquilos de los procesos culturales cubanos de los últimos sesenta años se podría preguntar: ¿fueron tantos sus pecados para ser condenado al infierno?

En medio del camino de la vida

Nacido en 1912, en una ciudad provinciana de una provincia (que pudieron ser cualquier ciudad y cualquier provincia), Virgilio Piñera supo muy pronto que había llegado al mundo con un destino trágico. Según cuenta en su breve pero descarnada autobiografía —*La vida tal cual*, publicada por primera vez solo en 1990—: «No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero porque un buen día nos dijeron que no “se había conseguido nada para el almuerzo”. Lo segundo porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de Traviata»... Desde entonces y hasta su muerte, Virgilio Piñera sería pobre, homosexual y artista y sufriría todos los castigos que esas tres «cosas sucias» parecen merecer.

Ya en la década de 1940, cuando empieza a publicar sus primeros versos, relatos y a montar sus primeras piezas teatrales memorables, el escritor comienza a sufrir, por su arte y su homosexualismo, las reacciones de una sociedad tan pacata como corrupta. Esta es la época en que se hace efectivo su acercamiento a algunos miembros del grupo formado alrededor de la revista *Orígenes* y en especial de José Rodríguez Feo, el infaltable Pepe, que sería no solo el amigo y mecenas de Lezama Lima, sino también de Virgilio, a quien lo unió desde entonces una profunda amistad, que tendría su momento

culminante luego del distanciamiento entre Rodríguez Feo y Lezama que provocaría la muerte de *Orígenes* y el nacimiento de la iconoclasta revista *Ciclón*, fundada por Pepe y Virgilio, en 1955.

Desde aquellos tiempos Virgilio Piñera, negado a acatar normas sociales, estéticas, morales y hasta políticas —aun cuando no fuera jamás un hombre político—, dedicó buena parte de sus esfuerzos literarios y periodísticos a manifestar sus inconformidades y su disidencia con un universo hostil que lo obligó, incluso, a un poco deseado exilio de diez años (en tres etapas, entre 1946 y 1958) en Argentina, donde se vincularía a los escritores de vanguardia de Buenos Aires (Borges, Mallea, Bioy y el polaco Witold Gombrowicz, uno de sus mejores amigos de entonces). De esta actitud «negativa» de Virgilio Piñera surgió lo que también Rine Leal ha llamado la estética de la negación, de la que participan sus personajes de ficción y también él mismo y «la que lo situaba siempre —desde su primera polémica en torno a *Electra Garrigó*— como un francotirador al que se temía por lo eficaz de sus disparos. Los años demostrarían que esa negación, que en realidad nunca abandonó, era la forma en que él asumía una “cultura de resistencia”, frente a los valores congelados, la retórica y la mentira establecidas, el acomodamiento y la superficialidad y la indiferencia social frente a la inteligencia».

Por supuesto, toda acción tiene su reacción y aquel «pájaro de talento amargo», como alguien lo llamó, pagaría el precio de su rebeldía: desde la sutil pero tangible ignorancia de su importancia artística y de su obra en su propio país —debe publicar en Buenos Aires *La carne de René* y sus *Cuentos fríos*, dos de sus libros capitales —, hasta castigos concretos como la excomunión de su pieza *Electra Garrigó* —una de las obras fundacionales de la dramaturgia cubana— por la poderosa ARTYC, Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos, que impidió su representación posterior y hasta su mención, por lo que Virgilio debió esperar diez años para volver a verla en escena, o el intento de boicot desarrollado alrededor del estreno de *La boda* (1958) por la asociación de jóvenes católicos,

quienes la catalogaron de inmoral.

Las osadías y desplantes de Virgilio, sus negaciones y disidencias perennes tal vez conduzcan a error al imaginar su personalidad. A diferencia de negadores famosos como los surrealistas, siempre listos a dar pelea, el escritor cubano, tan rebelde, siempre vivió sumido en el miedo y la angustia, tal vez los más insistentes compañeros de su vida. Sobreponerse a ellos fue, al parecer, el empeño mayor de un hombre que llegó a confesar: «Escribir es lo único que me mantiene vivo».

Triste, solitario y final

El regreso definitivo de Virgilio Piñera de su tercera estancia argentina —donde estuvo entonces como corresponsal de *Ciclón*— se produce en noviembre de 1958: un mes después triunfaría la revolución de Fidel Castro. El profundo cambio social que entonces se produce entusiasma al escritor, que, muy pronto, se suma al equipo del notable semanario cultural *Lunes de Revolución*. Allí, junto a Guillermo Cabrera Infante, fue uno de los responsables de la línea estética de la revista: iconoclasta, combativa, audaz, artísticamente revolucionaria.

Al mismo tiempo, Piñera comienza a recibir el reconocimiento social que su obra nunca había alcanzado hasta entonces: *Lunes de Revolución*, recién nacido, publica en marzo y abril de 1959 los dos primeros actos de la pieza más notable de Virgilio, *Aire frío*, que al ser estrenada en 1962 fue un acontecimiento cultural «a teatro lleno y entusiasta». Una de las nuevas editoriales entonces creadas — Ediciones R— publica su *Teatro completo* (1960). También aparece su novela *Pequeñas maniobras*, luego gana el Premio Casa de las Américas de 1967 con *Dos viejos pánicos*, y hasta edita un tomo de su poesía reunida, bajo el título *La vida entera* (1969). Los jóvenes críticos y dramaturgos rinden pleitesía al escritor y, en aquellos años iniciales de la década de 1960, de feliz matrimonio entre los intelectuales y el poder revolucionario, Virgilio Piñera alcanza la cima de su reconocimiento público..., era como si hubiera podido revertir su destino trágico o, mejor dicho, su persistente «salación».

Porque, de hecho, Virgilio Piñera, aunque entusiasmado con el cambio social de la isla, no había renunciado a su peculiar visión de la vida y del mundo y mucho menos a su estética de universos

cerrados, agónicos, fatalmente condenados, óptica nada cercana, por cierto, a lo que se estimaba por algunos que debía sustentar el nuevo arte de la revolución proletaria en el poder. Además, sus juicios críticos seguían destilando la acidez que lo caracterizaban: en fin, seguía siendo el intelectual incómodo, atravesado, irreverente y burlón que siempre había sido, enemigo de la mojigatería, la burocracia y las falsas moralidades que se imponen como dogmas... Y seguía siendo homosexual... Por eso, al cambiar las relaciones entre el poder y los artistas, cada una de esas actitudes tendrían un peso en la terrible condena que debía sufrir: el silencio, el anonimato, el enclaustramiento, una verdadera «muerte civil» como él mismo la calificaría, más difícil después de haber conocido, por primera vez, tiempos de gloria y aplausos.

La ruptura del matrimonio feliz de la década de 1960 entre la intelectualidad y el poder tuvo su punto climático en el todavía recordado «caso Padilla» y su respuesta contundente en el inolvidable Congreso de Educación y Cultura de 1971 de donde surgen los llamados «procesos de parametración», según los cuales los artistas —en especial los teatristas, bailarines, actores— debían cumplir determinados parámetros o abandonar el medio artístico. Uno de esos parámetros era no ser homosexual, y Virgilio Piñera lo era demasiado; otro parámetro era crear un arte «comprometido» y «revolucionario», y Virgilio nunca aprendió a hacer otra cosa que literatura... Sin juicio ni audiencias públicas, fue condenado del modo más terrible: no se volvió a representar, ni se le publicó, ni siquiera se le mencionó en estudios y reseñas. La condena, iniciada en 1969, y confirmada en 1971, solo terminó después de su muerte, ocurrida en 1979...

En un libro de Antón Arrufat, dedicado a su recuerdo personal de Virgilio, este escritor —también estigmatizado y condenado en los años setenta— evoca así la situación de los «excluidos»: «La burocracia de la década nos había configurado en esa “extraña latitud” del ser: la muerte en vida. Nos impuso que muriéramos

como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos. [...] Nuestros libros dejaron de publicarse. Los publicados fueron recogidos de las librerías y subrepticamente de los estantes de las bibliotecas públicas. Nuestros nombres dejaron de pronunciarse en conferencias y clases universitarias, se borraron de las antologías y de las historias de la literatura cubanas compuestas en esa década funesta. No solo estábamos muertos en vida: parecíamos no haber nacido ni haber escrito nunca».

En este período gris, mientras varios de los escritores prohibidos y estigmatizados se sumían en un silencio desgarrador y castrante, otros optaron por demostrar, estéticamente, y de un modo simple y palmario, su rectificación y reeducación posibles, con obras de abierto compromiso social y francas posturas realistas-socialistas; otros más, todavía, debieron buscar vida y espacio a la sombra de personajes e instituciones a cuyo servicio pusieron su talento, su esfuerzo y a veces hasta su pluma. Virgilio, en cambio, no optó por ninguno de estos caminos posibles: él se apartó (en realidad, fue apartado) pero no dejó de escribir, del mismo modo, en el mismo estilo, de la única manera que supo escribir, y el resultado de ello fue la numerosa papelería que dejó a su muerte, y de la cual, como de un sombrero mágico, por varios años fueron saliendo obras y más obras que han permitido completar la imagen de su producción artística de cuarenta años: siete piezas de teatro, dos libros de cuentos, un poemario y varios proyectos inconclusos.

