

Facultad de Filosofía y Letras  
UNAM 01086

5  
2ej.  
V. 1-2

// NOVELA DE LA REVOLUCION CUBANA //

(Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

por Armando Pereira Llanos

1992

V. 1

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| I.    | PREFACIO.....   | I   |
| II.   | INTRODUCCION: EL DISCURSO CULTURAL DE LA REVOLUCION CUBANA (1959-1969)..... | 1   |
| III.  | NARRATIVA DE LA INSURRECCION.....   | 20  |
|       | 1. Bertillón 166.....   | 25  |
|       | 2. Los años duros.....  | 36  |
|       | 3. Viento de enero.....   | 40  |
| IV.   | LA FIGURA DEL INTELECTUAL DE TRANSICION.....                                | 64  |
|       | 1. Los desnudos.....  | 68  |
|       | 2. La situación.....  | 86  |
|       | 3. Memorias del subdesarrollo.....  | 120 |
| V.    | EL DISCURSO BARROCO: ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA...175                      |     |
|       | 1. Paradiso.....  | 179 |
|       | -- La familia de José Cemi: el hogar.....                                   | 183 |
|       | -- Lenguaje y erotismo.....   | 195 |
|       | -- La triangulación de los afectos.....                                     | 200 |
|       | -- En el cuerpo de Fronesis: un dragón con dos cabezas.....                 | 216 |
|       | -- Interdicción del deseo: la conciencia eclipsada.....                     | 222 |
|       | -- El ingreso en la imagen.....   | 231 |
|       | 2. Convergencia continuidad.....  | 237 |
|       | 3. Siempre la muerte, su paso breve.....                                    | 239 |
|       | 4. Los niños se despiden.....   | 244 |
| VI.   | EL REALISMO.....  | 256 |
|       | 1. Sacchario.....   | 266 |
|       | 2. La última mujer y el próximo combate.....                                | 281 |
|       | 3. La novela testimonial: entre la ficción y la ciencia.....                | 322 |
| VII.  | EL DISCURSO INTIMISTA: ENTRE LA INDIVIDUALIDAD Y LA HISTORIA.....           | 373 |
|       | 1. Un rey en el jardín.....   | 376 |
|       | 2. Las iniciales de la tierra.....  | 381 |
|       | 3. La caja está cerrada.....  | 403 |
| VIII. | EPILOGO.....  | 427 |
| IX.   | BIBLIOGRAFIA CITADA.....  | 430 |
| X.    | HEMEROGRAFIA CITADA.....  | 433 |

P R E F A C I O

## Novela de la Revolución Cubana

por Armando Pereira Llanos

Esta investigación se centra en la novela cubana ~~xxxxxx~~ escrita entre 1960 y 1990. Como puede verse en el índice de este trabajo, la investigación está dividida en siete partes principales (Introducción, La narrativa de la insurrección, El intelectual de transición, El discurso barroco: entre el mito y la historia, El Realismo, El discurso intimista: entre la individualidad y la historia). En la Introducción se trata de esbozar una visión muy general de las políticas culturales de la Revolución Cubana en los años sesentas. En esta década, las reflexiones teóricas en torno a la relación entre literatura y sociedad alcanzaron importantes niveles y jugaron también un papel significativo en las propias novelas que tocaron el tema. En cada uno de los incisos restantes, se han reunido las novelas más representativas de los escritores de cada periodo, con el propósito de especificar los elementos esenciales, tanto temáticos como estilísticos, que han caracterizado a cada uno de ellos.

Probablemente se podría pensar que esta investigación constituye una historia de la novela cubana reciente, pero mi propósito ha sido otro. Se trata más bien de analizar la Novela de la Revolución Cubana, saber cuáles han sido los principales problemas que se ha planteado esta narrativa y con qué instrumentos litera-

rios cuenta para resolverlos.

Por otra parte, la investigación no se ciñe nunca a una sola metodología de análisis, sino que ha intentado conjugar distintas voces (Roland Barthes, Kristeva, Sartre, Mijail Bajtin, Lukács, Goldmann, Octave Mannoni, Bloom y otros) de acuerdo siempre a las propias necesidades de cada novela.

Finalmente, me interesa señalar que esta investigación presenta, en todo momento, el carácter polémico que esta problemática implica. Sólo he querido ofrecer un nuevo punto de vista sobre este viejo problema.

V. B.  
Ced. a la Univ. de la Habana  
Asesor de tesis

## Cuban Revolution Novel

by Armando Pereira Llanos

This research is about the Cuban Novel written between 1960 and 1990. As you can see in the index, the research has 7 principal parts (Introduction, The Insurrection Narrative, The Transition Intellectual, The Baroque: between myth and history, The Realism, The Intimist Novel: between individuality and history). In the Introduction I try to give a general view about the cultural politics of the Cuban Revolution in the sixties. In this decade theoretical reflections about relations between literature and society reached the most important levels and they also became a significative role in fiction. In the other parts I include the writers' more representative novels of each period with the purpose to specify the thematic and estetic essential elements this fiction have been planed.

Probably you can think this research is a Cuban Revolution Narrative History, but this is not my interest. I just want to analice the Cuban Revolution Novel, know which are the principal problems this narrative produce and which are the literary tecnicas to expose this problems.

In the other hand, the research includes not only one methodology, but several voices (Roland Barthes, Kristeva, Sartre, Mijail Bajtin, Luckács, Goldmann, Octave Mannoni, Bloom and others), each one acording with the novels requirements.

Finally, I have to say that this research presents, in every moment, the polemic sens that this problematic contents. I just want to offer a new point of view of such old problem.

*V.B.  
A. B. P.  
Crespo de Luis*

Si esta investigación se centra en la novela cubana escrita a partir de 1960, no es porque no existieran en Cuba novelistas de talla continental: Cirilo Villaverde, Nicolás Heredia y Ramón Meza en el siglo XIX, y más tarde, en la primera mitad del XX, Miguel de Carrión, Carlos Loveira, Enrique Labrador Ruiz, Virgilio Piñera y Alejo Carpentier son, entre otros, una prueba evidente de ello. Sin embargo, como fenómeno cultural global más que como grandes figuras aisladas, la novela comienza a adquirir un peso significativo en la literatura cubana sobre todo a partir de ese año. Sólo en la década de los sesentas se publicaron en Cuba casi setenta novelas, lo que comparativamente con décadas anteriores señala un considerable incremento del interés hacia ese género por un amplio sector de la intelectualidad cubana.

Por otra parte, habría que señalar también que, a partir del triunfo de la revolución en 1959, el escritor cubano comienza a enfrentar su trabajo literario desde parámetros y perspectivas diferentes a como había venido haciéndolo hasta entonces. La revolución, desde sus inicios, abre una nueva gama de preocupaciones e intereses para ese intelectual que no sólo no se había planteado antes, sino que, al hacerlo ahora en su propia obra de ficción, terminarán imprimiendo un viraje significativo en la cultura cubana hacia nuevos derroteros hasta entonces inexistentes.

Esa nueva cultura, que nacía en Cuba en los años sesentas, desbordó enseguida las fronteras de la isla para incidir con fuerza en un vasto sector de la intelectualidad latinoamericana. Podríamos incluso decir que muchos intelectuales del continente no sólo vieron con simpatía ese nuevo proyecto cultural, sino que contribuyeron decisivamente a crearlo y fortalecerlo. Nombres como los de Carlos Fuentes, Roque Dalton, Manuel Galich, Vargas Llosa, Mario Benedetti, René Depestre, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Julio Cortázar, Otero Silva, Jaime Sabines o García Márquez, entre muchos otros, resultan inseparables de esa experiencia inicial. Es posible que hoy en día se vea con otros ojos y se juzgue desde otras perspectivas a la cultura socialista cubana, pero el peso y la influencia que esa cultura ejerció sobre una gran parte del pensamiento latinoamericano en los años sesentas y setentas es algo definitivamente innegable.

De ahí nace justamente el interés de este trabajo: tratar de determinar las preocupaciones, las búsquedas, las perspectivas de esa novela, en las cuales un cierto proyecto cultural ha quedado inscrito. Si elegí a la novela como objeto de análisis es porque su espacio de reflexión es mucho más amplio (aunque quizá no tan intenso) que el del cuento o el del poema, y ese espacio permite también un desarrollo temático y formal más complejo y diverso en el tratamiento de ciertas cuestiones de carácter ideológico que, a partir de la revolución, se vuelven acuciantes para

el propio escritor insular y, a partir de él, para la cultura cubana en general.

Como puede verse en el índice de este trabajo, la investigación está dividida en siete partes principales. En la introducción se tratará de esbozar una visión muy general y somera del discurso cultural de la revolución cubana en los años sesentas, no sólo porque es la década en la que más se desarrolla y se profundiza en las reflexiones teóricas en torno a la relación entre literatura y sociedad (la necesidad de crear una nueva cultura, la función social del intelectual, la vinculación del intelectual con las masas populares, la libertad de expresión en la sociedad socialista, la crítica y el poder de impugnación de la literatura en una sociedad revolucionaria, etc.), sino sobre todo porque muchas de estas reflexiones habrán de encarnar, como preocupaciones temáticas, en los propios textos narrativos. En cada uno de los incisos restantes se han reunido, bajo un mismo rubro, las novelas de los autores más representativos de cada periodo, con el objeto de rastrear en ellas algunos de los aspectos esenciales que ha venido planteándose la nueva narrativa cubana tanto temática como estilísticamente.

Si bien es cierto que la secuencia en la que se han ordenado estos incisos podría hacer pensar que se trata de elaborar una historia de la narrativa de la revolución cubana, en realidad el propósito de la investigación es otro. Más que historiar un discurso narrativo, de lo que se

trata es de analizarlo, de saber cuáles son los problemas que ese discurso se plantea y con qué recursos literarios cuenta para desarrollarlos. Incluso, los textos elegidos para cada uno de los incisos no guardan un orden cronológico riguroso. Valga la salvedad: si alguna historización resultara del análisis de ese proceso narrativo, sería un resultado involuntario de la investigación, producto más de la organización del material que de las intenciones finales del trabajo.

Por otra parte, debo señalar desde ahora que no ha sido mi intención realizar aquí un estudio exhaustivo de la narrativa cubana de los últimos treinta años. Un proyecto de esa naturaleza, por ambicioso, habría resultado irrealizable. No desconozco que ha habido varios intentos en ese sentido, aunque limitados a un ciclo temporal mucho menor: los libros de Julio E. Miranda, Rogelio Rodríguez Coronel y Seymour Menton, sobre todo el de este último, constituyen más que un estudio a fondo de las novelas comentadas, tan sólo una visión panorámica y bastante superficial por cierto del amplio mapa de la narrativa de la revolución cubana. Mi intención, más bien, ha sido otra: seleccionar las novelas que me han parecido más representativas de las preocupaciones tanto temáticas como formales de cada momento por el que ha atravesado la narrativa cubana en los últimos treinta años, y desarrollar un análisis más pormenorizado y minucioso de cada una de ellas.

Me he centrado en la novela cubana escrita en Cuba porque el interés fundamental de esta investigación es determinar, a través de ella, la conformación de un nuevo proyecto cultural: sus preocupaciones, sus búsquedas, sus perspectivas. De eso (y sólo de eso) depende que novelistas como Carpentier, Sarduy o Cabrera Infante, entre otros, cuya calidad literaria nadie discute, quedarán fuera de los márgenes de este trabajo. Sus obras, concebidas bajo otros parámetros y otras latitudes, no sólo no aportan nada esencial a lo que aquí tratamos de desentrañar, sino que abrirían la investigación a contextos culturales diferentes al que aquí nos ocupa.

Por lo que se refiere al enfoque metodológico de la investigación, no pretendo ceñirme exclusivamente a una sola concepción de la literatura ni seguir rígidamente una cierta perspectiva de análisis. La intención del trabajo consiste, más bien, en poner en juego distintas voces (Roland Barthes, Kristeva, Sartre, Mijail Bajtin, Luckács, Goldmann, Octave Mannoni, Bloom, entre otros), con el objeto de que el enfoque teórico se adecúe a los textos analizados y no al revés. No se trata, en ningún momento, de abandonarme a una suerte de eclecticismo metodológico, sino por el contrario de usar la metodología precisamente a partir de lo que es: tan sólo un instrumento de análisis y no la camisa de fuerza que el prurito metodologicista ha terminado haciendo de ella.

Por último, me interesa señalar que la investigación asumió siempre y decididamente el carácter polémico implícito en la materia que trata. No se buscó limar asperezas o evadir las múltiples controversias que el proceso cultural cubano ha despertado tanto dentro como fuera de Cuba, sino asumir esa problemática en toda su riqueza polémica y contradictoria e intentar ofrecer, entre tantas otras, tan sólo una nueva versión de ella.

INTRODUCCION: EL DISCURSO CULTURAL DE LA REVOLUCION CUBANA  
(1959-1969)

A partir de junio de 1961, con las "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro, la cultura cubana se ve en la necesidad de reformularse; es decir: de crear un proyecto cultural acorde con las nuevas exigencias de la realidad. Ya en abril de ese mismo año, en palabras de su máximo líder, la revolución se había autodefinido socialista, y eso obligaba a redefinir también no sólo sus lineamientos sociales y políticos, sino incluso los marcos culturales en los que esa revolución habría de desarrollarse. Era sin duda una tarea ardua, pues implicaba, por parte del intelectual, tanto una revisión a fondo de las necesidades culturales reales del país y del instrumental estético con que el artista contaba para colmarlas, como de un serio cuestionamiento de la función social del intelectual en la nueva sociedad y de una revisión y "puesta al día" de cada uno de sus proyectos artísticos individuales.

Podría decirse que el intelectual cubano se aboca a esa tarea desde un "sentimiento de culpa" inicial que signará sus pasos, en las labores culturales revolucionarias, por lo menos hasta finales de la década de los sesentas. Ese "sentimiento de culpa" se cumple al menos en dos sentidos: por una parte, en relación con las culturas metropolitanas en las que ese intelectual se formó: en esencia fiel a esa tradición, aunque la somete a crítica, no llega a desprenderse definitivamente de ella. Y por otra parte, en

relación con la vanguardia política revolucionaria que no encontró nunca, ni en las luchas insurreccionales ni en los primeros años de la construcción socialista, una vanguardia cultural en la cual apoyarse. A esto se había referido ya Ernesto Guevara en "El socialismo y el hombre en Cuba": "la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios".<sup>1</sup> El segundo sentido de esa culpabilidad histórica se manifiesta explícitamente en un ensayo de Fernández Retamar, publicado en 1967: "sea como fuere -señala Retamar-, es lo cierto que, a los ojos de la revolución, como lo han expresado Fidel y el Che, los intelectuales teníamos que recuperar el tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos, hacernos intelectuales de la revolución en la revolución. Y esto debía hacerse en una revolución que ya era poder. Así como el partido iba a ser hecho después de ser la revolución gobierno -mientras que, habitualmente, una de las metas de un partido revolucionario es la toma del poder político-; de manera similar, los intelectuales de la revolución iban a hacerse tales, en medida considerable, después de esa toma del poder político... Ahora bien: no se trata de lamentar la ayuda que como guerrilleros hubieran podido prestar los intelectuales, sino de conocer (para aliviar) el retraso de su formación como intelectuales revolucionarios".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ernesto Guevara. "El hombre y el socialismo en Cuba", en Obra revolucionaria, p. 636.