Escribir fue, por supuesto, lo único que lo mantuvo vivo. Escribir incansablemente, en un dramático duelo entre el escritor y su destino (su salación). Según Abilio Estévez, uno de sus mejores amigos, buen compañero en esos tiempos de marginación, fue entonces cuando surgió el Virgilio más verdadero: «Como se había transformado en sombra, en fantasma, como no era público y sobre él estaban únicamente las miradas de unos pocos fieles, ya no se propuso gustar o disgustar, ser maravilloso o desagradable. Se trataba de un solitario que luchaba por dominar sus obsesiones» —y

ese combate solo podía ocurrir sobre el espacio dramático de la página en blanco y encontrar un paliativo posible en lecturas íntimas en las diversas tertulias de amigos en que se refugió.

Su muerte cerraría entonces el ciclo de un destino trágico cabalmente cumplido: escribiría, pero sin reconocimientos; sufriría miedo y marginación, pero nunca abdicaría de su rebeldía; negaría pero sería negado. Tras su muerte, sin embargo, pronto comenzaría a ser reivindicado y se representarían sus obras, se publicarían sus textos y se harían estudios sobre su obra, hasta iniciar una especie de «moda Piñera» que él no estuvo presente para disfrutar... ¿Todo esto no habrá sido quizás un olímpico exceso de «salación» para una sola persona? Tratándose de un personaje como Virgilio Piñera, posiblemente, sí.

Coda posible: siempre la memoria mejor que el olvido

Este año se festeja en Cuba, y en otros lugares del mundo, el centenario del natalicio de uno de los escritores emblemáticos de la cultura cubana. Virgilio Piñera, nacido hace cien años en la matancera ciudad de Cárdenas, constituye, gracias a su obra, uno de los monumentos insoslayables de la espiritualidad nacional. Poeta, novelista, dramaturgo, fue siempre un innovador, un inconforme, un provocador con su arte y con su vida. Y en más de una ocasión, en tiempos incluso bien diferentes, pagó una cuota —a veces elevadísima— de marginación y desprecio por haber escrito como lo hacía, por haber vivido como había elegido.

Como ya nadie puede dejar de saber, Virgilio Piñera vivió en el ostracismo humano e intelectual los últimos diez años de su vida. Fue un período histórico lamentable el de aquellos años de la década de 1970, a lo largo de los cuales el gran escritor no volvió a verse editado o representado en su país, apenas fue estudiado por la academia o mencionado en la prensa cubanas, como castigo brutal a sus actitudes. Fue, por diez años, un muerto civil.

Desde hace alrededor de dos décadas, cuando la recuperación literaria de este escritor había comenzado a producirse, también empezó a hablarse (y a publicarse) de las condiciones y características de aquella terrible marginación que Virgilio compartió con otros artistas cubanos, como su entrañable rival José Lezama Lima, otro de los grandes patrimonios de la cultura nacional. En los últimos meses, una revista como *Unión* dedicó todo un número monográfico a destacar su labor y a recordar otra vez, en varios textos, el calvario de sus años finales. Rescatar para la memoria del país las dimensiones dramáticas de la condena nunca escrita a la que

fue sometido el creador del teatro cubano moderno (entre otros aportes) no es un simple acto de justicia. Constituye una necesidad.

En ocasiones he escuchado decir que los cubanos tenemos una memoria volátil. Y quienes lo afirman en parte tienen razón: la necesidad de superar lamentables pasados hace preferible la opción del olvido, o al menos la de la desmemoria, como alternativa liberadora. Pero también se ha dicho que miramos demasiado hacia el pasado, desde distintos intereses y perspectivas, que ayudan a validar proyectos presentes o, incluso, a criticarlos... De lo que sí estoy convencido es que los cubanos hemos vivido demasiados olvidos que, por las razones que fueren, son apoyados por diversos factores sociales y políticos.

La polémica desatada en los primeros meses del año 2007 alrededor de lo que había significado para la cultura y los artistas cubanos la política cultural aplicada en el país en la década de 1970 (de la cual Virgilio fue víctima paradigmática) constituye un ejemplo de cómo ciertos olvidos son derrotados por la memoria. Respecto a los efectos humanos y culturales de aquella política se había dejado caer un oportuno aunque agujereado manto de silencio, con el evidente interés de cubrirlo de algún modo. Ciertamente es que las condiciones en que vivíamos los creadores en el 2007 eran muy diferentes a las que se produjeron en 1971, pero la superación de los errores no implica que los errores no hayan existido y, menos aún, que sea más sano olvidarlos que recordarlos, para exorcizarlos con la evocación y evitar que resuciten.

Mejor, siempre es mejor, la memoria que el olvido. Lo cual no quiere decir que los odios se enquisten, que los perdones no existan, que la conciliación no sea el resultado más necesario, que reconocer culpas sea una derrota ética o política. Y si para Cuba es importante la memoria, también lo es la conciliación, que tampoco implica el olvido.

Muchos escritores y artistas cubanos que hoy pasamos la proyección de los cincuenta años tuvimos alguna experiencia relacionada

con las múltiples intolerancias culturales, sociales, morales que imperaron en la década negra de 1970 y que, con menos fuerza pero no menor frecuencia, sobrevivieron a lo largo del decenio siguiente. Castigos, limitaciones, regaños podían llegarnos por las más diversas causas: por ser creyentes, homosexuales, «problemáticos ideológicos», por «no ser confiables»..., incluso por practicar una tendencia estética convertida en una terrible categoría que quizás muchos hoy hayan olvidado (ven: siempre el olvido): ser «intimista».

Una de las más lamentables, dolorosas y creo que intencionadas consecuencias de aquellas «llamadas al orden» eran el miedo que provocaban en quienes alguna vez las sufrimos. Y se trataba de un miedo inevitable (al menos lo fue para mí). En un país donde todos los medios de comunicación, editoriales, instituciones culturales pertenecían al Estado y eran dirigidos o controlados por instancias políticas partidistas, recibir alguna de aquellas acusaciones podía significar la frustración de una carrera, la censura o ciertas dosis más o menos elevadas de la más compacta marginación que se pueda sufrir.

En mi propia experiencia como joven escritor y periodista que intentaba con toda inocencia y buena voluntad expresar criterios propios (por cierto, muy alejados de cualquier crítica política frontal), se acumularon varios regaños y castigos por parte de diferentes instancias de dirección cultural. El punto climático de aquellos «correctivos» estuvo marcado por mi «traslado» en el verano de 1983 del mensuario cultural *El Caimán Barbudo* hacia el vespertino *Juventud Rebelde*, donde se suponía que con mayor rigor administrativo y político yo debía ser algo así como reeducado. La causa del traslado (al cual también fue sometido otro redactor de *El Caimán*, Ángel Tomás González) fue, en esencia, que aquella generación por entonces vinculada a la revista pretendía poner la crítica cultural en un tono y perspectivas que comenzaran a superar la ortodoxia cerrada de los años de la década negra de 1970. Debo reconocer, por supuesto, que el castigo previsto se convirtió en

premio y por ello puedo evocar mis años en *Juventud Rebelde* como un período de aprendizaje humano, cultural y profesional esencial en mi desarrollo intelectual, gracias, sobre todo, al apoyo, confianza y libertad que siempre recibí de la dirección del periódico.

Sin que por un instante pretenda compararme literariamente con Virgilio Piñera, ni pueda equiparar mis castigos con los suyos, no puedo olvidar —como espero no puedan hacerlo otros tantos colegas de mi generación— las presiones constantes que sentíamos o recibíamos desde diversos frentes de la dirección de la política cultural de entonces.

Más de una vez, como he recordado en una reciente entrevista que me realizara un joven periodista que no vivió aquellos tiempos, fui llamado a la oficina que orientaba la cultura en el Comité Central del Partido y allí se me advirtió de mis, digamos, «heterodoxas» actitudes. Otras veces el regaño se ejecutaba en las oficinas del Departamento de Cultura de la Unión de Jóvenes Comunistas... No es demasiado extraño que algunas de las personas por entonces al frente de esas instancias hayan olvidado aquellos episodios, aleguen incluso que jamás ocurrieron. ¿Mala memoria? Es posible. Pero sobre todo, pienso, se trata de una relación de poder. Los poderosos de entonces veían a personas como yo como si apenas fuéramos hormigas que pasaban y a las que con su poder podían aplastar. Pero para quienes teníamos el papel de hormiga es más difícil olvidar el tamaño de la bota que nos podía pulverizar. Y mucho más difícil olvidar el miedo al que éramos sometidos.

No creo, por ello, que algunas de esas personas mientan cuando aseguran que nunca se dirigieron a alguno de nosotros (a mí en este caso), jóvenes artistas o periodistas, instándonos a superar nuestras equivocaciones, devaneos juveniles. Resultábamos tan insignificantes que la difuminación de nuestras caras de sus recuerdos puede resultar un evento psíquico natural. Pero para los insignificantes atemorizados es más arduo olvidar. No, es imposible olvidar. Aunque seamos capaces de entender y hasta de perdonar.

2007

La Habana nuestra de cada día

1

Desde las terrazas y atalayas de la vieja y pétrea fortaleza de los Tres Reyes del Morro, en la vertiente norte de la bahía, la ciudad de La Habana es una promesa apacible que se extiende, castigada por el sol del trópico, hacia verdades invisibles desde la distancia y la altura. Algunas cúpulas luminosas, como la del Capitolio; torres y campanarios de iglesias presuntamente barrocas o de un gótico escandalosamente apócrifo; la escultura de la Giraldilla (hija de la Giraldilla sevillana), símbolo de la ciudad y de una marca de ron, encaramada sobre la cúspide del primer baluarte militar habanero; el murciélago alcohólico del edificio Bacardí coronando un domo *art déco*; el consumado eclecticismo arquitectónico del Palacio Velasco-Sarrá, la sede de la embajada de España; los rascacielos enanos de El Vedado, casi tragados por la reverberación solar; el Paseo del Prado y el muro del Malecón, última frontera del mar más que de la ciudad, podrían ser lo más notable de un panorama que parece sólido, permanente, definitivo y en el que las personas, reducida su escala —

y con ellas sus pasiones, su vida misma—, apenas animan la escenografía perfecta.

No es para nada casual que muchas de las primeras imágenes existentes de la ciudad, grabadas entre los siglos XVI y XVIII, también la miraron desde la perspectiva del mar. Porque La Habana no existiría si no fuera por el mar, por esa bahía protectora que apenas se abre entre las rocas y penetra la tierra como una mancha expansiva hacia los territorios donde fuera fundada, allá por 1519, la antigua villa de San Cristóbal.

Esos grabados «habaneros», de inmenso valor histórico por su calidad de testimonio más que por su realización artística, aportan, junto a las primeras imágenes de la ciudad, una valiosa pista hacia una posible relectura del ambiente cultural cubano, específicamente habanero, durante los primeros tres siglos de historia colonial. En su revelador estudio *Cuba/España, España/Cuba: Historia común*, el historiador Manuel Moreno Fragnals se introduce en el tema de la cultura cubana anterior al siglo XIX justo por este resquicio revelador:

Quien se asome a los grabados de la época y lea con cuidado las descripciones de La Habana de los siglos XVI al XVIII observará que el personaje principal de la ciudad es el mar. Siempre se repite la imagen de un puerto lleno de navíos, defendido por impresionantes fortalezas. Inclusive el punto de mira en que se sitúa el artista es, en muchos casos, el mar, no la tierra: es decir, mira la ciudad desde el mar. Y en la medida que se acerca el año de 1762 (toma de La Habana por los ingleses) aparecen más naves y castillos. No se trata sólo de que con el transcurrir de los años fuese mayor la importancia naval y militar de la ciudad, sino también el hecho de que cada vez más el mar se integraba en su cultura espiritual.[86]

Una cultura y una espiritualidad diferentes, no asociadas a los géneros, realizaciones y movimientos tradicionalmente considerados *artísticos*, se estaban desarrollando entonces entre aquel mar, aquellas naves, las eternas fortalezas habaneras. Conocer el mar, construir barcos y castillos requería la existencia de una verdadera

cultura militar y marinera que fue —como ha demostrado el propio Moreno Fragnals— la que floreció en La Habana de aquellos tiempos, no solo a través del desarrollo de innumerables oficios prácticos —necesarios en los astilleros y edificaciones—, sino también en artes aplicadas —la pintura, la fundición, la orfebrería, la decoración— e incluso en elucubraciones científicas como el libro de Lázaro Flores Navarro, *Arte de navegar*, «obra —recuerda el historiador— que trata de las reglas y preceptos de la “navegación especulativa y theórica”, es decir, la que se hace por altura y derrota. Como expresa su título completo, el volumen ofrece nuevas tablas de declinaciones del sol, computadas al meridiano de La Habana, tomando como base las de Felipe Lansbergio. Las tablas fueron calculadas durante 1665. La dedicatoria está firmada en La Habana, a 12 de junio de 1672».[87]

Esta peculiaridad cultural se debe al hecho de que la primera función de La Habana, para el contexto general del imperio español de América y para el de la isla de la cual era capital y centro político y comercial, era la de ser un enclave geográfico privilegiado —gracias a su bahía y a su ubicación, en la corriente del Golfo que marcaba la vía más propicia para un regreso a Europa—, que se debía conocer y proteger de acechanzas enemigas y, por tanto, fortificarse convenientemente; la de ofrecer los más disímiles servicios a los miles de burócratas, militares, marineros y viajeros de paso —desde agua y comida hasta diversión y sexo—; la de reabastecer y reparar, primero, las naves que emprenderían la ruta oceánica, y la de aportar, después, desde astilleros propios, nuevos navíos a las cada vez mayores flotas españolas. No es casual, entonces, que las primeras imágenes de la ciudad sean las de esos grabados, en los que apenas aparece la figura humana, pues en ellos «el personaje principal de la ciudad es el mar» y el escenario «un puerto lleno de navíos, defendido por impresionantes fortalezas». Esta imagen de La Habana, militar y marinera, es la primera que lega un activo universo cultural que, desde sus intereses y perspectivas, deja fuera de su

mirada los asuntos sociales, políticos y étnicos, de los cuales no había aún plena conciencia ni necesidades intelectuales de debatirlos.

Sin embargo, la historiografía cultural cubana tuvo la tendencia, durante demasiados años, a pasar la vista por encima de aquel ambiente espiritual asociado a las necesidades materiales e intelectuales que entonces tenía la isla, y en especial su capital, que llegaría a convertirse en la tercera ciudad en importancia del inmenso imperio español de ultramar.

Con una mirada centrada en lo «artístico», los historiadores consideraron aquellos tres primeros siglos de la vida cubana como un período de pobreza espiritual. Solo dos obras puramente estéticas, de contundente significación, aliviaban el páramo creativo que parecía tenderse sobre ese largo estadio de formación histórica del país. De un lado estaba, afincada en los albores del siglo XVII, un salvador y contundente poema épico, *Espejo de paciencia*, atribuido al escribano canario Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, asentado en la villa de Puerto Príncipe, hoy Camagüey, a principios del siglo XVII. De otro se levantaba la magnífica obra sinfónico-religiosa del maestro Esteban Salas, creada en la segunda mitad del XVIII, cuando asumió la dirección de la capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba.

Resulta curioso que las dos obras artísticas más relevantes de la «prehistoria» cultural cubana no guardaran relación alguna con la dinámica capital de la isla y, además, tuvieran durante mucho tiempo un destino parecido. La obra de Salas, referida por algunos historiadores, se mantuvo casi desconocida durante casi dos siglos, hasta que, a principios de la década de 1940, Alejo Carpentier redescubriera decenas de partituras en los archivos de la catedral santiaguera y se tuviera al fin una dimensión cabal de la trascendencia y valor de la creación musical de aquel ser místico y solitario, tocado por el genio. Por su parte, *Espejo de paciencia* también estuvo perdido (y en su caso por completo desconocido) desde su creación, alrededor de 1608, hasta su «descubrimiento», que solo se

produce hacia 1838, cuando los escritores José Antonio Echeverría y Domingo del Monte lo encuentran de manera casual, formando parte del manuscrito (también extraviado por décadas) del libro *Historia de la isla y catedral de Cuba*, del obispo Morell de Santa Cruz, de donde, según los afortunados descubridores, fuera «fielmente transcrito» para ser publicado en el magazín habanero *El Plantel*.

Si el hallazgo carpenteriano contribuyó a darnos la real dimensión de la obra de Salas, partituras mediante, el accidentado rescate de *Espejo de paciencia* ha sembrado desde entonces algunas dudas respecto a su autenticidad o, cuando menos, a la autenticidad de toda la obra, pues el manuscrito hallado por Echeverría y Del Monte nunca fue visto por nadie más (tenía la persistente costumbre de perderse una y otra vez) y existen demasiadas razones para pensar que la precisa reaparición y el valor histórico y documental de la obra, tan oportunos para los intereses políticos y culturales del pujante grupo económico y social que representaban estos intelectuales (la burguesía criolla ligada a la industria azucarera), puede haber sido el resultado de una magistral superchería literaria realizada por sus presuntos «descubridores».

Pero, con independencia de la polémica autenticidad total o parcial de *Espejo de paciencia*, lo cierto es que hasta finales del siglo XVIII, cuando comienzan a publicarse las obras de varios poetas nacidos o afincados en la isla, en las que se hablaba de ciertos tópicos de la naturaleza o la sociedad cubana, la creación cultural del país parecía sostenerse solo sobre esos dos pilares —la música sacra de Salas y el poema épico *Espejo de paciencia*, ambos, repito, sin relación alguna con la ciudad de La Habana y desconocidos por siglos— y sobre los grabados, realizados casi siempre por visitantes foráneos, que nos legaban las primeras vistas de algunos sitios de la isla, con especial insistencia de la capital y su puerto.

La fundación de la nación cubana, proceso que cristaliza en las medianías del siglo XIX y que tiene su expresión definitiva con el inicio de la guerra independentista de 1868, está ligada de forma intrínseca a la creación de un imaginario nacional por parte de la literatura narrativa que, alrededor de las célebres tertulias organizadas precisamente por el escritor y promotor Domingo del Monte, se escribió en la isla a finales de la década de 1830.

Un elemento de suma importancia en la creación de ese espacio imaginario, psicológico y cultural, previo al de la creación del espacio nacional —de connotaciones más políticas y económicas—, fue la fijación narrativa de la imagen de la ciudad, en este caso, La Habana, centro neurálgico del movimiento de forja de una nueva identidad, ya propiamente cubana.