<sup>2</sup> Roberto Fernández Retamar, "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba", Casa de las Américas, núm. 40, ene-feb, 1967, pp. 10-11.

Así, el nuevo proyecto cultural, al que se abocan los intelectuales cubanos, nace del reconocimiento de una carencia y de la necesidad de subsanarla. Para ello utilizan todos los medios: libros, artículos, conferencias, mesas redondas y, sin duda, el trabajo es intenso. La discusión se centra sobre varios aspectos, todos ellos entrelazados, de lo que va a constituir el itinerario de las reflexiones teóricas sobre la cultura cubana a lo largo de los años sesentas: los medios con que se cuenta para crear una nueva cultura, la función social del intelectual, la vinculación del intelectual con las masas populares, la libertad de expresión en la sociedad socialista, la cuestión de la crítica y del poder de impugnación del intelectual en una sociedad revolucionaria. Y en esas discusiones participan no sólo intelectuales cubanos, sino también esos compañeros de viaje que han sido siempre, para Cuba, los intelectuales revolucionarios latinoamericanos.

El 2 de mayo de 1969 se lleva a cabo en La Habana -y para más datos, en el estudio del pintor Mariano- una pequeña reunión entre intelectuales cubanos y latinoamericanos, con el fin de discutir, entre otros, el problema de la relación entre el intelectual y la sociedad<sup>3</sup>. El texto que resultó de esa reunión tiene, sin lugar a dudas, un carácter conclusivo de las reflexiones que en torno a ese problema se habían venido desarrollando en Cuba durante casi una década. Quisiera referirme a ese texto en

---

<sup>3</sup> El resultado de esas discusiones fue recogido en libro por la editorial Siglo XXI bajo el título El intelectual y la sociedad (Col. Mínima, núm. 28, 1969).

particular, aunque trayendo a cuenta, en la medida de lo necesario, otros materiales que pudieran aclarar o desarrollar ciertos puntos oscuros o insuficientemente tratados en esa larga conversación.

En el texto que resultó de esa plática, parece existir una coincidencia casi absoluta en cuanto a que la función del intelectual en las sociedades capitalistas es una función puramente decorativa o que consiste, a lo sumo, en justificar ideológicamente el poder de la clase dominante. Según Carlos María Gutiérrez, la intelligentsia en los países capitalistas, y concretamente en las sociedades latinoamericanas, "es un grupo alienado de las grandes masas; por formación, por posibilidades, por privilegios, la sociedad intelectual burguesa no coordina objetivamente su funcionamiento con las grandes masas ni las considera (salvo como factor u objeto en sus esquemas) en el mismo plano creativo de ideas donde ella se siente altivamente ubicada... Tiene conciencia de ser un grupo social orientador y la ejerce; deliberadamente, la burguesía en el poder le proporciona esa falsa sensación de ser partícipe en las decisiones o, por lo menos, un opinion maker (ese codiciado "incentivo moral" en la sociedad de consumo), cuando en realidad la sociedad intelectual es sólo una forma decorativa del poder burgués o, en el mejor de los casos, la encargada de justificar históricamente ese poder y sus exacciones".<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Varios autores, El intelectual y la sociedad, pp. 33-34.

Para Carlos María Gutiérrez, la función social del intelectual debe referirse entonces, necesariamente, a la ubicación de ese intelectual en la sociedad, al lugar que se le ha asignado en ella o, más bien, a la situación a la que la clase dominante lo ha confinado. La función del intelectual -"decorativa", "justificadora del poder burgués"- sólo podrá cambiar en la medida en que se modifique su ubicación social. Roque Dalton propone, entonces, "el baño social". Dice: "La revolución cubana, consecuentemente, no envía a sus escritores a las 'dachas de creatividad', a las 'colonias de superdotados', al 'retiro y a la meditación solitaria', todos ellos experimentos fallidos de otras sociedades socialistas... La revolución aquí propuso y propone a sus escritores el 'baño social', el sumergimiento en el trabajo y en la vida".<sup>5</sup> Y esta idea llegará a convertirse en uno de los elementos nucleares de la discusión en torno a la función social del intelectual.

"Baño social" implica abandonar la esfera de las reflexiones literarias, artísticas o filosóficas como algo separado de la vida cotidiana; implica, sobre todo, que el intelectual participe, como un ciudadano más, de la vida productiva de la sociedad en los talleres, en las fábricas, en las cooperativas agrícolas, y si por añadidura escribe, pinta o compone música, enhorabuena. Pero de lo que se trata es de que aprenda a reconocerse como integrante de esa clase obrera que produce la riqueza material de la colectividad en la que vive, que su identidad no emane más del universo

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 13.

abstracto de las ideas, sino de la vida material que lo rodea. Sólo a partir de esa experiencia directa en la producción podrá superar la "alienación de las grandes masas populares" a que la burguesía lo había condenado y alcanzar así una vinculación más estrecha con el hombre que trabaja (desde entonces él mismo) y sus problemas. Sólo así podrá nacer una nueva superestructura cultural más acorde con los conflictos reales de la vida. Se trata de proletarizar al intelectual. Se trata, en definitiva -y esta postura se trasluce sobre todo en las intervenciones de Carlos María Gutiérrez y Ambrosio Fornet-, de suprimir el concepto de intelectual (y la realidad a la que ese concepto se refiere) del discurso cultural revolucionario. Una vez cumplido el objetivo de integración de ese sujeto en la mesa trabajadora, la palabra intelectual dejará de designar una práctica específica que recorte su singularidad contra el resto de las prácticas sociales. "Para ustedes -puntualiza el poeta uruguayo refiriéndose a los intelectuales cubanos-, esa exigencia representa admitir de una vez por todas que ya no son la intelligentsia de este país, en el sentido tradicionalmente otorgado a la sociedad intelectual; que ya no hay intelligentsia, y que sus funciones (o lo que ella creía sus funciones) se han desplazado a otros sectores. Un intelectual, ahora, no tiene más posibilidades de poder (y en este periodo de transición quizá menos) que un machetero, un conductor de camión o un soldado. No hay otra tarea para ustedes que la colectiva, socialmente hablando".<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 113.

El esclarecimiento de este aspecto abre una especie de "sendero luminoso" que permitirá transitar con mucha mayor facilidad por las arduas y escabrosas cuestiones que aún plantea la relación entre el intelectual y la sociedad socialista.

Entre ellas, sin duda, el problema de la libertad del escritor y de su posibilidad de crítica y de impugnación en una sociedad socialista, se plantea como una cuestión fundamental. Edmundo Desnoes, en este sentido, señala: "Creo que la libertad no existe en abstracto, que muchos de nosotros, cuando nos visitaban artistas e intelectuales extranjeros, creábamos la ilusión de que en Cuba existía la libertad incondicional para expresar los problemas, para todas las opiniones. Esto es relativamente falso dentro de una revolución. La libertad está condicionada por la revolución, no es una libertad individual, caprichosa, que obedece a los deseos de un individuo, a las ideas de un individuo, sino a una realidad que nos abraza y en la cual participamos".<sup>7</sup>

De hecho, durante los primeros años de la revolución cubana, esa "ilusión" de libertad a la que Desnoes hace referencia, más que una ilusión, era una realidad. Como señala Ambrosio Fornet, entre 1959 y 1961 el ambiente literario en la Cuba revolucionaria conoció una constante confrontación pública y abierta de todo tipo de problemas y a través de los medios más diversos: periódicos, revistas, suplementos culturales, mesas redondas, conferencias, en

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 27.

donde intelectuales cubanos y extranjeros discutían sus puntos de vista en absoluta libertad. Allí se confrontaban no sólo posiciones distintas sino incluso abiertamente contrapuestas, y nadie veía que con eso se estuviera poniendo en peligro el curso de la revolución. La situación comenzó a cambiar, sin embargo, a partir de 1961, con esa especie de llamada de atención que significó para el escritor cubano el discurso de Fidel Castro, pronunciado a fines de junio en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional "José Martí" y conocido como "Palabras a los intelectuales".

En él, el dirigente cubano comienza a poner las cartas sobre la mesa. En primer término, se distingue entre libertad formal y libertad de contenido. Para la revolución cubana, por lo visto, la libertad formal en el arte no presenta ningún problema. Más bien al contrario, en el terreno de la experimentación artística -estructuras, lenguajes, etc.- ninguna libertad de creación será excesiva. "Se habló aquí de la libertad formal -señala Fidel-. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema".<sup>8</sup>

El problema comienza, sin embargo, cuando de lo que se trata es de la libertad de contenido. Y es que en los contenidos artísticos es donde puede aparecer una crítica más explícita al proceso revolucionario. Fidel no olvida que el arte y la literatura han constituido siempre vehículos importantes para la manifestación de ideas políticas y

---

<sup>8</sup> Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales", en Revolución, Letras, Arte, p. 11.

sociales, que en todas las épocas el arte y la literatura han representado instrumentos fundamentales en la lucha ideológica. Y es de eso, tal vez, de lo que trata de resguardarse. De ahí que su lógica sea contundente: la libertad de contenido sólo puede constituir un problema para el intelectual que no es revolucionario, para aquel que no se ha integrado a las tareas de la revolución, para aquel que -en palabras de Dalton- no ha sabido darse ese "baño social" que la revolución exige de todo intelectual. Pues los contenidos de su obra estarán necesariamente desvinculados de las necesidades reales de las masas trabajadoras. Y en algún caso podrían incluso confundirlas, desorientarlas, crearles falsos problemas de conciencia que constituirían una rémora para el desarrollo de la conciencia revolucionaria. En el terreno de los contenidos toda libertad está condicionada a los presupuestos ideológicos de la revolución, pues la revolución tiene ante todo el derecho a defender su existencia. En este sentido, la posición de Fidel, y a través de él la del gobierno cubano, es muy clara: "dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella",<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 14.

NO HAS PAG.

11 =

llega a cumplirse cabalmente es porque hay en él todavía un cierto sentimiento de culpabilidad con respecto a esa tradición cultural burguesa en la que se ha formado.

No es necesario profundizar demasiado en las reflexiones que se llevan a cabo en Cuba durante los años sesentas para darnos cuenta que hay ciertos conceptos que estorban a esas reflexiones y que no se sabe muy bien qué hacer con ellos: el concepto de "libertad irrestricta" del escritor, por ejemplo, frente a la "disciplina ideológica" que exige el proceso revolucionario; o bien, el concepto de "conciencia crítica" frente a lo que podría llamarse una "conciencia constructiva"; o la noción del "arte como juego en el lenguaje" frente a la del "arte como forma de conocimiento". En definitiva, los postulados de las vanguardias contemporáneas frente a los postulados del realismo socialista. La radicalización del proceso revolucionario que se lleva a cabo en la década de los sesentas coloca al intelectual cubano frente a una encrucijada ante la que no sabe resolverse sino de una manera hasta cierto punto tibia y vacilante: atado a una tradición liberal de la que no se atreve a desprenderse, precisamente porque es la que lo ha constituido y alimentado durante sus años de formación, no logra acceder de una manera resuelta a las nuevas exigencias culturales ante las que lo coloca el proceso revolucionario. Gira en redondo, le da una y otra vuelta a las ideas, trasiega los conceptos, tratando inútilmente de complementar dos realidades antagónicas.

Es realmente significativo el hecho de que sean intelectuales revolucionarios latinoamericanos -Roque Dalton, René Depestre, Carlos María Gutiérrez- los que se mueven con mayor decisión en torno a esas cuestiones. Por lo que se refiere al problema de la libertad del intelectual en una sociedad socialista, Carlos María Gutiérrez sostiene resueltamente la tesis de que ese intelectual debe asumir un "renunciamento a una libertad de maniobras sin límites prefijados y, por lo menos en forma transitoria, el reconocimiento de una disciplina total, donde las dudas queden postergadas por la confianza".<sup>11</sup> Y es que, para el escritor uruguayo, la idea de la libertad del escritor, tan sutilmente manipulada en las sociedades capitalistas de Occidente, no es más que una ilusión, un señuelo ideológico al que constantemente los hechos desmienten. En cualquier época y en cualquier sociedad, el escritor responde, directa o indirectamente, a un encargo social y las posibilidades de juego de su libertad, se desarrollan siempre, necesariamente, en el interior de los marcos que ese encargo social le fija. La posición de clase, las determinaciones ideológicas, las modas culturales del mercado capitalista, son condicionantes ineludibles que todo intelectual debe asumir si quiere figurar de alguna manera en el ámbito literario en el que se inscribe. La única diferencia estriba en que el socialismo pone en evidencia abiertamente ese encargo social que en otras sociedades quiere pasar desapercibido.

---

<sup>11</sup> Varios autores, op. cit., p. 31.

En cuanto a la conciencia crítica del escritor y al poder de impugnación de la literatura, la situación se complica aún un poco más. En principio, se acepta que esa conciencia crítica debe ejercerse, como un instrumento necesario de desalienación, en las sociedades capitalistas, pero se combate el carácter de "insubordinación permanente" que Vargas Llosa le había asignado para cualquier sociedad.<sup>12</sup> En las sociedades socialistas, por lo menos, esa "conciencia crítica" debe cambiar de signo. Me permito citar en extenso, y de nuevo, a Carlos María Gutiérrez: "La conciencia crítica en la sociedad burguesa puede ser el mecanismo de defensa del intelectual ante una estructura que lo enajena de las masas; y también el arma para desmontar, desmistificar y combatir esa estructura; es individual y en tal sociedad ello le permite mayor eficiencia, porque las condiciones del medio y su efecto de alienación sobre los intelectuales los convierte deliberadamente (y estimula ese resultado) en islas elevadas sobre el conglomerado social. Allí, asumiendo esa alienación, el intelectual puede utilizarla contra el enemigo, a partir del ejercicio de la conciencia crítica, única herramienta que no le controlan. Pero en la sociedad revolucionaria, cuyo primer efecto es la desalienación, insistir en la conciencia crítica es un anacronismo que, objetivamente, pasa a ser contrarrevolucionario".<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Cf.: Mario Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio.

<sup>13</sup> Varios autores, op. cit., p. 83.

Así, lo que en una sociedad constituye una función revolucionaria -necesaria e impostergable- del trabajo intelectual, en otra se convierte de pronto, bajo el efecto de desalienación que a esa sociedad le es inherente, en un anacronismo contrarrevolucionario.

Algo similar ocurre con el poder de impugnación del arte y la literatura: "en un país donde no ocurra un proceso revolucionario -señala René Depestre- los escritores ponen el énfasis en el poder de impugnación de la literatura. Tienen razón sin duda. Pero se produce una ambigüedad insólita cuando esos escritores que viven en sociedades burguesas quieren lograr que se crea que el poder de impugnación permanente es una virtud inherente a la literatura, en todas las circunstancias, y en cualquier régimen social que viva el creador".<sup>14</sup>

En realidad, lo que el discurso cultural revolucionario nos propone es una suerte de desplazamiento de esa "conciencia crítica" y de ese "poder de impugnación" del intelectual en las sociedades socialistas. Desplazamiento que se realiza fundamentalmente en dos sentidos. Por una parte, dirigiéndolo hacia el pasado, al ejercer la crítica y el poder de impugnación "contra los aspectos negativos de la condición humana heredados de la antigua sociedad, contra las alienaciones propias del subdesarrollo, contra los dogmas espirituales de todo tipo que siguen siendo fuertes aún, incluso después de la revolución en las relaciones socioeconómicas",<sup>15</sup> como señala Depestre. O bien,

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 63.