Este proceso de visible connotación cultural —pero que escondía esenciales urgencias políticas y sobre todo económicas— que se comienza a producir por estas fechas resume, tal vez, uno de los más intrincados, polisémicos y contradictorios momentos de la historia cubana y, resulta curioso, uno de los menos estudiados en su profunda complejidad.[88] El hecho tan insólito como singular de que un grupo social —ni siquiera una clase en su conjunto— haya *programado* y, más aún, financiado un movimiento cultural capaz de establecer las bases simbólicas de una nueva entidad nacional, diferente a la metrópoli española que dictaba las políticas generales que ordenaban la vida en la isla, es un proceso de connotaciones muy peculiares aun dentro de los múltiples movimientos de fundación nacionalista de la época. De este modo, el sector más enriquecido y socialmente renovador de la gran burguesía azucarera será el

encargado de propulsar la creación de una identidad cubana a través del establecimiento de la imagen de una comunidad humana diversa. Para ello se valen de las aspiraciones y realizaciones de un grupo de escritores a quienes, de disímiles maneras, se les alienta y casi hasta compulsa —a través de los «programas» establecidos por Domingo del Monte, miembro ya de esa alta burguesía— a elaborar una literatura, sobre todo narrativa, en la que se fijarán las características del conglomerado humano insular, primero en su ámbito más romántico y permanente, es decir, el espacio rural, y luego en el más dinámico y cambiante, el espacio urbano, representado por la ciudad de La Habana.

Los primeros en proponerse, desde esta perspectiva interesada, consciente y, más aún, preconcebida, la creación de un espacio físico-espiritual de la ciudad, definitivamente histórico, serían los entonces muy jóvenes escritores José Antonio Echeverría (1815-1885), con su relato histórico *Antonelli* (1838), y, sobre todo, Cirilo Villaverde (1812-1894), a través del relato original *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1839) y, en particular, con la novela *La joven de la flecha de oro* (1841). Antes, es cierto, La Habana había aparecido como referencia en numerosos documentos más o menos oficiales, en estudios científicos e históricos (como los de Alejandro de Humboldt o Félix de Arrate, el primer historiador cubano) y en diarios y cartas, en los cuales tanto viajeros foráneos como habitantes de la ciudad se solían quejar de su deplorable estado sanitario, de sus exultantes olores, de sus vicios y lacras sociales, encabezados por la afición casi generalizada al juego y la práctica de la prostitución —ambas presentes en la ciudad desde el siglo XVI. Incluso La Habana había sido escenario de algunos —pocos, en verdad— relatos, entre los que cabría citar *La cueva de Taganana* y *El ave muerta*, del propio Villaverde, y *El cólera en La Habana*, de Ramón de Palma, publicados entre 1837 y 1838, y caracterizados por la intención de recrear episodios más o menos reales relacionados con la historia de la ciudad. Sin embargo, al leer estos textos iniciales de Villaverde y De

Palma a la luz intensa de los que los sucedieron en los tres años siguientes, se hace palmario que en ninguno de ellos sus autores se había propuesto la exploración del paisaje urbano en cuanto componente esencial del «espacio nacional» y sus características singularizadoras.[89]

Mientras *Antonelli* (relato que artísticamente hace agua por todos sus costados) se remite a un período fundacional de la ciudad — finales del siglo XVI— y se refiere, como era de esperar, a una historia ligada a asuntos militares y marineros, Villaverde se dedica a escribir de su «actualidad» y, a través de una historia de amor, consigue armar el tejido social, arquitectónico, racial y psicológico de la ciudad en que vive, legándonos la primera imagen polivalente de La Habana y sus habitantes, sus lugares y características, con un recorrido narrativo que no solo atraviesa el espacio físico de la urbe y de sus barrios más populosos e importantes, sino que a la vez refleja y plasma la escala social de todo el país, pues en la narración confluyen desde las más altas autoridades coloniales hasta los negros esclavos recién llegados de África, grupos colocados en las antípodas de una sociedad estratificada y diversa.

A partir de la publicación de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, la ciudad se convierte en el escenario más representativo de la nación en la literatura cubana, en el espejo más preciso de sus cualidades distintivas y no es para nada casual que, desde su mismo título, la noveleta esté poniendo a un mismo nivel su personaje protagónico —la mulata Cecilia Valdés, representación, para muchos de «lo nacional», por su carácter mestizo, bastardo, arribista y trágico, abocada por demás al incesto— y el paisaje urbano donde se desarrolla la peripecia y, en especial, una locación simbólica de sus contradicciones y confluencias, la llamada Loma del Ángel (ubicada en la parte hoy conocida como Habana Vieja), escenario de fiestas populares y coronada por una iglesia en cuyas puertas se produce la tragedia final de la ficción.

En su develador análisis *Novela y nación en Cuba*, dedicado a los

peculiares orígenes de la narrativa cubana a finales de la década de 1830, el ensayista José Luis Ferrer precisa que, no obstante lo conseguido por Villaverde en su versión original de *Cecilia Valdés*, esta «... integración de los distintos espacios en una imagen inclusiva o total de la ciudad no ha cristalizado todavía aquí, ni al nivel del espacio narrativo (los diferentes espacios coexisten, pero sin llegar a integrarse), ni siquiera al nivel de la estructura misma del relato, en tanto todavía se trata más de una suma de cuadros o escenas individuales que de una “novela” propiamente dicha. Si algo muestra esta renuencia de la imagen de la ciudad a integrarse en un todo orgánico [...] son las dudas del escritor con respecto a la capacidad de esa estratificada sociedad urbana para representar la nación; dudas que, por lo demás, se evidencian cuando el narrador describe, o expresa sus opiniones sobre el “pueblo” habanero».[90]

A juicio del propio Ferrer, «la primera e indiscutible imagen que logró producir la narrativa cubana del paisaje urbano como totalidad (observada desde la perspectiva de un punto distante, por lo general un lugar elevado, que tan productiva habría de resultar como mirador para la visualización de la nación en tanto comunidad imaginaria), apareció en *La joven de la flecha de oro*, publicada en *La Cartera Cubana* en 1840 y reeditada al año siguiente en forma de libro».[91]

Sin que nos adentremos en el análisis de las características específicas de la obra, es posible afirmar, con Ferrer, que en esta novela Cirilo Villaverde consigue conciliar al fin lo social y lo físico en la conformación de la imagen de una ciudad que, a partir de entonces, queda fijada de forma definitiva —narrada— en el imaginario nacional como el ámbito urbano más característico y abarcador. El propósito del escritor y, por supuesto, de los ideólogos de este singular proceso de apropiación del espacio nacional es ante todo aglutinador, integrador, unificador, pues está empeñado en la creación de una imagen totalizadora que, sin dejar de ser contradictoria y múltiple (como toda imagen clasista), tiende a la coherencia que se puede conseguir a través de una sola mirada, como

si la ciudad fuese una entidad definible por la imbricación de sus lugares, sus gentes y su historia. El proyecto de «tener» una ciudad literariamente descrita, espiritualmente cohesionada —«una imagen totalizadora e inclusiva del espacio urbano», la llama Ferrer—, al fin se había concretado y por ende la literatura y el imaginario cubanos tuvieron desde aquellas fechas, con *La Habana* de esta novela, la representación de un espacio urbano propio y singular.

Un paso ya definitivo e irreversible en esta apropiación de la compleja tipicidad habanera concebida como reflejo de espacio físico y social, ocurre gracias al propio Villaverde cuando este publica en 1882 la versión definitiva, notablemente ampliada, de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* y consigue cristalizar muchos de los tanteos y proposiciones sobre la creación de un ámbito urbano ya explorados en su literatura anterior. En este tránsito juega un papel decisivo la evolución política y literaria de un autor que en cuatro décadas recorre el tramo estético y conceptual que separa al joven escritor romántico del veterano narrador ya permeado por el realismo costumbrista y, en su ideario político, poseedor de un pensamiento mucho más independiente del que tuviera en la década de 1830, cuando girara bajo la órbita pragmática e interesada de Domingo del Monte, ideólogo y portavoz de los intereses del grupo económico de la burguesía azucarera y liberal. No obstante, quizás el factor decisivo de esta profundización se deba al hecho de que si en 1839 Cuba era un proyecto de país, con una nacionalidad en ciernes, en 1882 ya era una nación y para completar su existencia solo necesitaba convertirse en Estado con la independencia política por la que se había luchado en los campos de batalla durante diez años.

Estudiada con profusión desde los ángulos más diversos, considerada con justicia la cumbre de la novelística cubana del XIX, apenas resulta necesario detenerse sobre los valores y trascendencia de esta novela de Villaverde, aunque para ubicarla en la evolución del proceso de creación y apropiación de un espacio urbano habanero valdría recordar que *Cecilia Valdés*, en su edición definitiva estampada

en Nueva York, es, todavía hoy, la obra literaria que con mayor minuciosidad y detenimiento (para nada fortuitos) describe los espacios físicos de la ciudad y los estratos sociales, culturales y étnicos que entonces la componían, consiguiendo un cuadro tan detallado y abarcador que, aun pagando una cuota a la levedad del costumbrismo y a las intenciones nacionalistas del romanticismo, jamás ha sido superado en complejidad por ninguna obra ubicada en la capital de la isla.

La narrativa cubana, desde su fundación —y debido a las razones políticas y económicas que entonces la impulsaron—, arrastró consigo una conciencia que pudiéramos llamar *contextual*: contextos raciales, de iluminación, políticos y por supuesto arquitectónicos, se descubren con frecuencia en una narrativa urbana que se ocupó, preferente y concienzudamente —y a pesar de las limitaciones de muchos de sus cultores—, de la construcción de una imagen coherente de la ciudad de La Habana.