<sup>15</sup> Ibid., p. 67.

dirigiéndolo hacia el interior del sujeto mismo que ejerce la crítica: "La única crítica válida del intelectual revolucionario, o simplemente del revolucionario a secas -escribe Fernández Retamar-, es, pues, autocrítica, como se ha dicho aquí, autocrítica colectiva".<sup>16</sup>

Si la revolución soy yo mismo, si he asumido sus necesidades, sus exigencias, sus lineamientos de trabajo, antes que criticar sus posibles errores, excesos o desviaciones, debo autocriticarme, dirigir la crítica hacia mi interior, asumirme como responsable de los hechos que critico. Con ello, la revolución podrá seguir un curso siempre ascendente y sin serias contradicciones, en tanto que son los sujetos mismos los que asumen la necesidad de enmienda, rectificación o modificación con el fin de adecuarse al modelo que de sí mismos les propone el ideal revolucionario.

Es así como vemos fraguarse un cierto proyecto cultural en la Cuba socialista que poco a poco, y no sin un considerable esfuerzo teórico, comienza a dejar atrás ciertas categorías del pensamiento liberal -libertad, individualidad, conciencia crítica, poder de impugnación- para oponerles las categorías nacidas de un nuevo proceso revolucionario: disciplina, autocrítica, conciencia colectiva, espíritu de partido. Han tenido que pasar diez largos años de arduas y constantes confrontaciones para superar eso que se ha llamado el "periodo de transición" del intelectual cubano de un pasado colonial de dependencia

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 89.

cultural con respecto a las metrópolis europeas y norteamericana hacia una sociedad socialista con necesidades y exigencias nuevas. Es justamente a esto a lo que se refiere Retamar al final de esa larga conversación a la que hemos venido aludiendo: "Lo que se requiere en estos momentos, sin embargo, también en el orden cultural, es ser capaces de dar el salto decisivo hacia la realidad revolucionaria, sobrepasando las categorías reformistas burguesas. Esto, por supuesto, no es fácil, porque entre otras cosas supone hacer trizas, pero no por abandono, no por dejadez, sino por crecimiento, esas categorías dentro de las cuales hemos vivido".<sup>17</sup>

Abandonar las viejas categorías del pensamiento reformista burgués no implica únicamente acceder, en el plano teórico, a nuevas posturas revolucionarias, sino también, y sobre todo, producir, en los hechos, un arte y una literatura más acordes con los nuevos planteamientos culturales. Ya en 1966, Lisandro Otero, en respuesta a un artículo de Emmanuel Carballo sobre "El problema de la literatura socialista en Cuba",<sup>18</sup> había destacado la función cognoscitiva del arte y la literatura que, en la medida en que lleguen a profundizar en la representación del hombre y su circunstancia, anudarán su objetivo con el de la ciencia y la filosofía. Esta concepción del arte como una forma de conocimiento, apenas esbozada en 1966 por

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>18</sup> Lisandro Otero, "Cuba: literatura y revolución", en "La cultura en México", Suplemento de *Siempre!*, núm. 226, 15 jun, 1966, pp. III-V. El artículo de Emmanuel Carballo apareció en "La Cultura en México", núm. 213, 16 mar, 1966, p. XIII.

Lisandro Otero, habrá de adquirir un carácter casi programático para la intelectualidad cubana en 1969.

La función cognoscitiva del arte no sólo se opone a las funciones que las vanguardias de este siglo le habían asignado al arte y a la literatura en la sociedad contemporánea: el arte como juego, como placer, como expresión de la conciencia atormentada del sujeto, como manifestación del flujo del inconsciente, etc., sino que, ante todo, postula, aunque quizás no de una manera explícita, un cierto género -el realismo- que insensiblemente pasa a colocarse por encima de los otros géneros, sencillamente porque es el que, en palabras de Lukács,<sup>19</sup> logra desplegar un conocimiento más completo, profundo y objetivo de la realidad que describe. Allí la subjetividad del autor (o del personaje) no tiñe el discurso. Es la realidad descrita la que habla por sí misma, obligando incluso al autor a dejar de lado sus propios deseos e ilusiones y a ceñirse a las exigencias de objetividad y rigor que el arte como reflejo de la realidad le impone.

Esta exigencia programática de la revolución cubana se hizo verbo, y a partir de principios de la década de los setentas vemos aparecer una serie de cuentos y novelas que intentan narrar la epopeya de la construcción del socialismo en Cuba, en detrimento de novelas como Memorias del subdesarrollo de Edmundo Desnoes o Los niños se despiden de Pablo Armando Fernández, en donde los juegos de la

---

<sup>19</sup> Cf.: Georg Lukács, Prolegómenos a una estética marxista.

imaginación y el libre flujo de la subjetividad organizaban el universo narrativo.

No puede decirse, sin embargo, que la existencia de una épica de las luchas revolucionarias cubanas y de la construcción del socialismo haya dado lugar únicamente a novelas mediocres, carentes de la más mínima calidad literaria. Frente a novelas como Por el rastro de los libertadores de Alfredo Reyes Trejo o Sacchario de Miguel Cossío Woodward, que están más cerca de la reflexión histórica o del panfleto político, existen otras de gran calidad estética y literaria, como es el caso de La última mujer y el próximo combate de Cofiño López o las novelas testimonio de Miguel Barnet.

De cualquier forma, lo que sí es necesario señalar es que, a partir de 1970, la cultura cubana no sólo ha abandonado los conflictos teóricos que constituían el ámbito de reflexión de ese "intelectual de transición" de la década de los sesentas, sino que en el plano literario ha optado principalmente por formas realistas que promuevan una expresión más directa y explícita de la realidad. Podríamos decir que, en el terreno de la cultura, la revolución cubana está realizando lo que en palabras de Darcy Ribeiro tenía tan sólo el valor de un presagio: "Una nueva civilización está naciendo. Una civilización respecto de cuya cultura sólo sabemos que será más uniforme y homogénea y que se basará, cada vez más, en el saber explícito y en la racionalidad."<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Citado por Angel Rama, en García Márquez y la problemática de la novela, p. 31.

20

Narrativa de la Insurrección

Varios críticos cubanos coinciden en señalar que la nueva narrativa cubana, que se inicia con El sol a plomo de Humberto Arenal en 1959, constituye una profunda ruptura tanto con los modelos culturales existentes en ese momento en la isla como con la narrativa latinoamericana que le es contemporánea. Las razones que sustentan esa ruptura son eminentemente ideológicas: "el novelista de la Revolución Cubana -señala Rogelio Rodríguez Coronel- tiene a su alcance otros contenidos que deben ser aprehendidos desde una perspectiva distinta y con objetivos diferentes"<sup>21</sup>. Esos nuevos contenidos provienen de la historia reciente de Cuba, concretamente de la lucha insurreccional que ha derrocado a la dictadura de Batista y ha instaurado un nuevo gobierno revolucionario.

Sin embargo, una atenta lectura de las novelas escritas desde los años sesentas hasta Las iniciales de la Tierra de Jesús Díaz publicada en 1987, nos permite constatar que, en realidad, esa ruptura no llega nunca a ser total ni definitiva. Y es que, para dar cuenta de esos nuevos contenidos revolucionarios que surgen y se profundizan a su alrededor, el novelista cubano no dispone sino de los modelos culturales que su propia tradición le proporciona y a los que ha dedicado largos años de su formación. Esa tradición está constituida tanto por la propia narrativa cubana de la primera mitad del siglo, desde

---

<sup>21</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, Novela de la Revolución y otros temas, p. 9.

Lino Novás Calvo hasta Carpentier, como por la narrativa europea -desde Joyce y Kafka hasta Sartre y Camus- y la norteamericana -en particular, Faulkner, Hemingway y Dos Passos. Sin duda, también forma parte de esa tradición la propia narrativa latinoamericana, desde Miguel Angel Asturias, cuyo Señor Presidente servirá de modelo a una de las primeras novelas que dejan constancia de la lucha insurreccional en Santiago de Cuba: Bertillón 166 de José Soler Puig, hasta los narradores más recientes: Cortázar, Onetti, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, entre muchos otros.

Así, el novelista cubano de la Revolución se ve jaloneado, durante más de 20 años, por las demandas que los nuevos contenidos sociales y políticos le imponen y los instrumentos artísticos heredados de una vieja tradición de los que no sabe (ni puede y tal vez tampoco quiere) desprenderse.

No sé hasta qué punto sea pertinente profundizar, o tan sólo discutir, esa presunta contradicción, precisamente porque no sé si en realidad exista una contradicción entre formas y contenidos, esa vieja antítesis que la estética marxista ha convertido en uno de sus principales núcleos de reflexión, sobre todo a partir de Lukács. No veo por qué, por ejemplo, el monólogo interior o la intersección de planos temporales y espaciales distintos, sean incompatibles con los nuevos contenidos revolucionarios que desde principios de los sesentas alimentan sustancialmente a la novela cubana. De hecho, a lo largo de los últimos 30 años, esa novela no ha hecho sino apropiarse esas técnicas

literarias -desde el realismo del siglo XIX hasta las propuestas vanguardistas de la primera mitad del XX- consideradas como propias de una estética burguesa y, a través de ellas, ha intentado reflejar las profundas contradicciones de una sociedad en transición hacia el socialismo. De ahí que la aseveración de Rodríguez Coronel en el sentido de que "la búsqueda de formas adecuadas para contenidos nuevos es la problemática estética fundamental de la novela de la Revolución Cubana",<sup>22</sup> me parezca más producto de una apreciación meramente teórica que de una preocupación nacida de la práctica literaria.

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta también que gran parte de los intelectuales cubanos de los años cincuentas provenían de una clase media urbana que, aunque rechazaban la degradación moral y la corrupción administrativa del régimen de Batista, nunca llegaron a participar de una manera activa en las luchas insurreccionales que derrocaron a la dictadura. Muchos de ellos vivían fuera de Cuba, en España, Francia o Estados Unidos, y los que permanecieron en el interior se limitaron a conservar una actitud distante y hasta cierto punto marginada de las luchas populares.

Al triunfo de la revolución, la conversión política del intelectual cubano estuvo guiada más por una elección ética que por una clara conciencia de los objetivos y los intereses de la clase trabajadora en los que se sustentaban los cambios sociales y económicos que desde los

---

<sup>22</sup> Ibid., pp. 9-10.

primeros años se sucedieron vertiginosamente en la isla. "Estas posiciones éticas, que actuaban como un imperativo político -señala Rodríguez Coronel-, son la base del cambio de perspectiva que tiene que llevar a cabo el escritor en el enfrentamiento con la realidad social. La problemática ideológica inicial de la novela de la Revolución está directamente vinculada a este cambio".<sup>23</sup>

Es a este tipo de intelectual, escindido entre su formación burguesa y los nuevos valores revolucionarios que hace suyos, a lo que se ha llamado "intelectual de transición". Su obra, al mismo tiempo que refleja la lucha insurreccional popular y los primeros momentos de la construcción socialista, manifiesta también las propias contradicciones ideológicas que nacen de esa escisión y que se traducen en una práctica literaria indecisa y vacilante, constantemente jaloneada por un "deber ser" revolucionario, que no se sabe a ciencia cierta lo que es, y que, sin embargo, se coloca muy por encima de los imperativos estéticos que toda obra de ficción conlleva. Podríamos decir -como ya lo señalábamos anteriormente- que ese "intelectual de transición", salvo memorables excepciones, elabora su obra literaria desde un cierto sentimiento de culpabilidad frente a la revolución que lo lleva de la mano a desatender ciertos aspectos formales esenciales en el trabajo artístico en favor de una explícita declaración de principios revolucionarios o abiertamente socialistas que poco tienen que ver con la literatura como tal.

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 12.

El principal problema del escritor revolucionario cubano no es, entonces -como muchos críticos han llegado a creer-, un problema ideológico; encarnar en su obra los nuevos contenidos sociales y políticos que la revolución le ofrece; sino básicamente un problema de verosimilitud literaria: hacer que el lector acepte -a través de esa convención de ficcionalidad que sólo se construye con medios formales- su mensaje, cualquiera que éste sea. No quiero decir con esto que el plano ideológico no sea relevante en la obra literaria (y mucho menos en una obra que centra sus principales búsquedas en ese orden); quiero decir, más bien, que en la literatura lo ideológico se manifiesta a través de una serie de mecanismos formales que son los que lo tornan viable, los que lo dotan de credibilidad. De lo contrario, el discurso que emanara de esas prácticas estaría más cerca de lo político que de lo estético, más cerca del ensayo que de la novela. De ahí que, en la literatura por lo menos, todo problema ideológico deba remitir necesariamente a un problema de construcción, de conformación, de verosimilitud.

#### Bertillón 166

Bertillón 166, como muchas otras novelas de este periodo inicial, se mueve justamente en el interior de ese dilema. Trata de dar cuenta de la lucha insurreccional en Santiago de Cuba, provincia oriental de la isla, en cuyas montañas surge y se consolida el Ejército Rebelde. La novela se mueve en un ámbito esencialmente urbano y está estructurada a partir de pequeños cuadros superpuestos, bajo

cierta técnica de montaje cinematográfico, a través de los cuales se intenta mostrar la conformación de las fuerzas revolucionarias que actúan clandestinamente en la ciudad mediante actos terroristas y de los distintos sectores sociales que, de una u otra forma, colaboran con la revolución. La intención es, sin duda, loable; los resultados, sin embargo, discutibles. Pero comencemos por el principio.

La imagen que José Soler Puig nos da en esta novela de la conformación de las fuerzas revolucionarias es múltiple y diversa, constituye un abigarrado mosaico en el que mezclan sus colores cristianos, comunistas y militantes del Movimiento 26 de Julio, todos ellos reunidos en torno a un objetivo común: el derrocamiento de la dictadura de Batista. Lo que los separa, en cambio, es sin duda lo menos relevante, se refiere a los métodos de lucha: mientras que la Iglesia se limita a esconder y proteger a los insurrectos, cualquiera que sea el color de su militancia política, los insurrectos constantemente discuten entre sí las formas y medios de que deben valerse para alcanzar ese objetivo que los reúne. El viejo comunista aboga por la lucha de masas. Proveniente de La Habana, ha llegado allí, a Santiago, precisamente para organizar el movimiento obrero. Carlos Espinosa, apenas un adolescente, lucha en la clandestinidad poniendo bombas. Su objetivo es conseguir un fusil y alzarse en la Sierra Maestra junto al Ejército Rebelde.

Fuera de esto, no hay un planteamiento ideológico consistente a lo largo de las 218 páginas que constituyen la novela. A lo sumo, una especie de declaración de principios que, por escueta, resulta irrelevante, caricaturesca: "La consigna... es el derrumbe de la tiranía; el método de lucha es la guerra sin cuartel, y el programa, la libertad",<sup>24</sup> Es a esto, en esencia, a lo que se reduce el planteamiento ideológico de la novela. En ningún momento se define el carácter de esa tiranía. El concepto de libertad, aunque se cita nueve veces en una sola página, no llega nunca tampoco a concretarse, fuera de hacernos saber que se trata de la libertad de "ir adonde se quiera", "de poder mirar a los soldados a la cara", "de poder decir las cosas malas del gobierno", "de poder aprender lo que se quiera", "de poder cantar, bailar, amar",<sup>25</sup> En realidad, la novela se sostiene por un referente exterior a la novela misma y al que constantemente apela para convalidar su discurso; es un referente que el lector debe conocer y compartir a priori, pues de lo contrario la novela quedará muda para él, ininteligible, apenas un balbuceo de signos sin sentido. Ese referente, por supuesto, es la revolución misma y el novelista en ningún momento se siente obligado a justificar literariamente su necesidad histórica, sus objetivos, sus valores, las características de esa nueva sociedad que lleva en ciernes y que es social, política y económicamente superior al régimen que quiere sustituir. La palabra "Revolución" funciona en la novela como una palabra mágica

---

<sup>24</sup> José Soler Puig, Bertillón 166, p. 95.

<sup>25</sup> Ibid., pp. 109-110.

cuya sola enunciación debe abrir ante el lector un amplio abanico de significaciones de las cuales la narración no tiene por qué dar cuenta. La sola enunciación de esa palabra debe esclarecerlo todo, y no sólo eso, sino que llega a constituirse también en una suerte de parteaguas ideológico: de un lado están los lectores conscientes aquellos a los que les basta esa sola palabra para intuir o comprender todo lo que por arte de magia ha quedado inoculado en ella y que la novela no dice; del otro lado están los lectores sospechosos, los que no se conforman, los que desconfían del peso de ciertas palabras, los que necesitan que un texto explore, profundice y cuestione aquello que enuncia.

Y es que la novela carece por completo de esos tres elementos sustanciales al género. Esa exploración, esa profundización y ese cuestionamiento tampoco están presentes en lo que se refiere a la determinación de los sectores sociales que colaboran con la revolución. Se les enuncia sin diferenciarlos, sin precisar las razones que los llevan a apoyar un proyecto que trabaja incluso contra ellos. En el bar del club Vista Alegre se ha reunido lo más granado de la sociedad, la "gente bien" de Santiago. Se habla un poco de todo, pero poco a poco ese "todo" se concentra en un solo punto: la inminencia del cambio revolucionario. Los allí reunidos -doctores, ferreteros, abogados, comerciantes, peleteros, almacenistas, farmacéuticos e incluso hacendados- manifiestan abiertamente su inconformidad con el régimen de Batista y su apoyo económico a la revolución. Todos ellos han comprado su ingreso a la nueva sociedad mediante bonos

revolucionarios. La novela no llega a ser nunca explícita en ese sentido. No sabemos, por ejemplo, por qué un hacendado da su apoyo a los insurrectos, no se manifiestan sus razones, no hay ni siquiera un esbozo de ironía ante ese gesto. Al parecer -por lo menos, esa es la imagen global que nos deja la lectura de la novela-, la revolución es un deseo de la sociedad entera: no hay conflicto de clases, no hay contradicciones sociales, un mismo deseo reúne a poseedores y desposeídos, a explotadores y explotados. La novela, a través de la voz de uno de sus personajes, lo declara explícitamente: "Estaba seguro de una cosa: allí, el camino por donde era conducida la lucha, no era de clases sociales. Había un hecho consumado: Batista en el poder. La lucha se ceñía a tumbarlo. Ninguna otra cosa. Ni mejoras obreras, ni mejoras sociales, ni cambio de sistema. Eso era en la superficie. Pero, ¿qué había en el fondo? Era una revolución, lo decían los que luchaban y morían."<sup>26</sup> Una revolución, nada más que eso y eso basta. No hay por qué ir más allá, una sola palabra lo dice todo. Aunque las preguntas salten a la reflexión del lector, quedarán siempre sin respuesta: ¿Quién sostenía a Batista, entonces?, ¿sólo el ejército?, ¿el imperialismo?, ¿el Espíritu Santo?. Por otra parte, esa "revolución" a la que se alude en el texto aparece completamente descarnada. Si no es el resultado de la lucha de clases, ni conlleva mejoras obreras, ni sociales, ni un cambio de sistema, ¿de qué se trata

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 127.

entonces? ¿de una hierofanía? ¿de una suerte de revelación divina?

Pero las deficiencias más sustanciales de esta novela no ocurren tanto a nivel ideológico como a nivel formal. El propio Alejo Carpentier, jurado del concurso Casa de las Américas que le otorgó el premio en 1960, lo ha señalado: "No diré que su estilo sea siempre satisfactorio, en cuanto a la factura misma de la prosa. Pero el novelista, el narrador nato, queda siempre por encima de sus propios 'modos de ver'",<sup>27</sup> No sé si pueda desligarse, de una manera tan fácil, al novelista "de sus propios modos de ver". Me parece, más bien, que el novelista es, precisamente, "sus propios modos de ver". Y en este sentido, la deficiencia "en la factura misma de la prosa" hace que la novela resulte fallida. La escritura oscila en todo momento entre el melodrama y el panfleto político. Son dos polos opuestos que, en esta obra, no sólo se tocan sino se abrazan. Y es que el autor no respeta nunca el estatuto propio del personaje. No son las ideas de Carlos Espinosa o las emociones de Raquel las que nos narra, sino sus propias ideas y emociones, que a toda costa trata de calzar en unos pies demasiado grandes. En realidad, a Soler Puig no le preocupa la densidad de sus personajes, su verosimilitud, el hecho de que resulten convincentes al lector. Y algo muy similar sucede con los escenarios en los que éstos deben moverse: la casa de Raquel o del profesor, el atrio y el interior de una iglesia, las calles de Santiago, el taller

<sup>27</sup> Citado por Imeldo Alvarez García en el Prólogo a Bertillón 166, p. 8.

de un sastre, todos ellos escenarios descarnados que poco se diferencian entre sí, como los propios personajes que los recorren. Sé que esta afirmación se dirige en sentido exactamente contrario a las de José Antonio Portuondo en relación a esta misma novela. Para él, "la pintura realista de personajes y de situaciones lleva al lector a una completa vivencia de la sorda batalla cotidiana en la que no había cuartel. Los términos del conflicto, la posición de las clases y grupos sociales están dados de modo directo, y el lector alcanza un cabal conocimiento por imágenes, una entrañable vivencia del acontecer revolucionario".<sup>28</sup> Me parece que estas líneas están dictadas más por un cierto entusiasmo y complicidad ideológica que por una lectura seria, responsable y objetiva de la novela que se analiza. El propio Soler Puig, refiriéndose a su novela, ha confesado: "Si yo volviera a hacer Bertillón la trabajaría mucho más. No me refiero a tocar el tema, naturalmente, sino la forma. A veces me parece que no pude decir todo lo que fue aquella atmósfera estremecida de crimen y lucha en la que nos echaron a vivir".<sup>29</sup>

Y es que la manera en la que ha circulado la relación entre el discurso literario y el discurso crítico en la Cuba socialista ha terminado por convertirse en un círculo vicioso en donde la adulación y los elogios mutuos oscurecen y dificultan cada vez más una objetiva y rigurosa comprensión del trabajo literario. Tanto críticos como

---

<sup>28</sup> José Antonio Portuondo, Crítica de la época y otros ensayos, p. 203.

<sup>29</sup> Citado por Imeldo Alvarez García, op. cit., p. 8.

creadores tienen un objetivo común: la exaltación y difusión a nivel masivo de los nuevos valores revolucionarios. Como en ningún otro país del continente americano, en Cuba el libro ha llegado a constituirse en uno de los medios más valiosos para la difusión de la ideología socialista. Y en ese sentido, las carencias formales de la obra literaria se relegaron siempre a un segundo plano, un plano irrelevante, frente a los contenidos ideológicos que necesitaban divulgarse. Es así como ha llegado a confundirse literatura con pedagogía y, desde principios de los sesentas hasta años recientes, la literatura ha sido acogida favorablemente por la crítica sobre todo por la fuerza de la didáctica revolucionaria que conlleva.

Es esto lo que en última instancia permite a Rodríguez Coronel suponer, en la comparación que su discurso crítico establece entre Bertillón 166 y El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias, que la primera se sitúa muy por encima de la novela del guatemalteco, y aún de la narrativa latinoamericana de los sesentas, por la perspectiva social y política inscrita en sus páginas que apunta hacia un futuro revolucionario. "Solier, a diferencia de Asturias, no crea un mundo estático, sino todo lo contrario: su objetivo descansa en revelar las fuerzas que harán cambiar ese mundo..."<sup>30</sup> Y un poco más adelante, y siguiendo con el mismo razonamiento de raíz lukácsiana, concluye: "En las novelas de las décadas pasadas e incluso en la novela predominante en la década del sesenta en Latinoamérica, no está presente, en términos

---

<sup>30</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, La novela de la Revolución cubana, p. 77.

generales, esta perspectiva de futuro; a lo sumo, se llega a plantear con horror el presente apocalíptico, pero no se indaga en las fuerzas internas en ese presente que son portadoras del futuro. Esta perspectiva... es un privilegio de la novela de la Revolución Cubana, privilegio que le otorga la propia Revolución a la realidad social que nutre esta narrativa",<sup>31</sup>

No voy a entrar a discutir aquí este razonamiento, sencillamente porque más que discutir con Rodríguez Coronel tendría que hacerlo con Lukács<sup>32</sup> a quien esta tesis pertenece por entero, y definitivamente no es el caso. Pero sí me parece necesario apuntar, por lo menos, el riesgo que una conclusión de esta naturaleza conlleva. Según esto, habría que suponer que sólo las novelas que prefiguran una perspectiva de futuro alcanzan un valor y una dignidad literaria que las coloca muy por encima de aquellas que no la contemplan. Con ello, no sólo echaríamos por la borda a Kafka, a Joyce, a Musil o a Proust, que plantean o bien universos estáticos y cerrados sobre sí mismos, o bien una franca vuelta al pasado, sino -lo que es peor- terminaríamos haciendo de la literatura una especie de muestrario de casos sociológicos cuya única función sería comprobar lo que ya sabemos: que la sociedad evoluciona, de una época a otra, a estadios superiores de desarrollo (y esta tesis, sobre todo hoy, resulta muy discutible) y que ese proceso está determinado por la constante oposición entre fuerzas retrógradas que se oponen al cambio y fuerzas progresistas

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>32</sup> Cf.: Georg Lukács, *op. cit.*

que propugnan por él. Esta, sin duda, puede ser una consecuencia, entre otras muchas, del trabajo literario, pero no me parece muy conveniente hacer radicar en ella el valor intrínseco de la obra.

Si bien es cierto que esta postura estética ha constituido el núcleo central de las preocupaciones teóricas de críticos y creadores cubanos, también es verdad que, sobre todo a partir de 1966, con la publicación de Los años duros de Jesús Díaz, la reflexión crítica comenzó a aceptar la apertura hacia nuevas estructuras y lenguajes literarios que ya venía produciéndose desde unos años atrás tanto en el cuento como en la novela. A ello se ha referido José Rodríguez Feo en el prólogo a una antología del cuento cubano publicada en 1967:

Una de las preocupaciones de muchos de nuestros escritores ha sido presentar la realidad revolucionaria con la mayor franqueza. Esto implica describir realísticamente la forma en que se comporta y habla nuestro pueblo. En algunos casos se ha intentado hacerlo a través de un estilo conversacional que abarque todas las formas de expresión. Como el cubano tiene la tendencia a emplear muchas malas palabras, estos cuentos han resultado chocantes a ciertos funcionarios culturales que quisieran que en Cuba sólo se escribiera una literatura edificante.

Un moralismo falso ha impedido a veces la publicación de estos cuentos "atrevidos" en nuestras

revistas literarias. No sólo la transcripción literal del habla popular, sino la descripción de escenas donde se describe el acto sexual han provocado la ira de ciertos moralistas de turno. Cuando Jesús Díaz ganó el Premio de Cuento en el Concurso de Casa de las Américas el año pasado, la literatura cubana sintió un gran alivio. El libro está escrito en un estilo donde abundan las malas palabras y las situaciones más audaces... Díaz es un revolucionario, profesor de marxismo en la Universidad de la Habana. A él no se le puede reprochar el intentar hacer una literatura pornográfica o querer pervertir a las masas.<sup>33</sup>

Como puede verse, las palabras de Rodríguez Feo son sumamente elocuentes en varios sentidos. Por una parte, y para comenzar por el final, el texto evidencia por lo menos uno de los mecanismos que le permiten al escritor cubano ejercer ese acto de malabarismo intelectual que consiste en saltar la censura: la moral revolucionaria de Jesús Díaz supera todas las pruebas. Su pasado como miliciano en la defensa de Cuba contra las agresiones del imperialismo y la reacción interna, y su presente como profesor de marxismo en la Universidad de la Habana y como militante del Partido Comunista, lo colocan al margen de cualquier suspicacia política. Por otra parte, Rodríguez Feo nos deja ver también la actitud mojigata y el falso

---

<sup>33</sup> José Rodríguez Feo, Cuentos: Antología, pp. 11-12.

moralismo de "ciertos funcionarios culturales" en cuyas manos estaba decidir lo que se publicaba en Cuba.

Pero tal vez el aspecto más significativo que se desprende del texto de Rodríguez Feo es el hecho de mostrar en qué consistía ese carácter "atrevido" de algunos cuentos que impedía su publicación en las revistas literarias cubanas: el uso de "malas palabras" (que atenta contra la pureza del idioma) y la descripción del acto sexual (que atenta contra el pudor y las buenas costumbres ciudadanas). No se trata ya de un problema ideológico, eso ni siquiera se discute. La esfera de problematicidad se ha trasladado del ámbito ideológico al ámbito moral. Y aunque de una manera oscura, o por lo menos poco explícita, vemos cómo comienzan a delinearse, en el nuevo régimen socialista, los principios de una moral al parecer mucho más coercitiva y represora que a la que nos había acostumbrado la "buena conciencia" de la sociedad burguesa. Pero tampoco es este el lugar ni el momento para detenernos en el análisis de los presupuestos de esa nueva moral revolucionaria. Por el momento, me gustaría tan sólo retener el hecho de que ha sido necesaria la intervención literaria de un militante comunista, a toda prueba, para que ciertos prejuicios éticos cedieran de pronto y se abriera un nuevo cauce a la expresión artística.

### Los años duros

Según Rodríguez Feo, Los años duros de Jesús Díaz posee tres cualidades innovadoras para la narrativa de la

revolución cubana: "la transcripción literal del habla popular", el uso de "malas palabras" y la descripción de "las situaciones más audaces". Como resulta evidente, los tres aspectos mencionados se inscriben en el universo estilístico del autor. Temáticamente, los cuentos incluidos en este volumen participan de las tres vertientes fundamentales de la actual narrativa cubana: la lucha revolucionaria (en este caso de los estudiantes de bachillerato: huelgas, bombas, etc.) contra la dictadura de Batista, la participación popular en el trabajo voluntario (corte de caña), y la lucha en las montañas del Escambray frente a los alzados contrarrevolucionarios.

Por su temática, el libro comparte plenamente las principales preocupaciones de la literatura cubana de los sesentas. No explora otros temas, no incursiona en territorios inéditos. Su valor radica, entonces, únicamente en el tratamiento al que somete sus materiales. Y es en ese tratamiento en el que vamos a centrar el análisis.