Del romanticismo costumbrista de Cirilo Villaverde al realismo tipicista y finisecular de Ramón Meza —autor de una significativa novela, *Mi tío el empleado*, desarrollada en la capital de la isla—, La Habana decimonónica cobró una notable corporeidad literaria que luego se encargarían de profundizar, ya en el siglo XX, los principales autores afiliados a la estética del naturalismo, Miguel de Carrión y Carlos Loveira, quienes utilizaron una ciudad ya «hecha», y en muchos sentidos explicada por sus antecesores, para ubicar en ella los dramas psicológicos y sociales de sus personajes habaneros.

Sin embargo, la generación literaria que sucede a los naturalistas les critica a estos su escasa profundidad a la hora de develar las esencias de la ciudad, y por eso, todavía en la década de 1960, un autor clave en el proceso de definitiva apropiación de la ciudad como espacio nacional se quejaría de que:

ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación. Y es que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aun en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas y las montañas [...]. Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia

de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín.[92]

En el ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1964), Alejo Carpentier considera, además, que:

Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora —a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya *la revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos (Ramón Meza, Julián del Casal, Eça de Queiroz) que expresaron el tedio, el deseo de evasión, la incapacidad de entendimiento. [93]

Aun cuando Carpentier lleva la razón al advertir en el mismo texto que una ciudad como La Habana es un proceso en constante evolución y que literariamente ha sido fijada más por sus tipicismos exteriores que por sus esencias ocultas y permanentes, su lectura de la narrativa urbana cubana parece demasiado centrada en el aspecto físico, urbanístico, arquitectónico, sin tener en cuenta la apropiación y definición psicológica (tan grata al realismo y al naturalismo) alcanzada ya por esta literatura mucho antes de que él hiciera estas afirmaciones.

Quizás la culminación del proceso de asimilación de un universo urbano concebido como espacio de lo nacional y de creación de una imagen integrada y definida de La Habana se produce con el momento de gran esplendor de la narrativa cubana fraguado alrededor de las décadas de 1940 y 1950, justo por la generación literaria a la que pertenece Carpentier. Y, entre todas las muchas obras entonces publicadas que se desarrollan en La Habana (entre las que cabría recordar, por ejemplo, la novela *La trampa*, de 1956, y

varios relatos de Enrique Serpa, un autor hoy casi olvidado), dos en particular consiguen la total apropiación armónica de su espacio en función del mismo argumento del relato: la primera de estas obras es el cuento de Lino Novás Calvo «La noche de Ramón Yendía» —quizás el más impactante y perfecto de los cuentos escritos en Cuba, incluido en el volumen *La luna nona*, de 1942— y la novela corta *El acoso* (1956), precisamente de Alejo Carpentier.

No deja de resultar significativo que dos de las obras más importantes y mejor resueltas de la literatura cubana tengan el mismo asunto central: una persecución en La Habana. Pero si en el relato de Novás la ciudad aparece como escenario enemigo, que repele al protagonista, cerrándole todas sus puertas, en la novela de Carpentier más bien se concibe como laberinto y dimensión envolvente, protectora y desafiante a la vez, aunque tal vez lo más importante —de cara al proceso de asimilación del espacio urbano— en estas dos piezas maestras es que en ellas sus respectivos autores no sienten la necesidad de «explicar» la ciudad, siquiera de verla como un conjunto, sino que simplemente la asumen en su caótica presencia humana y física, arquitectónica y social.

En estas obras la ciudad adquiere un protagonismo que no tenía de manera tan explícita desde los tiempos de Cirilo Villaverde, aunque las intenciones estéticas y los recursos narrativos han variado mucho, mientras el visible afán integrador de antes queda ahora sumergido por la presencia de algo que ya *es*, que ya tiene corporeidad y alma propias. La Habana que reflejan en sus obras Novás y Carpentier resulta una entidad previamente establecida, creada por la realidad y fijada por la literatura e, incluso, las artes plásticas cubanas. No es casual que estas dos piezas claves en la concreción de la imagen narrativa de La Habana se conciban una vez agotado el período de «renacimiento» rural que se produjo a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, con autores como Luis Felipe Rodríguez y hasta el mismo Carpentier —¡*Écue-Yamba-Ó!*— y una parte considerable de la cuentística de Novás Calvo. Pero una vez

agotada la moda rural-nacionalista, que se puso en consonancia con una parte significativa de la novela latinoamericana —que entonces exhibió como sus grandes modelos (sus novelas ejemplares) obras que se desarrollan en ámbitos rurales como *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, cuyo influjo llegó hasta los días de Rulfo, García Márquez y hasta parte de la obra de Vargas Llosa—, se inaugura en la isla un período que pudiera catalogarse de vanguardista-existencialista, y que por tales características solo podía tener como escenario propicio la ciudad moderna —o el ansia de escapar de ella.

Un elemento revelador a la hora de hacer sus representaciones urbanas es que tanto Novás como Carpentier acuden en sus respectivos intentos a dos perspectivas singulares, que resultan ser las que mejor dominan: Novás a la de un taxista, oficio que realizó en la década de 1920; Carpentier, a la de un estudiante de arquitectura, carrera que, como su personaje, inició y no concluyó, también en la década de 1920, pero de la que tiene amplios conocimientos.

La ciudad de «taxista» que ofrece «La noche de Ramón Yendía» emerge como un dédalo de calles, avenidas, calzadas, como una ciudad abierta, por momentos laberíntica, pero que no ofrece refugio. Es, además, un mundo visto desde la estatura de un hombre, desde el timón de un automóvil, y esa perspectiva lo acerca de manera definitiva al negro pavimento. Ramón Yendía, en su pretendido ocultamiento de posibles perseguidores y luego ya en la misma persecución que le costará la vida, se mueve todo el tiempo por las calles de la ciudad —sin detenerse a nombrarlas, como hubieran hecho sus predecesores naturalistas—, pues las considera su mejor refugio y la única solución de salida a su situación dramática. Huye entre las calles, busca en ellas confundirse y evaporarse de ser posible y luego, las ve como un camino hacia la salvación.

La ciudad de «arquitecto» de *El acoso*, mientras tanto, resulta un universo poblado de edificios, casas, columnas, arcadas, monumentos, una ciudad *construida, diseñada*, poseedora de un estilo

—sea cual fuere, o tal vez solo una amalgama de diversos estilos— que en su abundancia de sitios cerrados puede ofrecer la salvación al acosado. Si las calles son el refugio de Ramón, las calles son el enemigo del Acosado; si las edificaciones son la cárcel y la muerte para Ramón, son la protección para el Acosado.

Estas dos nociones antagónicas y complementarias de la ciudad conforman, en su paralelismo o perpendicularidad (según se vea), un conjunto capaz de ofrecer una sola imagen. Así, mientras Novás crea un mundo con las calles de La Habana, sin apenas levantar la vista para recrearse en sus edificaciones, el Acosado describe constantemente los elementos arquitectónicos que le son significativos por sus valores o por su falta de ellos, pero, sobre todo, por su capacidad de singularización e identificación, tan importante en la estética carpenteriana de lo real maravilloso como ámbito propio, caracterizado por diversos contextos —entre ellos, por supuesto, el arquitectónico. Novás describe curvas, esquinas, estrecheces; Carpentier narra construcciones; Novás se mueve a velocidad de vértigo, Carpentier a un ritmo reposado, necesario para la descripción de los lugares; Novás deja que su personaje muera en plena calle, muy cerca de donde comenzó su huida, mientras Carpentier hace que ejecuten el suyo en el interior de un teatro, a escasos metros del sitio donde estuvo escondido, refugiado, hasta pocas horas antes.

Aunque estas dos piezas narrativas, por su propio argumento, quizás podrían haberse desarrollado en cualquier ciudad moderna, sobre todo latinoamericana, la contextualización de elementos de orden social, arquitectónico, físico, político —ambas son episodios relacionados con la frustrada revolución del año 1933— las hace definitivamente habaneras, pues el ámbito de la ciudad es el escenario único e irrepetible de la tragedia. Tampoco resulta fortuito que ambos protagonistas, además de traidores y perseguidos políticos, sean hombres nacidos en ciudades del interior, valoren por un momento la posibilidad de buscar protección en sus sitios de

origen, pero desechen de inmediato la idea: la ciudad es el mejor refugio, el único considerable, por la posibilidad de ofrecerles la disolución en el anonimato. La Habana se convierte, entonces, no ya en el escenario tipificado, nombrado con minuciosidad, descrito en sus costumbres y tipos que se propuso la narrativa anterior, necesitada de crear este «espejo» de la nación y darle no solo rostro, sino nombre, figura, color, a través de sus características más visibles: La Habana es ya una ciudad literaria y lo importante, en estas obras, es su asimilación como espacio urbano definitivamente propio.

Apenas unos años después otra obra revolucionaria adelantaría y profundizaría, desde un estilo diferente, las nociones de Novás y Carpentier sobre La Habana. Al publicar *Tres tristes tigres*, ya en la década de 1960, Guillermo Cabrera Infante rompe la estructura circular y laberíntica de la ciudad a la que recurrieron sus predecesores y la concibe como un espacio abierto, en expansión, que ofrece como único refugio la noche, y mejor si es la noche refrigerada y potenciada del *night club* o el cabaret. Del Vedado a los bares de la playa, de los brillantes y aireados espacios del Malecón y La Rampa a los polvorientos de la Esquina de Tejas y ciertos barrios populares de una periferia que se antoja remota, los personajes de Cabrera Infante crean un mapa de una ciudad que rompe sus propias fronteras y genera un espacio «transitable» en autos veloces, de bar en bar, de cabaret en cabaret, siempre, casi siempre, de noche. La luz de La Habana se pierde, o más bien se transforma, cuando el neón sustituye al sol y la oscuridad no es protectora, sino estación perfecta para unos personajes leves y alienados.