Tanto Rodríguez Feo como Seymour Menton coinciden en señalar la indiscutible importancia de Los años duros como una obra inaugural en el contexto cultural en el que se produce. "La publicación de este volumen -escribe Menton- ha sido proclamada como la chispa que inició el boom novelístico cubano del periodo 1966-1970".<sup>34</sup> Sin embargo, me parece que esa importancia depende más de las propias carencias del contexto literario que la rodea, que de las cualidades intrínsecas de la obra. No discuto el valor que

---

<sup>34</sup> Seymour Menton, La narrativa de la Revolución cubana, p. 190.

implica la inclusión del habla popular en el discurso literario. Su simple presencia echa abajo muchos mitos artepuristas que tradicionalmente han actuado como camisa de fuerza limitando las infinitas posibilidades léxicas de ese discurso. Pero tampoco creo que su sola presencia baste para dar relevancia literaria a lo que quizás sólo sea un cúmulo de palabras. Lo mismo sucede con esas "malas palabras" que tan significativas resultan para el crítico cubano. "Joder", "pendejo", "mierda", "me cago en su madre", "hijoeputa", "comemierda", etcétera, no sólo no son palabras "malas", sino que muchas veces pueden ser más expresivas que las que provienen de un paradigma convencional. Además, no necesariamente actúan contra la literatura, pero sería demasiado inocente suponer que la literatura nace de ellas. Y, por lo visto, es esta la suposición de base que guía la escritura de Los años duros: la conjunción de un contenido abiertamente revolucionario y de un léxico desenfadado, anticonvencional y de aparente ruptura.

Sirva de ejemplo el siguiente diálogo que no es más que una pálida muestra de lo que sucede a lo largo de cada uno de los cuentos que conforman el volumen:

-¡Jovencito!

-Diga, doctor.

-Usted no es alumno de aquí, ¿eh?

...es el final. Está en la combinación. Esto es sádico, es sádico...

-¿Yo? Sí.

-No había venido nunca a clases.

...gato, viejo gato, viejo ratonera, viejo mierda...

-Es que, es que, es que, vaya, yo...

-¿Usted?

...yo nada, yo soy el ratón, yo soy un comemierda...

-Es que soy un traslado de Matanzas.

-¿Cómo?

-De Matanzas traslado yo.

-¿Tiene carnet?

...¿carnet? ¿Carnet? Viejo chivato...

¿Carnet?...

-¿Carnet?

-Carnet.

...carnet. Me jode. Vienen ahorita. No puedo más, no puedo, no...

-No.

-Entonces no puede ser traslado. No es alumno de aquí.<sup>35</sup>

(Etcétera.)

En realidad, no hay nada más que eso. Ni creación de ambientes, ni tensión dramática, ni interiorización en la subjetividad de los personajes; estos últimos, incluso, son más bien figuras de perfil, desdibujadas, sin espesor alguno, apenas esbozos de algo que

<sup>35</sup> Jesús Díaz, Los años duros, pp. 31-32.

no llega a cristalizar, sin la más mínima densidad moral o psicológica, figuras sin rostro, de cartón, muñecos que recorta un niño para entretenerse. De hecho, se trata del típico libro adolescente que a toda costa quiere deslumbrar (épater) a sus lectores. Y, por lo visto, logró su cometido. Fue el fuego fatuo que por un instante iluminó la noche; afortunadamente, después vendrían fuegos más consistentes cuyo resplandor aún no se apaga.

#### Viento de enero

Entre esos textos que rebasan el nivel literario más elemental que puede exigírsele a una obra de ficción, destaca Viento de enero de José Lorenzo Fuentes. No es un autor novel, nacido y formado en el universo ideológico de la revolución, tampoco es un escritor prolífico. En 1952, a sus veinticuatro años, obtuvo el premio internacional "Hernández Catá" con su cuento El lindero. Desde entonces hasta 1967, año en que obtiene el premio de novela "Cirilo Villaverde", dio a prensa tres libros: una novela: El sol, ese enemigo (1962), y dos volúmenes de cuentos: Maguaraya arriba (1963) y El vendedor de días (1967). La lectura de estos libros evidencia, desde las primeras páginas, un cuidadoso trabajo formal y una constante preocupación por la verosimilitud literaria del relato. No se trata en estos libros de presentar ideas políticas o sociales desligadas de la más elemental situación narrativa. Esas ideas están en ellos, sin duda, pero respetando en todo momento la

convención de ficcionalidad que dota a la escritura de un carácter literario.

Esas cualidades que recorren cada uno de los libros de José Lorenzo Fuentes, están presentes también en Viento de enero. Aunque la novela no fue muy comentada por la crítica cubana, me parece que es necesario rescatar en ella por lo menos tres valores indiscutibles: una escritura esencialmente limpia, sin frases huecas o altisonantes, un discurso que se construye sin precipitación, densificando paso a paso la atmósfera narrativa que rodea a sus personajes; una estructura ágil y flexible que en ningún momento resulta esquemática, a pesar de que su planteamiento inicial -permanente alternancia entre dos planos temporales distintos- podría sugerir un cierto esquematismo que, en realidad, y como trataremos de mostrarlo, es sólo aparente.

La novela se desarrolla temporalmente entre dos años cruciales en la historia reciente de Cuba: 1958 y 1959, el último año de la dictadura de Batista y el primer año de la revolución. La escritura oscila entre un año y otro, las escenas se intercalan avanzando y retrocediendo en el tiempo hasta producir ese efecto de contrapunto incesante del que proviene la sensación de creciente tensión y suspenso narrativos que sostienen el ritmo siempre ascendente de la novela y que hacen que la atención y el interés del lector nunca decaigan.

El hilo conductor que nos guía a través de esa temporalidad escindida es la historia de Virgilio Mora, una

historia desgarrada por las constantes incertidumbres, vacilaciones y titubeos ideológicos que caracterizan al personaje. Reynaldo González<sup>36</sup> lo ha definido como el personaje "negativo" de la nueva literatura cubana, precisamente porque es aquel que se sitúa en el lado oscuro de la Historia, representante y portavoz de las fuerzas más retrógradas de la sociedad cubana, aquellas que por todos los medios se oponen al cambio revolucionario. Viento de enero será entonces su historia, la historia de ese personaje "negativo" que incesantemente se debate en esas contradicciones insolubles que son las suyas.

En realidad, la imagen que de él nos traza la escritura es la del típico arribista que trata de mantenerse a toda costa en las esferas del poder. El mismo se autodefine: "Soy un hombre serio -dice-. Estoy colaborando con la autoridad."<sup>37</sup> A lo largo de su vida no ha hecho sino buscar una identidad posible, identidad que tanto su historia familiar como su entorno social le hurtan. Si mira hacia el padre, no ve en él sino esa figura endeble que a duras penas se sostiene sobre sus pies, aferrado con uñas y dientes a un escalafón burocrático que mal que bien le permite ir tirando, cargado de dudas y perplejidades que por momentos parecen adquirir un cierto carácter ético más bien tibio, y abandonado en definitiva a vagas ensoñaciones nostálgicas que lo devuelven imaginariamente a su tímida participación en la revolución de 1933. Si en cambio mira

---

<sup>36</sup> Reynaldo González, "Lo que el viento se llevó", Unión, núm. 3, sep., 1968, p. 160.

<sup>37</sup> José Lorenzo Fuentes, Viento de enero, p. 34.

hacia el tío Abelardo, o incluso un poco más atrás hacia el abuelo, la figura se invierte; el recuerdo, con trazos firmes y seguros, dibuja la imagen del viejo hacendado, acostumbrado a mandar hombres, a obligarlos a trabajar de sol a sol, a imponer castigos y calabozo al primer intento de rebelión. Es la imagen del poder, que al pequeño Virgilio, que ha ido a pasar las fiestas de fin de año a la hacienda del abuelo, más que respeto le provoca terror.

La personalidad de Virgilio Mora ha ido desarrollándose entre esas dos figuras polares, que en lugar de atraerlo en uno u otro sentido, lo repelen por igual. Sabe que una -la encarnada en el padre- no le sirve para vivir, no le da asidero alguno, no constituye un modelo seguro sobre el cual estructurar una vida: allí todo es duda, vacilación, incertidumbre, y una vida no se construye sobre arenas movedizas. La otra figura -representada por el abuelo o el tío Abelardo- es la figura fuerte del poder, y sabe que, ante ella, no le queda otra posibilidad que someterse. Además, es de esta última figura de donde proviene su propia descalificación como existente, una descalificación que necesariamente pasa también por el padre y los engloba a los dos bajo la misma sanción: "Otro trago - le exige el tío Abelardo al tímido muchacho-. Eres un puñetero merengue. Flojo como tu padre."<sup>38</sup>

Su vacilación, entonces, nace de ahí, de esa historia familiar escindida entre dos imágenes

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 133.

contrapuestas, de ese juego de espejos enfrentados que le devuelven una imagen invertida de sí mismo. Pero no se trata sólo de la historia familiar, la propia realidad social y política que lo rodea no hace sino reduplicar esa escisión que estaba ya en su origen. Virgilio Mora viene de haber desertado del Movimiento 26 de Julio. Ahora es un chivato, un solplón, un furtivo ladrón de méritos ajenos, y es justamente eso lo que le ha valido el grado de teniente en el ejército de Batista. Salta de un bando a otro como quien se cambia de camisa, sin desgarramientos interiores, sin crisis de conciencia. Es que todo eso estaba ya en él, no tenía más que realizarlo. Si para Sartre todo sujeto supera, en la manera que tiene de vivir, la forma en la que fue constituido, Virgilio Mora, más que superar, repite incesantemente una constitución que ha hecho presa de él y de la que no sabe cómo escapar. "Yo he aprendido una gran lección en la vida -le dice a su padre-: el que no pega, recibe golpes. Yo prefiero pegar."<sup>39</sup> Y por un instante parece que al fin el Vacilante ha optado por uno de los polos de su constitución. Pero esa opción es sólo aparente. Más que pegar -lo que en definitiva lo colocaría abiertamente en una de las fuerzas políticas enfrentadas-, juega a quedar bien con Dios y con el Diabolo: trata con evidente amabilidad a los detenidos, va asiduamente a la iglesia (que en ese momento de la historia cubana cumple un papel revolucionario), lee a Proudhon y frecuenta los círculos intelectuales de Santa Clara. No ha optado en

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 24.

realidad; su conducta es ambigua, sigue jugando ese doble juego que es el suyo y que lo acompañará siempre, precisamente porque ha quedado anclado en él. Y es que para superar una determinada constitución familiar es necesario que el sujeto tome conciencia de ella y, a través de esa conciencia que será siempre una conciencia crítica, logre distanciarse de ella hasta tornarla ajena. De lo contrario, lo que la familia hizo de él seguirá actuando en él desde un lado más bien oscuro de sí mismo hasta terminar apropiándose de cada uno de sus actos.

El principio de ese largo trayecto de pequeñas traiciones cotidianas que constituye el proceso de envilecimiento de Virgilio Mora, se inicia con su desertión de las fuerzas revolucionarias. Ahora lo vemos junto al negro Nemesio González, al pie de una ametralladora, defendiendo un puente frente al avance de sus antiguos compañeros. La escena cumple una doble función: por una parte, mostrar que los soldados rasos del ejército de Batista no defienden una idea ni los respalda ninguna ideología política; están allí por pura necesidad económica, por ese reducido salario que les permitirá vivir y sostener una familia. Es el caso del negro Nemesio, no tiene ambiciones de poder, si combate lo hace sólo por un mejor salario que le permita acceder a una vida decente: "¿Sabes, blanquito, que servirías para oficial? -le dice a Virgilio Mora que está tendido a su lado-. Dijiste cállate con buena voz. Yo he soñado mucho con ser capitán, pero no para usar la voz sino el dinero -se rió-. Siempre he querido tener una

buena casa, una mujer y varios niños, por lo menos tres, pero tenerlos bien, con su ropa limpia y sus zapatos nuevos. Me molestan los fondillos remendados, las medias zurcidas, los cuellos que hay que virar antes de comprar otra camisa. Pero a veces me digo que no tengo madera. Yo quiero los galones sin darle un pescozón a nadie y sin poner los carajos por delante, y eso es difícil, ¿verdad, blanquito?"<sup>40</sup> Sabe lo que quiere -unos galones, un sueldo de capitán-, pero conoce también sus limitaciones: no está dispuesto a envilecerse para alcanzar una mejor posición en el ejército, conserva todavía ciertos escrúpulos morales que no le permiten dar un paso como ese.

Por otra parte, y a manera de contrapunto narrativo, la escena desarrolla y profundiza también las propias características psicológicas de Virgilio Mora. El está allí por razones exactamente inversas a las de Nemesio: a él no sólo le importa el poder, sino que está dispuesto a todo con tal de alcanzarlo. Cuando entre los ramajes de la manigua aparecen los rebeldes y el combate se entabla, es Nemesio el que está al pie de la ametralladora, el que les hace frente y dispara hasta detener el avance, el que cae herido de muerte con una bala atravesándole el cuello. Luego, cuando Virgilio reconstruya la escena ante sus superiores, no le costará mucho tergiversar los hechos, hurtarle el combate al amigo y vestirse al fin con el espurio disfraz de héroe que tanto ha anhelado y que le

---

<sup>40</sup> Ibid., pp. 79-80.

valdrá esos galones de teniente que ahora lo distinguen y en los que había cifrado tantas esperanzas.

La carrera de Virgilio Mora en el escalafón militar ha comenzado. Ahora es un oficial del ejército de Batista, el poder está por fin en sus manos y eso lo hace sentirse seguro. Por un momento, parece convencido de haberse identificado definitivamente con esa imagen fuerte que estaba ya en su historia familiar y que había fulgurado siempre frente a él como un extraño e inalcanzable espejismo. No sabe (o no quiere saber) que con todo eso no está sino tratando de huir inútilmente de la menguada imagen del padre, una imagen de la que no sólo no logrará desprenderse nunca, sino que, desde ahora, comenzará a minarlo por dentro, a corroerlo lentamente.

Esa lenta corrosión, que representa la imagen del padre introyectada, se manifiesta ya desde su entrevista con Rubén Granados, un viejo comunista que aunque no participa directamente en la lucha armada, sí, por lo menos, simpatiza con ella. El teniente Mora comienza por mostrarse en extremo amable con él:

-Mucho gusto -dijo levantándose. Sonriente agregó:

-Perdone que lo moleste, pero deseo hablar con usted. Será cuestión de poco rato.

-No creí que a esta hora...

-Es cierto, no es la más apropiada, ¿verdad? Nuevamente le pido que me perdone. Nosotros en realidad disponemos de poco tiempo.

-Mi mujer debe estar preocupada.

(...)

-Seremos breves en honor de su esposa. Me han hablado mucho de ella. Una excelente mujer. Pero bien, siéntese, por favor que no se diga...<sup>41</sup>

En realidad, no parece que se trate del oficial de un ejército represor interrogando a un convicto enemigo, sino más bien de un cordial diplomático que dispone de las mejores maneras para propiciar un diálogo amable y complaciente.

Como la anterior, también esta escena cumple una doble función narrativa: por una parte -y como ya lo había hecho anteriormente Bertillón 166-, intenta mostrar la diversa composición ideológica de las fuerzas revolucionarias; mientras que los comunistas prudentemente se mantienen en los márgenes de la legalidad burguesa, el Movimiento 26 de Julio asume sobre sus espaldas la responsabilidad histórica del enfrentamiento armado, tanto en las ciudades, a través de actos terroristas, como en las

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 66.

montañas, mediante combates guerrilleros. "Conversaremos -comienza su interrogatorio el teniente Mora- en torno a los últimos acontecimientos de la ciudad, las bombas sobre todo... No, no me diga nada, ya lo sé, la gente del Partido no son los que las ponen. Nosotros lo sabemos bien. Son los del 26, la gente más revoltosa en fin..."<sup>42</sup>

Por otra parte -y sin duda es esta la intención fundamental de la escena-, se trata al mismo tiempo, y sobre todo, de desplegar un nuevo espacio que permita poner en evidencia, una vez más, la incesante vacilación de Virgilio. El diálogo que sostiene con Rubén Granados es a todas luces equívoco: por un lado, despliega esa cordialidad y esa complacencia a las que nos hemos referido antes; por otro, esboza también una advertencia que por momentos parece adquirir el sentido de una amenaza: "No olvide lo que le he dicho: lo más tranquilo posible. Otro día quizá no pueda ser tan amable con usted."<sup>43</sup> Si en la primera parte se presenta como una especie de benefactor de los revolucionarios, asegurándose así su ingreso en la sociedad futura; en la segunda parte, procura cumplir lo mejor posible con las funciones represivas que lo sostienen en la sociedad actual. No sabe (en realidad, no quiere saber) que ese doble juego no lleva a ningún lado, y si acaso lo conduce a algún sitio es tan sólo a confrontar ese doble rechazo que se prefigura ya tanto en las palabras de Granados como en las del oficial que entra a su despacho en cuanto la entrevista concluye:

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid., p. 67.

"Usted me parece un hombre inteligente -le suelta Granados-. Yo también me permito un consejo: acorte los bríos, mida los pasos, piense en el futuro antes de actuar. Acuérdesse que la vida es permanente cambio y que lo que hoy nos parece lejano..."<sup>44</sup> Y el oficial, a su vez, desde el otro extremo del espectro político: "¿Qué pasa, Mora?... Vine a verte por lo de Rubén Granados. ¿Es verdad que diste orden de soltarlo enseguida?... ¿Por qué? Ese es un viejo comunista, un comunista rabioso. No hay quien lo cambie... Ya estando aquí debiste aprovechar... ¿Tú no te das cuenta que hay que echarles el guante a todos? Y hasta habrá que arrancárselas si siguen las cosas como van. La gente nuestra no va a morir en las lomas y nosotros aquí con mano suave. ¡No puede ser!"<sup>45</sup>

Virgilio Mora, por su parte, hace tan sólo como que los escucha, pues en realidad no escucha nada, permanece sordo a todo lo que no sea el mandato familiar que lo ha constituido en esa vacilación que es su esencia y a la que no sabe ni puede renunciar. En definitiva -y a pesar de las advertencias que recibe por ambas partes-, no hace sino persistir en su arduo intento de mantenerse a flote entre esas dos corrientes encontradas:

¿Qué querían? ¿Obligarlo a convertirse en una fiera? No lo iban a conseguir... Sería Virgilio

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

Mora aun en medio de obstáculos, recelos, sonrisas sarcásticas e intencionadas preguntas. Sabía que a otros oficiales les molestaba ya su modo de actuar independiente, su desembarazo ante las más difíciles situaciones, la fe que el coronel depositaba en su persona. Sabía que al propio coronel le hablaban mal de él constantemente. Pero todo eso sería estímulo y no freno. No abandonaría sus proyectos un sólo instante, no sería uno más vociferando y golpeando, babeante de rabia en la impotencia, ciego de ira con aquellos que un determinado acontecer histórico situaba, temporalmente sin duda, en la acera opuesta.<sup>46</sup>

La conversación con Rubén Granados no sólo marcará el punto más alto de su carrera en las esferas del poder, sino también, a partir de él, el comienzo de la vertiginosa pendiente por la que desde ahora habrá de precipitarse en ese inevitable descenso al infierno que ya no tendrá fin. Toda la seguridad de la que hace gala en su despacho de oficial, no nace de él, de una convicción propia que le permita afrontar las situaciones más difíciles; la suya es una seguridad dependiente: está depositada en una figura que le es exterior, que se sitúa por encima de él y de la que hasta ahora ha recibido múltiples favores. No cuenta con la posibilidad de que esa figura lo abandone, de perder la

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 68.

confianza que el coronel ha depositado en él y de la que él ha sabido sacar tanto provecho. Por eso lo sobresalta la noticia de que el coronel quiere verlo, por eso la mueca de estupor en su rostro cuando el coronel le comunica su inminente traslado a La Habana. Es un doble traslado en realidad: no se trata sólo de un cambio de ciudad, sino también, y sobre todo, de un cambio de funciones: su paso del ejército a la policía lo convierte de pronto en ese personaje del que a toda costa ha estado tratando de huir: desde ahora, tendrá que "vociferar" y "golpear" en los interrogatorios, "babeante de rabia en la impotencia".

Es así como la densidad de Virgilio Mora va creciendo a medida que la novela avanza. No se trata, como en los textos a los que nos hemos referido antes, de un personaje plano que está ahí para enunciar una idea o cumplir una acción. José Lorenzo Fuentes sabe que toda idea o toda acción novelística debe corresponder a ciertas características psicológicas o morales del personaje que tornen verosímil su conducta. De lo contrario, ese personaje permanecerá exterior no sólo a la operación de lectura, sino también a la propia textualidad de la novela. Es por eso que la caracterización de Virgilio Mora no se limita a señalar su ubicación social como esbirro de las fuerzas de Batista, sino que se remonta a su historia familiar en la que han quedado cifradas ciertas pautas de conducta, esenciales para su desarrollo ulterior, y recupera también esa vida personal, junto a su esposa y su amante, a la que nos referiremos en otro momento, que permiten acabar de delinear

a esa figura en la que se centra el relato. Reinaldo Arenas ha destacado también la habilidad del autor de Viento de enero para crear un personaje que, por su complejidad interna, resulta en todo momento convincente: "José Lorenzo Fuentes -señala Arenas- no se ha limitado a crear un personaje plano, es decir, al clásico esbirro matón y sin escrúpulos, sino que, como casi todo el mundo, Virgilio Mora es un hombre lleno de sentimientos, de contradicciones, de miedo y amor a la vida y con debilidades que lo hacen sucumbir."<sup>47</sup> Pero no se trata sólo de Virgilio Mora, esa caracterización, aunque menos marcada, es cierto, está presente también en el negro Nemesio, en Rubén Granados, en Roberto, esos personajes accidentales que aparecen en algún momento del relato para desaparecer pocas páginas después. Y es que el autor sabe que una novela es un pequeño universo ficticio autónomo, que debe sostenerse por sus propios recursos y no por su relación con un referente exterior que le será siempre esencialmente ajeno.

Por otra parte, y es ésta una de sus cualidades más sobresalientes, en Viento de enero, como en pocas novelas de este periodo, hay una significativa correspondencia entre la estructura del personaje y la propia estructura de la novela. A la incesante vacilación y ambivalencia de Virgilio Mora corresponde una estructura narrativa sustentada en la constante oscilación del discurso entre dos planos temporales distintos. Si los pasajes que

---

<sup>47</sup> Reinaldo Arenas, "Bajo el signo de enero", La gaceta de Cuba, núm. 67, sep-oct, 1968, p. 20.

reconstruyen los acontecimientos de 1958 nos muestran a un personaje indeciso y titubeante, es cierto, aunque al mismo tiempo seguro de su posición en las esferas del poder, el año de 1959 hará bascular el discurso hacia uno de esos polos narrativos, acentuando así la estructura contrapuntística de la novela. Es necesario señalar también que, aunque el contrapunto es su estructura básica, en ningún momento la novela se reduce a él; ese contrapunto narrativo se verá constantemente roto por la propia reflexión del personaje, los recuerdos que en todo momento lo asaltan y esas sorprendidas imágenes que brotan de su delirio y que constituyen el elemento más dinámico del texto hasta alcanzar su climax en el desenlace final.

Al llegar a la ciudad de La Habana, Virgilio Mora tropieza con lo imprevisible. Su azaroso recorrido una tarde por las estrechas callejuelas de La Habana Vieja, lo pone en contacto inesperadamente con su propia infancia: es sólo un rostro casual, al doblar una esquina, pero un rostro que no es como los otros; hay algo en él que tensa los hilos del recuerdo hasta que poco a poco la imagen se aclara: es Roberto, por supuesto, su mejor amigo de la infancia. Deciden tomar una copa juntos y en un instante la conversación se trenza, esa afable y amistosa conversación que insensiblemente los conduce al terreno de las confidencias. Roberto resume su historia en pocas palabras: es militante del 26 de Julio, estuvo preso y ahora se esconde de la policía de Batista. Por su parte, y aunque al principio duda, Virgilio decide al fin confesarle al amigo

su participación en las fuerzas represivas que persiguen a Roberto. Es, sin embargo, una confesión lo suficientemente ambigua como para dejar abierta una puerta a esa amistad que ahora recomienza: "inventas conspiraciones en las que estas mezclado. Muchos en el ejército conspiran. No todo el mundo ha de estar de acuerdo con la ignominia".<sup>48</sup> Y al mismo tiempo le ofrece la habitación del hotel en la que está hospedado: "Sería su mejor escondite. Nadie allí puede dudar de ti."<sup>49</sup> Es de nuevo ese juego doble que ha jugado siempre: vive hasta cierto punto seguro en el presente y trata por todos los medios a su alcance -con mentiras, con favores, con dudosas complicidades- de asegurarse un futuro que a cada nuevo día presenta un rostro más incierto. Ya lo hemos dicho: nada entre dos aguas contrapuestas. Trata de mantenerse a flote, de remontar la corriente, de conservarse equidistante de las dos orillas. Se niega a aceptar que justamente allí, en la ambigüedad de su conducta, radica su ruina.

Y es que su ruina ha comenzado ya. Desde que inicia su trabajo en la Quinta Estación de Policía, las presiones son cada vez más fuertes para que apriete la mano, para que golpee, para que aplique sobre el detenido esos instrumentos de tortura que, si no lo hacen hablar, por lo menos harán de él una piltrafa humana. Paso a paso, el teniente Mora va perdiendo los pocos escrúpulos morales que aún lo ligaban al padre hasta terminar precipitándose en esa

---

<sup>48</sup> José Lorenzo Fuentes, op. cit., p. 138.

<sup>49</sup> Ibid.

otra imagen tan temida y tan anhelada a la vez: la del tío Abelardo, la del abuelo, los hombres fuertes de la familia: "Serás fuerte, tienes que ser fuerte, serás de los que dominan, de los que deciden. No serás débil como tu padre, no te dejarás arrollar por los demás. Serás como tu abuelo, el viejo Amado, dueño absoluto del Barracón, fuerte en mano frente a los esclavos, erguido y poderoso más allá de la muerte... Serás como tu tío Abelardo, duro en la palabra y en la acción, capaz de sostener sin vacilaciones el imperio de violencia que heredó. Serás como el coronel, como el capitán, como los triunfadores, como los que sonríen tras una copa de champán."<sup>50</sup> Esa constante vacilación entre las dos ramas de la familia, que tanto ha pesado en el comportamiento de Virgilio Mora, se define al fin: no sólo golpea impunemente al detenido, no sólo aplica los métodos más sórdidos e infames de tortura, sino que, perdido ya en la ignominia a que lo arrojan las felicitaciones y los halagos de sus superiores, denuncia incluso al amigo revolucionario que unos días antes él mismo había escondido en el cuarto de su hotel. Un sólo acto de abyección basta para que la cadena completa se establezca: Virgilio Mora la recorre a todo lo largo hundiéndose cada vez más en ese envilecimiento moral que de alguna manera estaba ya inscrito en su sangre.

La renuncia de Batista y la entrada del Ejército Rebelde a La Habana están narradas desde la perspectiva del acoso de un personaje que ha perdido toda dimensión de

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 161.

realidad. Sobre la conciencia del teniente Mora pesa la tortura y la muerte de más de un militante revolucionario y eso lo hace huir atropelladamente en el interior de los muros de una ciudad que desde ahora se ha convertido en el laberinto de Dédalo para él. En realidad se trata de una persecución imaginaria: no ha habido ninguna denuncia contra él; si huye, lo hace tan sólo de sus propios fantasmas. Esa persecución encarnará entonces sólo la figura de un círculo. De la estación de policía, salta a la casa de un primo borracho en la que intenta esconderse. Los incesantes escándalos del primo lo hacen salir de allí para refugiarse por unas horas en un hotel de mala muerte donde se hospedan también varios revolucionarios provenientes del interior del país. Ese tampoco es un lugar seguro: más que un escondite, puede ser una trampa. Y se lanza de nuevo a la calle. Por su mente afiebrada se suceden rostros, nombres, direcciones. Incansable, busca en su memoria un lugar, un refugio, una madriguera en la cual hundirse para escapar de esa persecución que no tiene lugar, que no sucede realmente, que sólo se lleva a cabo en su interior. Incluso, más que huir de ella, parece convocarla. Es que no se trata -ya lo hemos dicho- de una persecución real; esa persecución nace del delirio de un sujeto atormentado por su propia conciencia, y lo que en realidad está ocurriendo en esa conciencia cobra el carácter de una suerte de compensación psicológica: se sabe culpable y de alguna forma (aunque sólo sea imaginariamente, mediante un mecanismo proyectivo) tiene que pagar esa culpa. Desde su interior, habla la voz del padre, lo conmina

secretamente a someterse a esa justicia revolucionaria que, al intentar eludirla con cada uno de sus actos, no hace en realidad sino suscitarla. Su periplo por la ciudad, su incesante cambio de territorio en esa exterioridad hostil, no es más que un denodado intento por llamar la atención sobre él, por atraer la mirada del otro sobre sí mismo: necesita reconocerse culpable a los ojos de ese otro que hasta ahora lo ignora.

La imagen de Edelmira, una antigua amante, parece rescatarlo por un momento de esa sensación de asedio que lo atormenta. Sí, allí podrá esconderse, ella siempre le ha sido fiel, ahora no puede abandonarlo. Pero Edelmira, al cabo de unos días, termina echándolo también a la calle. No por miedo, como el primo (que ha provocado esos escándalos étlicos para zafarse de su presencia comprometedora). Tampoco por unos ideales revolucionarios en ella inexistentes. Sus razones son de otro orden: se ha enamorado de un muchacho del barrio, con el que se ha acostado un par de veces, y ahora la presencia de Virgilio a su lado le estorba para prolongar ese amor incipiente. Es la primera vez que se enamora, la primera vez que se siente amada por alguien que no es como los otros. Y es que hasta ahora su cuerpo ha sido usado siempre por los otros como un instrumento de placer. Hija de un pescador de Caibarién, llegó a La Habana a probar fortuna. Se empleó primero como sirvienta, luego como secretaria: dos oficios que, en la sociedad burguesa, regularmente hacen de la mujer un puro objeto de uso. El amor, en ella, no es entonces sólo esa

sensación integradora de la que brota una cierta plenitud interior; es también, y sobre todo, aquello que le permite acceder a una condición humana que la sociedad de clases, hasta ese momento, sistemáticamente le ha hurtado. De ahí la fuerza de ese amor, de ahí la necesidad de defenderlo contra ese pasado que Virgilio representa y que la ha confinado a la sola materialidad de su cuerpo.