Sin embargo, el gran mérito literario de Cabrera Infante y su «renovación» en el proceso de tipificación del espacio habanero no ocurre solo en la dimensión física, sino sobre todo en la estética, al crear, como expresión idónea para las múltiples aventuras de personajes envueltos en una historia también múltiple y sin fronteras, un lenguaje *habanero* con el que expresar ese mundo de ficción levantado en su novela. Aunque desde varias décadas atrás los autores cubanos andaban a la caza de este nuevo *idioma* — precisamente Novás Calvo fue uno de sus fundadores más destacados —, es Cabrera Infante quien lo patentiza de forma

definitiva y lo entrega a los escritores que lo suceden —desde Jesús Díaz a Pedro Juan Gutiérrez, todos son hijos «idiomáticos» de Cabrera Infante— como algo ya cristalizado, definitorio, justo a través del elemento literario por excelencia: la palabra. De tal modo, la ciudad de Cabrera Infante crea la sensación de ser como ese flujo de palabras que la conforma, incluso con esa mezcla idiomática y tipográfica que refleja el presentador de Tropicana «*Showtime!... Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... "Tropicana" the most fabulous night club in the WORLD... presenta... presents...*», una ciudad deslumbrante, amable, demasiado orgullosa y al borde de un cataclismo que se concretará, años más tarde, en la realidad y en la literatura.

La siguiente novela de Guillermo Cabrera Infante, que incluso coloca a la ciudad en su título —*La Habana para un infante difunto* (1979)—, continuará la senda abierta por su predecesora, en cuanto a hallazgos del lenguaje, pero, en esta ocasión, la construcción novelesca se realiza desde la recuperación de la memoria de un adolescente (es una pieza con alto sabor autobiográfico), y el ámbito urbano vuelve a ordenarse, a fijarse, y a cobrar una coherencia tal que se llega a convertir en una de las miradas más permanentes y reveladoras que la literatura cubana ha hecho sobre su ciudad dilecta.

Otras dos obras excepcionales, en cuanto a sus miradas urbanas, aparecen en la misma década de 1960: en 1962 se edita al fin *El siglo de las luces*, novela con la que Alejo Carpentier se adentra en la misma Habana de Cirilo Villaverde —principios del XIX—, pero con una mirada que busca la profundidad de la vida habanera de entonces a través de una perspectiva contextual que parte de una conciencia muy definida de su autor en cuanto a la necesidad de establecer el ámbito de lo real maravilloso, es decir, de la singularidad americana, habanera en este caso; y *Paradiso* (1966), la célebre pieza del poeta José Lezama Lima, en la que su autor presenta la ciudad a través de un ejercicio lingüístico barroco,

oscurecido, de carácter poético, que remite a las sensaciones más diversas, en su intento —también materializado por Carpentier— de establecer un diálogo con lo universal y lo permanente a través de lo intrínsecamente cubano, de lo esencialmente habanero.

Todas estas *construcciones* de la ciudad, fijaciones de su imagen social, arquitectónica, idiomática, espiritual con las que se le da coherencia y unidad al espacio habanero en la literatura cubana, son la base sobre la que trabajan, por más de dos décadas, narradores como Jesús Díaz, Lisandro Otero, Jaime Sarusky, Edmundo Desnoes, y tantos otros, empeñados además en ofrecer la crónica de un cambio social ocurrido en 1959 y que tendría también a la ciudad de La Habana como espacio privilegiado. Pero todo ese afán de coherencia, de unidad, de solidez —incluso política— llegaría a un agotamiento hacia finales de la década de 1980, cuando la misma ciudad comenzaría a cantar su cansancio físico y espiritual y exigiría, desesperadamente, un cambio en su percepción literaria, empujada por las transformaciones de su espacio real y moral.

De las cien novelas de Balzac —escribió Alejo Carpentier, en una de sus últimas conferencias—, setenta, por lo menos, arrancan de la crónica, por cuanto sus personajes todos están marcados, aupados, conducidos, alzados o aplastados por los acontecimientos de su época. Las alusiones a la realidad política de su época son constantes y reiteradas. Todo el mundo vive en función de algo que ha ocurrido: la revolución, el derrumbe del imperio, la restauración de la monarquía, las agitaciones revolucionarias.[94]

Algo muy similar ocurre con la narrativa cubana más reciente: cargada de actualidad, con abiertas intenciones de crónica, se remite casi siempre a una realidad turbulenta, en la que, por lo general, el hecho político se sumerge, muchas veces queda innombrado, intencionalmente supuesto, y aflora solo su resultado a nivel humano y social, a través de comportamientos y actitudes, evasiones, frustraciones y acciones desesperadas: a través de las imágenes de un mundo en crisis.

En la década de 1990 es la narrativa de la deconstrucción, de las ruinas, del apocalipsis y la marginalidad —también calificada, desde una perspectiva más ideológica como «narrativa del desencanto»— [95] la que comienza a adueñarse del reflejo narrativo del espacio habanero. Todavía en los años ochenta los narradores cubanos intentaron dar una imagen totalizadora e integradora de la ciudad, asumiéndola como conjunto de diversidades en armonía, tal como se manifiesta en algunos de los textos típicos de la época, entre los que vale destacar las novelas *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz, y *De Peña Pobre* (1980), de Cintio Vitier, o los libros de cuentos escritos por Luis Manuel García (uno de ellos titulado, ni

más ni menos, *Habanecer*, publicado en 1992, pero terminado desde al menos tres años antes), y *Donjuanes*, de Reinaldo Montero (1986, segunda entrega de un llamado «Septeto Habanero»). Pero por esos mismos años ya se estaban escribiendo y editando narraciones más o menos biográficas o en buena parte ficticias como *Antes que anochezca* y *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, en las que se anuncia un proceso de desintegración física y moral que explotaría en la realidad del país y se reflejaría como asunto preferente en la narrativa con la llegada de la década de 1990 y todas sus crisis.

Si, en su evolución, a la construcción espacial y humana del ámbito urbano como representación de la nación siguió la asunción de ese espacio como una propiedad física y espiritual inalienable, incluso por la vía del lenguaje y hasta de la política y la historia, ahora es la desintegración de lo construido lo que consigue imponerse como reflejo de La Habana en la literatura cubana de los últimos tiempos. Justamente a partir de las obras de Reinaldo Arenas —en su mayoría escritas en la década de 1980, pero reconocidas y mejor difundidas en los noventa, luego de su muerte— la imagen del caos y la difuminación se alza como visión más recurrida en una narrativa que se hace fantasiosa, alucinada, hiperbólica, pero al mismo tiempo más acendradamente realista, con personajes al borde —o más allá— de todas las pasiones y actitudes éticas, en un medio que se deshace en lo físico y en lo espiritual, que se desconecta como trama urbana única, y a cuya decadencia los escritores de este período dedican una parte significativa de sus obras.

El proceso de deconstrucción que se constata desde entonces se hace visible en componentes de las obras como el lenguaje —que se vaporiza, se vulgariza, se encierra en códigos nuevos, a veces incomprensibles—, y alcanza incluso los dominios de la ideología, que deja de ser monolítica (como se pretendió en la década de 1970, la década negra, época lamentable para la literatura y el pensamiento cubanos). Mientras, en el aspecto físico de la ciudad se llega al

imperio de las ruinas como laberinto posible pero nunca como refugio: la ciudad de los narradores de los noventa y principios del siglo XXI es una ciudad que repele a los personajes, los expulsa, los margina —y las razones económicas pesan tanto como las físicas y las morales—, convirtiéndose en un verdadero campo minado en el cual se sobrevive, más que se vive, por el cual se transita (si se puede), más que se crea, y del cual muchas veces se huye, hacia un exilio marcado por la imposibilidad del regreso, o hacia la muerte.

La vocación contextual de la narrativa cubana volvería a hacerse patente en esos años que comienzan, para el mundo, con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, y, para Cuba, con un sonado proceso judicial por corrupción y narcotráfico contra altas figuras de la oficialidad militar y policial, y la llegada de una crisis económica como jamás se había vivido entre las cuatro paredes de la isla. Desastres ideológicos y económicos, amenazas de inanición y búsquedas de soluciones individuales caracterizan un período del que la narrativa se propone dejar la más contundente y variada crónica, muchas veces invisible en la prensa nacional y oficial, propiedad del Estado y el gobierno.