Es así como Virgilio vuelve a encontrarse en la calle. Sus pasos, inconscientemente, lo devuelven a La Habana Vieja y se hospeda en un hotelito insignificante, que sin duda le permitirá por algún tiempo pasar desapercibido. Tumbado en la cama y fumando un lento cigarrillo, se da cuenta que es el mismo hotel en el que días antes ocultó a Roberto para denunciarlo después. Los fantasmas del asedio se agitan en su interior hasta expulsarlo una vez más a la calle, ese territorio hostil que lo deja inerte ante sus imaginarios persecutores. Camina al azar, dejando que sean sus pasos los que lo lleven. No tiene adónde ir, pero tiene que ir a alguna parte: no puede seguir caminando todo el día entre ese creciente fervor revolucionario que lo rodea. Todos, allí, son presuntos enemigos. Los rostros que ve a su alrededor se confunden con los rostros que brotan de su memoria, las escenas de la realidad se mezclan con su flujo subjetivo acentuando así el curso de un delirio que ya no tendrá fin. La narración se torna ágil y vertiginosa y la tensión aumenta a cada instante ahondando esa sensación de angustia y de creciente ansiedad que recuerdan al personaje

de El acoso, la novela de Carpentier a la que sin duda este capítulo debe tanto.

Uno de los logros más significativos de esta escena es el hecho de mostrar los mecanismos inconscientes con los que el personaje trata de defenderse de esa creciente sensación de angustia y ansiedad que lo desborda. Insensiblemente desplaza los contenidos imaginarios que alimentan su delirio del terreno político al terreno sexual: una serie de imágenes eróticas asaltan su subjetividad, unas provienen de la memoria, otras de la imaginación, pero tanto unas como otras, más que calmar -desplazándola- la sensación de angustia que nutre su desvarío, no hacen sino pronunciarla.

Virgilio Mora, en un intento inútil por escapar de esos fantasmas imaginarios que lo asedian por todas partes, volverá una vez más a la casa de Juanelo, el primo. Y con ello, el círculo que ha venido trazando la escritura se cierra en torno a él, dejándolo preso en su interior. Y es que el círculo es precisamente la figura que adopta el movimiento del delirio para desencadenarse. Todo delirio se mueve siempre buscándose la cola, y ese será un movimiento eterno, guiado sólo por su propia inercia, mientras no intervenga en él la fuerza de la realidad para detenerlo. Juanelo, ese medroso y pusilánime borracho, será el encargado de introducir allí ese principio de realidad que acabará con el delirio autofágico de Virgilio. Al denunciarlo ante las fuerzas del Ejército Rebelde, le

permitirá acceder, en la realidad de los hechos, a ese juez que su delirio incesantemente ha estado convocando.

Con esta escena concluye el atormentado recorrido de un personaje que -según el propio José Lorenzo Fuentes- "no es esencialmente malo pero que, arrastrado por el miedo social y político, llega a convertirse en un verdadero enemigo de la sociedad".<sup>51</sup> Me parece, sin embargo, que la novela va un poco más allá, al mostrarnos las causas inconscientes del agudo proceso de envilecimiento moral de un sujeto que no pudo elegir, de un sujeto cuya constitución interior lo incapacitó radicalmente para ejercer ese acto de libertad que -según Sartre- conlleva toda elección; en definitiva, de un sujeto que más que elegir fue elegido, que se vio conminado a cumplir el mandato de ese otro que actuaba en su interior aun a pesar suyo. Allí radica entonces su tragedia, esa tragedia de la que una escritura, en plena posesión de sus recursos, supo dar cuenta.

Sin embargo, la novela arrastra también su talón de Aquiles. Me refiero concretamente al movimiento afectivo del texto. Allí, todo el rigor y el cuidado que había caracterizado a la escritura deviene de pronto barata cursilería. El pasaje no se refiere en realidad a Virgilio Mora, sino a Roberto Garrudo, el revolucionario. Es su historia de amor -aleatoria y con una importancia secundaria para el desarrollo de la novela- la que adopta un cierto tono de trasnochado y melodramático romanticismo: el destino

---

<sup>51</sup> "Preguntas a José Lorenzo", La gaceta de Cuba, núm. 62, dic 1967-ene 1968, p. 2.

repentinamente ha separado a los amantes, y Amanda, la novia adolescente, se torna entonces en el amor eterno. Sólo tiempo después (ya Roberto casado y con un hijo) vuelve casualmente a encontrarla caminando a su lado por la calle. Incapaz de renunciar a la pasión que súbitamente renace en él, la convierte en su amante. Y así, el típico dilema telenovelesco se establece con plenos poderes en el texto: Amanda es la pasión; Carmen Rosa es el cariño. Y "la pasión no puede ser sustituida por el cariño".<sup>52</sup> Por un tiempo Roberto Garrudo se debate en el interior de ese dilema: Amanda o Carmen Rosa, la pasión o el cariño. Y es entonces cuando la telenovela que empezaba a esbozarse adquiere de pronto un adjetivo, se torna: "telenovela revolucionaria". Pues es la revolución precisamente, esa tercera amante inexorable, la que viene a resolver dialécticamente el dilema afectivo: "En medio de la agonía de destruir para crear más tarde, sintió que el conflicto de su vida cedía, que no era una sola -Amanda o Carmen Rosa- la que debía ser abandonada, sino las dos, y que la preocupación por el destino de todos lo resarcía de la pérdida."<sup>53</sup>

Además del simplismo implícito en un planteamiento afectivo de esa naturaleza, la novela incurre también en un maniqueísmo del que hasta ahora se había visto exenta. Ese maniqueísmo se manifiesta a través del contraste que a renglón seguido se establece con el movimiento afectivo de Virgilio Mora, esbirro de Batista. Virgilio se casa con

---

<sup>52</sup> José Lorenzo Fuentes, op. cit., p. 151.

<sup>53</sup> Ibid., p. 153.

Dinorah, hija de un hacendado con incontables millones en el banco. Después, y gracias a esos millones, no le cuesta trabajo convencerse de que "realmente" la ama. De nuevo esa escisión entre ángeles y demonios, ahora desplazada hacia el terreno de los afectos: todo el mal se concentra en aquellos que dan la espalda a la revolución; todo el bien, en cambio...

La novela, en realidad, no necesitaba estos pasajes. Están allí como un pegote, como una nota de evidente mal gusto. No era una novela de amor lo que José Lorenzo Fuentes estaba escribiendo, de ahí que esos pasajes resulten por completo prescindibles: le estorban, le hacen daño, la desvirtúan innecesariamente. Una obra como ésta no necesitaba explicitar su vocación revolucionaria mediante un movimiento afectivo que resulta a todas luces espurio; esa vocación había quedado ya inscrita en sus páginas, manifestándose a través del propio encadenamiento textual, a través de esa inexorable cadena de acontecimientos en la que quedó atrapado el destino del personaje. Allí está la novela, hablándole al lector con toda la fuerza de su escritura; lo demás, esas "escenas de amor", no sólo resultan cursis sino gratuitas: más que complementar al texto esencial del relato, lo desvirtúan innecesariamente.

---

61

LA FIGURA DEL INTELLECTUAL DE TRANSICION

Junto a lo que hemos llamado "narrativa de la insurrección", y que se caracteriza por ser un testimonio más o menos directo de las luchas populares que derrocaron a la dictadura de Batista, se produce también, ya desde los primeros años de la revolución, una reflexión literaria que seguiría cursos distintos.

Más que tratar de dejar constancia de un momento histórico concreto, esas nuevas vertientes de la novela cubana intentarán elaborar un universo ficticio autosuficiente, que guarde una mayor autonomía con respecto a la realidad y cuya legitimidad emane más de su propio proceso de constitución que de esa realidad social y política que lo rodea. Comparten con la novela anterior el apoyo en los "modelos que ofrece la vanguardia europea y, especialmente, la norteamericana" e incorporan los nuevos aportes emanados de la "creciente experimentación de la novela latinoamericana contemporánea", pero, como señala Rodríguez Coronel, paralelamente se produce también una "intensificación de la búsqueda de nuevas formas de recreación de la realidad", una "introducción de temáticas que recogen problemas individuales y subjetivos dentro del desarrollo general de la sociedad" y una mayor "preocupación por la composición artística y por el manejo del lenguaje".<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., pp. 156-157.

Abandonar la escritura testimonial para entregarse a la elaboración de un mundo ficticio autónomo, implica, por parte del escritor, un mayor dominio del instrumental con el que trabaja (estructuras narrativas, manejo del lenguaje, ambientación de situaciones o acontecimientos, caracterización de personajes, etc.), pues si la eficacia de la novela testimonial depende de la fidelidad a la realidad descrita, la novela como artificio sólo dispone de sus propios medios de constitución para convencernos de la verdad (o falsedad) de lo que nos cuenta; su verosimilitud no emana de su correlato con una realidad por lo demás irrelevante para la escritura misma, sino de su capacidad (técnica, formal) para estructurar un espacio imaginario propio y autosuficiente.

Sin lugar a dudas, esa constante e incisiva preocupación por los aspectos formales del trabajo literario nace en estrecha relación con el intento de explorar zonas de la existencia que la literatura testimonial, salvo raras excepciones, había dejado de lado, precisamente esas temáticas -a las que alude Rodríguez Coronel- que "recogen problemas individuales y subjetivos".

Entre ellas, tal vez la que se expresa con más decisión, con más fuerza y con resultados más significativos es la que convierte a la figura del intelectual en el centro de su reflexión, tanto al intelectual de la sociedad prerrevolucionaria como a ese intelectual de transición que recorrió, con sus vacilaciones, sus incertidumbres, sus dudas, los primeros años de la revolución y que, como hemos

visto en la introducción de este trabajo, fue objeto de constantes análisis y discusiones teóricas.

Esa temática ha sido tratada desde diferentes perspectivas y con resultados muy desiguales. Nos referiremos a ella a partir de tres novelistas y de tres novelas que, en su momento, marcaron un hito en la literatura cubana de corte vanguardista: Los desnudos de David Buzzi, La situación de Lisandro Otero y Memorias del subdesarrollo de Edmundo Desnoes.

En las tres existe una evidente filiación vanguardista que se manifiesta explícitamente en el afán experimental que las recorre y que abarca tanto al manejo del lenguaje como al de las estructuras literarias: ruptura de la sintaxis convencional, introducción de un léxico popular con nuevas resonancias fonéticas, alteración del tiempo narrativo (anticipaciones, flash backs, etc.), creación de atmósferas que densifican el relato, manejo del contrapunto narrativo entre el diálogo y la descripción que dota de un ritmo propio a la escritura (por momentos, vertiginoso; lento y pausado, en otros). En fin, de lo que se trata es de utilizar todo el instrumental técnico existente para conformar un universo narrativo lo suficientemente complejo y plural como para que pueda sostenerse por sus propios medios. Sin embargo, el simple acopio de medios técnicos y formales no basta para la conformación de un universo narrativo. A ellos necesariamente debe agregarse la pericia del narrador en el manejo de ese instrumental. Y es allí donde comienzan las

diferencias, donde comienzan a distanciarse las tres novelas a las que nos hemos referido.

### Los desnudos

Los desnudos, primera novela de David Buzzi, nos relata el proceso de conversión de un intelectual, desde su pasado pequeñoburgués hasta su presente revolucionario. La historia abarca el periodo que va de 1958 a 1964 y se desarrolla en una suerte de contrapunto narrativo, alternando escenas que intentan esbozar una especie de mosaico de la sociedad cubana durante los primeros años de la revolución. Julio E. Miranda se ha referido a esta novela precisamente como "el primer gran mosaico de la Revolución".<sup>55</sup> Y en realidad, desde las primeras páginas de la novela, nos podemos dar cuenta que ésa ha sido una de las principales intenciones que guiaron la escritura de este libro. Ese mosaico de la sociedad cubana extiende su abanico social desde la caracterización de la burguesía como una clase moralmente corrupta y abandonada a prácticas disipadas y orgiásticas hasta el proletariado cuyo comportamiento revolucionario lo sitúa en las antípodas morales del mundo burgués, centrándose, por supuesto, en la figura del intelectual, ese sujeto timorato y vacilante cuyo proceso de conversión constituirá el hilo conductor del relato. Las intenciones, sin lugar a dudas, son francamente loables.

---

<sup>55</sup> Julio E. Miranda, Nueva literatura cubana, p. 24.

Pero para estructurar una novela hace falta algo más que buenas intenciones.

La novela está signada por una simplificación y un esquematismo de base que la recorre desde la primera hasta la última página. Lo mismo da que se trate de la burguesía, del proletariado o del intelectual, en cualquier caso los personaje que encarnan cada una de esas categorías sociales son personajes de cartón, sin vida propia, movidos por hilos anudados a las manos del autor que ni siquiera esconden su grotesca presencia. Son personajes que carecen de la más mínima libertad de movimiento, su conducta (y su pensamiento) en el mundo ficticio dependen de las coordenadas morales en las que de antemano (y con muy poca visión diléctica) los ha insertado el autor.

La burguesía -encarnada en ese grupo de amigos al que alguna vez pertenecieron Silvia y Sergio- aparece descrita como una clase en descomposición y degradada moralmente. Abandonada a los placeres del cuerpo y a la disipación, recorre despreocupadamente los bares de la ciudad en busca de machos (o hembras) que calmen, aunque sólo sea momentáneamente, el ardor entre sus piernas; consumen drogas y alcohol en cantidades industriales; se pasan el día jugando cartas y criticando al gobierno: formas (vanas) de llenar ese tiempo de ocio que es el suyo, de entretener el tedio y el hastío que circula sus vidas, de ocuparse en algo (alcohol, fiestas, sexualidad) para negar el vacío que los recorre. Es una clase social que carece de alternativas en la nueva sociedad revolucionaria, de ahí que

se entregue a la disipación en espera de la posibilidad, siempre diferida, de abandonar la isla o de que caiga el gobierno. "El libro en su totalidad -señala Raúl Aparicio- puede... considerarse como un ataque a la moral burguesa."<sup>56</sup> Aunque, como veremos más adelante, ese ataque no se reduce en realidad sólo a la "moral burguesa", sino a todo comportamiento que, desde una perspectiva revolucionaria demasiado estrecha, resulte moralmente condenable.

En cuanto al proletariado, la escritura de Buzzi intenta matizar un poco su caracterización. Busca retratarlo por lo menos en dos momentos que fueron cruciales en la historia de la Cuba revolucionaria: el primero, durante el inicio de la revolución, conocido como la etapa del sectarismo, en la que la vieja guardia comunista (que no había participado activamente en las luchas insurreccionales) comienza a ocupar puestos de dirección en fábricas, sindicatos e instituciones revolucionarias: herederos de la corrupción y de los vicios de la sociedad anterior, no hacen sino perpetuar un orden de cosas que no sólo no corresponde con los nuevos objetivos del proyecto revolucionario, sino que constituye una traba que sistemáticamente obstaculiza los cambios y transformaciones necesarios. El segundo momento es el de la reestructuración, el de la lucha contra el sectarismo, el de la purga de los "errores" cometidos, el de la construcción de nuevas bases, más sólidas y seguras, que permitan el desarrollo de la

---

<sup>56</sup> Raúl Aparicio, "Acotación a Los desnudos", Unión, núm. 3, jul-sep, 1967, p. 128.

nueva sociedad y, consecuentemente, que den lugar al nacimiento del hombre nuevo.