Piezas ligadas por su estética al llamado «realismo sucio», como *El rey de La Habana* (1999) y *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez; relatos como los de *Rumba Palace* (1995), y la novela corta *Perversiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides; piezas de alto vuelo literario e indudable calidad estética como *Tuyo es el reino* (1997) y, sobre todo, *Los palacios distantes* (2002), de Abilio Estévez; cuentos del apocalipsis social y humano como los del volumen *La Habana elegante* (1995), de Arturo Arango; novelas de la desesperanza y la alienación como *El paseante cándido* (2001), de Jorge Ángel Pérez, o *Silencios* (1999), de Karla Suárez; cuentos de la desesperación y el racismo como los de Alberto Guerra, más otras novelas e infinidad de relatos quizás demasiado cargados de marginales, prostitutas, arribistas, mendigos, emigrantes (balseros que se van y «gusanos» que regresan), locos, drogadictos y sobre todo

homosexuales (de todos los sexos y tendencias), la mayoría de ellos marcados por el escepticismo, la decepción y la sordidez a veces más amarga —la multiplicación del desencanto—, reflejan la crónica de un período de mutaciones profundas y hacen del espacio urbano, muchas veces descrito con minuciosidad, un maremágnum del caos y un anuncio del cercano apocalipsis en el que se mueven personajes casi siempre destrozados, a veces definitivamente insalvables, muy distintos de los que promueve la privilegiada propaganda oficial.

Sin duda las realidades sociales y económicas de los últimos años —como en la novelas de Balzac: «todo el mundo vive en función de algo que ha ocurrido»; aunque no lo sepa— y un indudable agotamiento de la mirada historicista y complaciente que se impuso en la narrativa de los años setenta y buena parte de los ochenta (paralelo a un cansancio por lo histórico y su retórica), han sido las razones más evidentes que han propiciado, como reacción, una reflexión literaria más desembozada sobre la actualidad y la desintegración visible de los espacios de la ciudad.

La revulsión narrativa que se inicia en la década de 1990 resultó tan profunda que alcanzó, incluso, la políticamente correcta y literariamente deplorable novela policial cubana, que, en los años finales del pasado siglo y los primeros del que corre, comienza a participar de un modo más realista y literario del proceso artístico cubano y, dentro de él, de la nueva visión de la ciudad como espacio caótico y en desintegración, como universo oscuro en donde, por diversas vías, se engendra el odio, el miedo y la frustración. La nueva narrativa policial cubana, un género casi siempre ciudadano y corrosivo, ha escogido con lógica preferencia el espacio habanero como escenario de sus argumentos y, con ellos, ha ido creando una imagen turbia, problemática y, sobre todo, difuminada del ámbito urbano a través de la imagen propuesta de la ciudad.

Los nuevos personajes, realidades y contradicciones que deambulan por las calles de una Habana diferente e igual, descrita en su decadencia física, han vuelto a servir, otra vez —como en el

remoto 1840 o el cada vez más lejano 1950—, para recrear el espacio espiritual de la nación y darle voz e imagen a través de la literatura narrativa, la mejor capacitada para proponerse este tipo de construcciones globales. Tal vez por eso La Habana, hoy, más que espacio y escenario, ha devenido también personaje, acechado por las mismas incertidumbres y pesares de los individuos que la habitan y la hacen palpitar, mientras sus paredes se rajan y sus columnas se inclinan, al tiempo que las vidas de sus habitantes se tuercen en el exilio, la nostalgia y hasta el odio o se afincan a la tierra de la isla, a las calles sucias y turbias de La Habana, empeñados —todos— en hacer la crónica de un tiempo irrepetible, vivido en una ciudad también hecha por su literatura.

2004

Notas

[1] A la altura de 2018, con cambio de dirigencia gubernamental incluida, no ha sido posible concretar la necesaria unificación monetaria y cambiaria que ha deformado y lastrado la economía cubana y, con ella, a la sociedad.

[2] En 2014 el 40 por ciento de los 3 millones de viviendas existentes en Cuba estaban en mal estado constructivo. La Habana es la ciudad más afectada. Según el Ministerio de la Construcción, en 2016 el déficit de viviendas en el país alcanzaba las ochocientas mil. En los últimos años el ritmo constructivo ha estado por debajo de todas las necesidades. En años recientes, además, han surgido barrios ilegales, conocidos como «asentamientos», donde las personas viven en lamentables condiciones materiales y sanitarias.

[3] En el año 2013 esta prohibición fue abolida.

[4] También esta prohibición fue derogada. A partir de entonces el Estado decidió vender autos. Un Toyota de gama media de 0km, cuesta en Cuba trescientos mil dólares. Gracias a esa política, hacia 2018 los precios de los viejos autos norteamericanos y soviéticos se habían duplicado. Aunque parezca que en Cuba nada cambia, es evidente que sí, que las cosas cambian.

[5] Sobre la polémica fecha de terminación y publicación de *El siglo de las luces*, me detengo en el ensayo dedicado a esta novela.

[6] A partir de la liberación de la posibilidad de viajar que se concreta en 2013, decenas de miles de cubanos viajan al extranjero para, durante brevísimas estancias, comprar productos que importan y luego venden en Cuba. Los llamados «mulas» viajan incluso a Rusia para importar piezas de repuesto de viejos autos soviéticos, e incluso a Haití, para traer ropa y otros artículos. Toda esa mercancía alimenta el mercado negro nacional cubano.

[7] Tusquets Editores, Barcelona, septiembre de 2009.

[8] Álvaro Alba, *En la pupila del Kremlin*, colección Entre Líneas, Asociación por la Paz Mundial, Madrid, 2011, 275 págs.

[9] Dos años o tres antes de que desapareciera la URSS fue suspendida en Cuba la circulación de las revistas soviéticas *Sputnik* y *Novedades de Moscú*, consideradas por la dirección ideológica del país portadoras de mensajes dañinos al socialismo, como en su momento había ocurrido con la música de Los Beatles.

[10] *Op. cit.*, pág. 76.

[11] Personaje de *La novela de mi vida*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002.

[12] Hasta la década de 1940, antes de que se produjera una acelerada parcelación de la zona, había existido un terreno con dimensiones más propicias frente al edificio donde funcionó por varias décadas la Sociedad del barrio. Allí jugó muchas veces mi abuelo Juan Padura, mi padre Nardo y brilló el que parece haber sido el mejor pelotero de la familia, Félix «Neno» Padura, el mayor de los primos de mi padre. Neno Padura estuvo a punto de firmar un contrato como jugador profesional.

[13] Sin duda por esta circunstancia fue que demoré tanto en ir por primera vez al estadio del Cerro, hacia 1962.

[14] Lamentablemente para Paul Auster y para el mundo, esta situación ha cambiado desde 2017 con el ascenso a la presidencia norteamericana de Donald Trump.

[15] En Cuba, desde 2013, es posible adquirir libremente un auto nuevo o de segunda mano, vendido por el Estado. El precio de un Toyota de gama media, 0km, ronda los trescientos mil dólares.

[16] *Fiebre de caballos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

[17] El resultado de aquel trabajo periodístico de los años ochenta se encuentra antologado en el volumen *El viaje más largo*, publicado en Cuba por Ediciones Unión, en 1994; en Puerto Rico por Editorial Plaza Mayor en 2002; y, en coedición, en Argentina por Capital Intelectual y en España por Ediciones NED, 2014.

[18] He sido el segundo cubano que ha merecido tal distinción conferida por la universidad más importante de América Latina. Antes, en 1920, había sido el diplomático cubano Manuel Márquez Sterling, por su actitud al salvar a la familia de Francisco Madero durante la llamada Semana Trágica.

[19] Álvaro Alba, *En la pupila del Kremlin*, Entrelíneas Editores, Madrid, 2011.

[20] Este médico jamás me habló de Karmen Vega, que asegura en su testimonio haber sido la persona más cercana a Mercader durante sus últimos meses de vida. Luego, cuando le pregunté por la tal Karmen, me dijo no recordarla. Y el médico es real.

[21] Sylvia Ageloff, la mujer que utilizó Ramón Mercader/Jacques Mornard/Frank Jackson para acercarse a Trotski, murió nonagenaria en Nueva York a fines del siglo pasado. Al parecer nunca volvió a hablar de la trama macabra en la que se vio envuelta.

[22] En alguna ocasión Caridad del Río dijo algo así: «Yo no seré buena para construir el socialismo. Pero soy una especialista en destruir el capitalismo». Sus métodos no fueron nunca demasiado ortodoxos. En la década de 1920 atentó de diversas maneras contra los negocios de su marido, Pau Mercader.

[23] El 27 de abril de 1940, en La Habana, Caridad del Río recibió el certificado que acreditaba su nacionalidad cubana. Sobre sus actividades en la isla en esos años, nunca se ha revelado alguna información conocida. Respecto a la existencia de otros propósitos, se especuló que quizás la huida de Ramón de México al realizar el asesinato se pudiera haber planificado a través de Cuba, entre otras alternativas. De este modo la presencia de Caridad en La Habana y las posibles tramas que creó, tendrían una explicación más contundente. Quizás desde entonces conservó relaciones con algunas figuras cubanas.

[24] Una tercera impresión, realizada en coedición con una institución cubana, aún no ha circulado en la isla.

[25] *Enciclopedia Judaica*.

[26] Tusquets Editores, Barcelona, 2013.

[27] Reproduzco el resto del fragmento conocido de la carta de Publius Léntulus, gobernador de Judea, al emperador Tiberio: «Hay en Judea un hombre de una virtud singular a quien llaman Jesús. Los bárbaros le creen profeta; pero sus sectarios le adoran como descendiente de los dioses inmortales. Resucita a los muertos y cura a los enfermos por medio de la palabra y el tacto; es bien formado y de estatura elevada; su aspecto es dulce y venerable [...]. Censura con majestad, exhorta con dulzura y cuando habla o cuando se mueve lo hace con elegancia y gravedad. Nunca se le ha visto reír, pero se le ha visto llorar con frecuencia. Es muy templado, modesto y juicioso. Es un hombre, en fin, que por su excelente belleza y por sus perfecciones divinas, supera a los hijos de los hombres».

[28] Sabbatai Zevi y sus peripecias mesiánicas son absolutamente históricas y existen sobre ella numerosas referencias bibliográficas. Para la historia de las masacres de judíos en Polonia durante los años 1648 y 1653, contamos con el inmejorable y tremebundo testimonio de un testigo presencial: *Javein mesoula (Le fond de l'abîme)*, de N.N. Hannover.

[29] La película homónima, dirigida por Stuart Rosenberg (1976), se inspira en uno de los libros más documentados sobre este episodio: *Voyage of The Damned*, de Gordon Thomas y Max Morgan, Hodder and Stoughton, Londres, 1974.

[30] Esta sistematización de la migración judía a Cuba ha sido realizada por la historiadora Maritza Corrales, máxima autoridad cubana en la materia. Es autora, entre otros estudios, de *La isla elegida. Los judíos en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

[31] Vasili Grossman, *Vida y destino*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pág. 264.
La cursiva es nuestra.

[32] *La novela de mi vida*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002.

[33] Manuel Moreno Fragonals, *Cuba/España, España/Cuba: Historia común*, Editorial Crítica, Grijalbo/Mondadori, Barcelona, 1995.

[34] *Ibíd.*, pág. 170.

[35] [Ibídem](#), págs. 170-171.

[36] Citado por Medardo Vitier, *Las ideas y la filosofía en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1970, págs. 74-75.

[37] *Ibíd.*, pág. 78. La cursiva es nuestra.

[38] Véase Urbano Martínez Carmentate, *Domingo del Monte y su tiempo*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.

[39] Manuel Moreno Friginals, *op. cit.*, pág. 168.

[40] *Ibídem*, pág. 159.

[41] [Ibídem](#), pág. 159.

[42] Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, pág. 79.

[43] Citado por Urbano Martínez Carmona, *op. cit.*, pág. 76. La cursiva es nuestra.

[44] La cursiva es nuestra.

[45] Medardo Vitier, *op. cit.*, pág. 92.

[46] *Ibíd.*, pág. 92.

[47] La larga «Polémica entre Don Ramón de La Sagra y Don José Antonio Saco» aparece recogida en *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otras ramas sobre la isla de Cuba*, Ministerio de Educación, La Habana, 1960, tomo 1, págs. 230-347.

[48] Rafael Esténger, *Heredia, la incomprensión de sí mismo*, Ed. Trópico, La Habana, 1938, págs. 96-97.

[49] *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otras ramas sobre la isla de Cuba*, págs. 236-237.

[50] José María Heredia y Heredia, *Antología herediana*, escogida y anotada por Emilio Valdés y de Latorre, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1939.

[51] *Ibídem*, pág. 147.

[52] Heredia no es el único que se decepciona por la situación de Cuba. El padre Varela, por esta misma época, reconoce que: «Es preciso no equivocarse. En la isla de Cuba no hay amor a España, ni a Colombia, ni a México, ni a nadie más que a las cajas de azúcar y los sacos de café. Los naturales y los europeos reducen su mundo a su Isla, y los que solo van por algún tiempo para buscar dinero, no quieren perderlo».

[53] José Luis Ferrer, «Nación y novela en Cuba», Tesis para el Ph. D. en español, Department of Foreign Languages and Literatures, University of Miami, Florida, 2001. (En 2018 salió publicada una versión corregida y aumentada de este texto con el título *La invención de Cuba. Novela y nación: 1837-1846*, Editorial Verbum, Madrid.)

[54] Ibídem. Sobre la *Revista Bimestre Cubana* agrega el estudioso: «En sus páginas, prácticamente, se inventó la crítica que orientó la creación literaria en la Isla y posibilitó su desarrollo futuro; y, sobre todo, se creó —o al menos se unificó y se reconoció cabalmente a sí mismo— un público nacional que por primera vez pudo comenzar a imaginarse formando parte de una entidad mayor, integrada por gente como ellos, con intereses, características y un destino comunes, aun si esta imagen resultaría por ahora insuficiente para integrar la enorme diversidad de intereses económicos, sociopolíticos, étnicos, raciales, etc., que componían la abigarrada población del país».

[55] José Antonio Saco, «Réplica de Don José Antonio Saco a los anexionistas que han impugnado sus ideas sobre la incorporación de Cuba a los Estados Unidos», Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, Madrid, 1950 (Colección Facticia, Vidal Moreno, tomo 69, n.º 2).

[56] José Luis Ferrer, *op. cit.*

[57] *Ibíd.*

[58] Enrique Saínz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.

[59] José Luis Ferrer, *op. cit.*

[60] Según el diccionario de la RAE: Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres. || **2.** Hechos interesantes de la vida real que parecen ficción. || **3.** Ficción o mentira en cualquier materia.

[61] Milan Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, pág. 21.

[62] *Op. cit.*, págs. 79-80.

[63] Michel Houellebecq, *El mapa y el territorio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2011.

[64] «A medida en que se aleja la época staliniano-brezhneviana nuestros conocimientos sobre aquel sistema y aquel país aumentan en progresión geométrica. Ahora no solo cada año y cada mes aportan nuevos materiales e informaciones, sino ¡cada semana y cada día! El que solo hoy empieza a interesarse por el comunismo, visto como ideología, y por el Imperio [la Unión Soviética], visto como la encarnación práctica de la misma bajo la forma de aquella superpotencia, puede no acabar de darse cuenta de que el noventa por ciento, si no más, de los materiales de que ahora dispone hace solo unos pocos años no conocían la luz del día» (R. Kapus'cin'ski, *El imperio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, pág. 91).

[65] Milan Kundera, *op. cit.*, pág. 188.

[66] Milan Kundera, *El telón*, pág. 14.

[67] *Ibídem*, pág. 15.

[68] Milan Kundera, *El telón*, *op. cit.*, pág. 77.

[69] En una crítica a mi novela *Herejes* un profesor inglés, al considerarla demasiado crítica, sentencia: «Hasta el momento Padura ha sido un maestro en el arte del artificio literario, presentando sus críticas de modo indirecto, mediante la analogía y la metáfora, pero abordando de frente el tema de la intolerancia. Quizás es esto precisamente lo que se ha vuelto un problema. Para mí, que lo he seguido fielmente como estudioso de su obra y como amigo, Padura está empezando a perder sutileza y corre el riesgo de tornarse demasiado repetitivo», Stephen Wilkinson, «Mario Conde, el camino más largo a ninguna parte», *Catalejo. Blog de Temas*, 10 de febrero de 2015.

[70] Milan Kundera, *El telón*, *op. cit.*, pág. 78.

[71] Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoela, Granada, 2003, pág. 112.

[72] En mi ciclo de novelas de Mario Conde podría tal vez encontrarse un «desencanto» post-1989 que mis personajes cubanos pueden compartir con personas de otras latitudes y de ahí la existencia de ediciones y traducciones muy diversas de esta serie novelesca.

[73] Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoela, Granada, 2003, pág. 54.

[74] *Ibíd.*, pág. 71.

[75] Milan Kundera, *El telón*, pág. 202.

[76] *Ibidem*, pág. 21.

[77] Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1974, pág. 10. La cursiva es mía, LPF. En adelante las citas de la novela, tomadas de esta edición, estarán consignadas con la página a continuación.

[78] Noël Salomon, «*El siglo de las luces: historia e imaginación*», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.

[79] La cursiva es mía.

[80] Lisandro Otero, «Un novelista pregunta». Entrevista a Alejo Carpentier, *Rotograbado de Revolución*, La Habana, 15 de abril de 1963, en *Entrevistas*, compilación de Virgilio López Lemus, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985.

[81] Véase el discurso de Fidel Castro de 1961 conocido como *Palabras a los intelectuales*.

[82] Alexis Márquez Rodríguez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Grijalbo, Venezuela, 1992, pág. 178.

[83] Lisandro Otero, *op. cit.*, pág. 100.

[84] *Ibídem*, pág. 99.

[85] Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Ed. Arte y literatura, La Habana, 1985, pág. 77.

[86] Manuel Moreno Fragnals, *Cuba/España, España/Cuba: Historia común*, Grijalbo Mondadori, Mito de Bolsillo, Barcelona, 1998, pág. 52.

[87] *Ibídem*, pág. 131.

[88] Véase José Luis Ferrer, «Novela y nación en Cuba: 1837-1846. University of Miami», 2002.DAI, 63, n.º 06A (2002). Trabajo inédito.

[89] Sobre este proceso véase José Luis Ferrer, *op. cit.*

[90] *Ibíd.*

[91] *Ibidem.*

[92] Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Tientos y diferencias*, en *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, págs. 11 y 12.

[93] *Ibídem*, pág. 14.

[94] Alejo Carpentier, «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, en *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984, pág. 160.

[95] Jorge Fornet. «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto», *La Gaceta de Cuba*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, septiembre-octubre, 2001, págs. 38-45.

Agua por todas partes
Vivir y escribir en Cuba
Leonardo Padura

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Ilustración de la portada: foto de infancia del autor. © Archivo familiar

© Leonardo Padura, 2019

Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. - Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona (España)
www.tusquetseditores.com

Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2019

ISBN: 978-84-9066-650-0 (epub)

Conversión a libro electrónico: El Taller del Llibre, S. L.

www.eltallerdellibre.com