Pero vayamos por partes, porque en la caracterización de cada uno de estos momentos el maniqueísmo y la idealización, de una escritura endeble y mucho más ideológica que literaria, caminan alegremente de la mano.

El mundo obrero de los primeros años de la revolución está descrito desde la perspectiva de ese intelectual converso (o en proceso de conversión) que es Sergio, el protagonista de la novela. En un mea culpa revolucionario ha decidido entrar a trabajar en una fábrica y convertirse en obrero. Abandonar la vieja y ya anacrónica piel de intelectual, que no le ha servido para nada, y asumir, en su propio cuerpo, la nueva piel y la carne proletarias. Desde un principio, se vincula con los dirigentes sindicales. Acepta sus invitaciones, participa en sus fiestas, y es allí donde descubre que la misma degradación y envilecimiento moral que caracterizaba a la burguesía de la que él proviene, recorre también a los dirigentes obreros que ahora son sus compañeros. Está en una de sus fiestas y desde el primer momento lo escandaliza el excesivo consumo de alcohol y de marihuana, la promiscuidad que recorre a esos cuerpos marcados, no por el ocio burgués, sino por el trabajo proletario. No puede creerlo, no puede aceptar que esos hombres, con cuyas manos se construye el futuro, estén tan corrompidos como la clase social de la que él proviene y de la que está tratando de escapar. "Este no

es el mundo obrero. No lo es. No lo es, no puede serlo"<sup>57</sup>, se dice incesantemente en un intento inútil por mantener limpios, incontaminados, sus reducidos horizontes morales desde los que juzga el mundo real que lo rodea.

David Buzzi tenía aquí un filón literario sumamente rico en posibilidades que no supo aprovechar: deshacer un mito, mostrar que el obrero es también un hombre como todos, con las mismas necesidades, con los mismos anhelos, con el mismo cuerpo debatiéndose entre la prohibición y el deseo, ese hombre que -además de trabajar-bebe, fornicar, se atasca. Buzzi prefirió, en cambio, el camino más fácil: perpetuar la idealización, fortalecer el mito. "Este no es el mundo obrero", nos repite incesantemente a través de la reflexión de su personaje. Se trata, más bien, de dirigentes sindicales corruptos, que mienten a los verdaderos obreros, que los manipulan, que usan sus luchas para beneficio personal; por eso son borrachos, drogados, chulos, blasfemos. Su rechazo a ese ambiente degradado en el que se ve inmerso, proviene de un orden moral típicamente pequeñoburgués, recorrido por la medianía, por la mediocridad, por la mojigatería: todo desborde pasional, toda pérdida de los límites razonables, le parece un exceso condenable. En ningún momento aparece en la novela un juicio de carácter político -que es el que en apariencia llevó a Sergio Bruzón a convertirse en obrero-; a lo sumo, se trata de juicios morales, desde esa moral miope

---

<sup>57</sup> David Buzzi, Los desnudos, p. 133.

y cuadrada de la pequeñaburguesía que condena todo lo que no cabe en sus reducidos marcos.

Así, en esta novela, la descalificación tanto de la burguesía como de los dirigentes sindicales corruptos, no emerge de un orden político que tal vez daría una dimensión más profunda al relato, precisamente porque de lo que se trata en él es de conductas políticas (no en balde la caracterización de los personajes no se aparta nunca de esas categorías sociológicas: burgueses, proletarios, pequeñoburgueses); se les descalifica desde una perspectiva moral demasiado rígida y estrecha: el "mal" estará encarnado en comportamientos disolutos: el alcohol, la marihuana o la cocaína (según la clase social a la que se pertenezca), la fornicación, la promiscuidad, la fiesta; el "bien", en cambio, aparece bajo el disfraz del trabajo, de la responsabilidad cotidiana, del deber cumplido. Dos universos, entonces, que no se tocan y entre los que no existe solución de continuidad alguna. Como si la responsabilidad frente al trabajo revolucionario impidiera disfrutar libremente de las instancias libidinales inscritas en el cuerpo. De nuevo esa estrecha concepción maniquea que hace del cuerpo y del placer la figura tachada bajo el signo del mal, y constantemente enfrentada a ese otro cuerpo en el que la ideología, en este caso revolucionaria, ha cifrado sus signos: la responsabilidad, el rigor, el trabajo. En definitiva, la norma social borrando de la piel y de la carne, borrando del cuerpo todo el placer y el juego, todo el erotismo y la fiesta que también lo constituyen.

Pero la referencia al universo proletario no se reduce a la descripción de sus líderes sindicales oportunistas y sectáreos. Silvia, militante del 26 de Julio y participante activa de la lucha insurreccional tanto en la ciudad como en la sierra, se hace cargo, por disposiciones superiores, de la dirección de esa misma fábrica a la que acabamos de aludir. Su función consiste en reestructurarla, en eliminar de ella todos los vicios del pasado, en reconducir el trabajo y la producción por vías verdaderamente revolucionarias. El trabajo es intenso, no sólo por la necesidad de crear una nueva conciencia socialista en los trabajadores, sino porque la creación de esa nueva conciencia debe enfrentar y superar la resistencia que le oponen esos viejos líderes sindicales que durante un tiempo se beneficiaron de los privilegios emanados de su antigua posición en la fábrica.

Esas contiendas incesantes en las que Silvia se debate día tras día culminan en una acción de sabotaje que le cuesta la vida a uno de los obreros. La situación es urgente y se cita a una asamblea de dirigentes y trabajadores para analizar y discutir los últimos acontecimientos. Sin embargo, más que analizar y discutir colectivamente -lo que le habría permitido a Buzzi mostrar el carácter democrático y popular de las asambleas revolucionarias-, de lo que se trata es de imponer a la asamblea una resolución tomada en las altas esferas, no de la fábrica, sino del poder político central. A la asamblea, llega Silvia flanqueada por dos comandantes de alta

jerarquía política. Uno de ellos se encarga de comunicar a los obreros allí reunidos que Silvia, por los "errores cometidos", será destituida de su puesto en la fábrica y trasladada a cumplir otras funciones. No se analiza, no se discute, no se le pide opinión a los obreros, sencillamente se les comunica una decisión, tomada en la cúspide del poder, que ellos deben acatar en silencio, sometiéndose. De nuevo el obrero aparece aquí, en este segundo momento de su caracterización, como esa masa amorfa y silente, sin opinión propia, sin posibilidades de expresarse sobre un problema laboral que nadie mejor que él conoce, y que sólo puede acatar, en la pasividad a que el poder lo confina, una decisión que le llega de arriba y se le impone.

Por otra parte, el lector nunca llega a saber en qué consisten esos "errores" cometidos por Silvia que determinan su destitución y su traslado. Son disposiciones de la dirigencia revolucionaria y eso basta, de una dirigencia revolucionaria que tampoco ha sido suficientemente caracterizada por la escritura: la única referencia que tenemos de ella es el hecho de haber luchado en la sierra; es decir, una referencia que pertenece más a la historia que a la novela misma. De ésta forma, la verosimilitud del texto, en lugar de radicar en el texto mismo, en su proceso de constitución, se desplaza hacia la historia, se apoya en un voto de fe por parte del lector hacia instancias -históricas, políticas, es decir, no estrictamente literarias- cuya sola mención en la novela,

por el prestigio político que las inviste, es más que suficiente para avalarlos literariamente.

Así, una vez más, Buzzi desaprovecha un filón literario, nacido de su propia escritura, que le habría dado la pauta para profundizar ideológica y políticamente su discurso narrativo: mostrar que las fuerzas que promueven el cambio social provienen de esos sectores populares que tienen una experiencia directa en sus problemas y un saber específico sobre ellos.

Al escamotear esa perspectiva, al desplazarla hacia una dirigencia política cuyo relieve textual es casi nulo, la escritura de Buzzi se ve condenada a permanecer en la superficie de sus signos, más como una caricatura de las posibilidades inscritas en su gramática que como la plena realización de ellas.

Algo similar ocurre cuando se trata de prefigurar en el texto la imagen del intelectual y su arduo proceso de conversión revolucionaria que constituye el tema central de los Los desnudos.

Desde la escena con la que se inicia la novela, esa imagen comienza a prefigurarse. Se trata de la llegada a La Habana de las fuerzas revolucionarias. La gente desborda las calles, hay bullicio, alegría popular, y allí, en ese abigarrado escenario, dos personajes se encuentran: Silvia, vestida de miliciana y con una pistola en la cintura; Sergio, indeciso, contemplando atónito lo que lo rodea, sin mezclarse completamente con ello, preguntándose

incesantemente "¿Qué soy?",<sup>58</sup> cuestionándose, dudando de su estatuto propio.

La escena no es gratuita, mucho menos intrascendente para el desarrollo de la historia, precisamente porque en ella se define a Silvia, mediante un solo gesto, como ese personaje fuerte y seguro de lo que quiere, y a Sergio, el intelectual, como ese sujeto tímido, vacilante, solitario, incapaz de asumir una decisión que lo comprometa con algo fuera de sí mismo: "inútil, traspasado por ideas, libros, escritos, conferencias que sólo lograban convertirlo en un ser ambiguo, desesperado, aislado de la realidad que él no podía ver".<sup>59</sup> En realidad esa caracterización, sobre todo en el caso de Sergio, continuará a lo largo de casi todo el libro sin que la veamos nunca encarnada en conductas y actividades que nos tornen verosímil al personaje. Se trata simplemente de adjetivos superpuestos uno detrás de otro, de carteles que actúan en él de una manera puramente nominativa. El lector nunca experimenta en el texto, como esa necesaria dimensión existencial del personaje, la "ambigüedad", la "desesperación", el "aislamiento", con los que se intenta definirlo. Lo que como lectores experimentamos, más bien, es el enorme desprecio que esa figura provoca en el autor, aunque por su puesto desplazado a través de la voz de otros personajes, el propio Sergio incluido. Por ejemplo, ahora está en una reunión con ese antiguo grupo de amigos, que dispersan despreocupadamente el tiempo bebiendo y flirteando

---

<sup>58</sup> Ibid ., p. 9.

<sup>59</sup> Ibid ., p. 22.

hasta altas horas de la madrugada. Alguien lo observa desde algún punto de la estancia y piensa en voz baja: "De todos sólo Sergio produce náuseas. Piensa que es el mejor entre ellos: los critica, los censura, y yace atolondrado y cogido como un niño a su tetera".<sup>60</sup> O bien, a través de la propia Silvia, su mujer: "Cómo pretendes escribir de los hombres si no lo has sido nunca".<sup>61</sup> Sergio no sólo acepta esta versión que Silvia nos da de él, sino que la agradece: "...ella es más que yo -piensa-, mucho más. Le estoy agradecido por esa noche".<sup>62</sup>

Pero hay algo en esta actitud despectiva con respecto a la figura del intelectual que me interesa destacar particularmente, porque a través de ella se filtra una concepción de carácter sexista que, bajo ciertos tintes marxistas, pretende pasar desapercibida. No sólo se ha definido al intelectual como ese sujeto débil, indeciso, inseguro, vacilante, confuso, cargado de dudas y de incertidumbres (todos ellos, adjetivos extraídos de ese manual de sociología marxista que parece haber sido el vademecum de esta novela. No en balde Buzzi ha sido profesor de sociología marxista en la Universidad de La Habana), sino que ahora se pone incluso en cuestión su estatuto sexual por el sólo hecho de pensar, de escribir, actividades que para Buzzi no sólo develan su carácter feminoide, sino que aparecen como francamente opuestas al trabajo material del obrero y de las que todo "hombre" debe ser redimido. Los

---

60 Ibid ., p. 43.

61 Ibid ., p. 71.

62 Ibid ., p. 80.

encargados de llevar a cabo esa "redención" del intelectual (redención sexual y existencial al mismo tiempo) son, por supuesto, o bien el militante revolucionario ("tienes que volverlo hombre",<sup>63</sup> le pide Silvia a un compañero del 26 de Julio); o bien, el obrero: en otra escena, aparece Sergio rodeado por un grupo de trabajadores decididos a partirle la cara por considerarlo un "señorito"; él es incapaz de defenderse por sí mismo (precisamente porque "duda", porque "vacila", porque es "débil") y de nuevo tiene que ser un obrero -es decir, ahora sí un Hombre con mayúscula- el que sale a defenderlo, como se defiende a una quinceañera a punto de ser violada.

Pero lo más grotesco de este burdo retrato que Buzzi nos ofrece del intelectual, no consiste tanto en la caracterización (iba a escribir: caricaturización) que hace de él, como en los pormenores de su proceso de conversión revolucionaria. Me he referido ya al ridículo gesto de proletarización inicial de Sergio al meterse a trabajar a una fábrica y convivir cotidianamente con los obreros, gesto que si de algo le sirvió fue tan sólo para comprobar que la clase obrera no podía confundirse con unos cuantos líderes moralmente corruptos (la corrupción política, ya lo hemos dicho, brilla por su ausencia en la novela). Pero no es allí donde realmente se opera su conversión revolucionaria. El punto culminante de esa conversión lo constituye una denuncia: un amigo ha acudido a él para confesarle que escondía en su casa a los autores del atentado contra la

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 219.

fábrica, y con ello no hace sino darle la oportunidad de superar toda la vacilación, todas las dudas, toda la indecisión, toda la incertidumbre -es decir, superar su misma condición de intelectual-, con un solo gesto. Y Sergio no desaprovecha la oportunidad que se le ofrece en bandeja de plata. Repentinamente olvida sus escrúpulos morales y toma esa decisión "viril" que lo convertirá en un héroe: denunciar al amigo.

La culminación de la conversión política de Sergio y su definitiva identificación con la revolución se lleva a cabo mediante el trabajo cotidiano en un reformatorio de menores. Allí adopta a un chico, a un ladronzuelo sin identidad ni nombre, y Sergio le da sus apellidos. La metáfora se establece sola: la rehabilitación, mediante el trabajo productivo, de ese adolescente marginado de la sociedad es la propia rehabilitación de Sergio Bruzón, el intelectual marginado por sí mismo de la sociedad. Después de año y medio de trabajo en el reformatorio de menores, Sergio se encuentra plenamente identificado con la causa de la revolución. Ya no duda, ya no vacila. Ahora puede pasar del yo pequeñoburgués al nosotros revolucionario, que resignifica a ese yo inicial otorgándole una dimensión colectiva: "Un hombre sin temor ya a decir yo, porque comprendo las cosas en términos de nosotros: tenemos que luchar, luchar tenemos, caballeros, porque ahora todo es más fácil para nosotros. ¿Ustedes me comprenden? Nosotros."<sup>64</sup> Esa nueva identidad nacida del trabajo colectivo, ese

---

<sup>64</sup> Ibid ., p. 297.

"cambio de piel" revolucionaria que se ha operado en el personaje, lo lleva lógicamente a un reencuentro con Silvia. Ella viene también de "purgar sus errores" en una granja de trabajo para la rehabilitación de mujeres. Y así, la mutua rehabilitación a través del trabajo revolucionario hace posible el reencuentro amoroso de los dos personajes. Ahora ella ve a Sergio con otros ojos: "Nadie vale más que su hijo, señora, se lo digo yo. Nadie",<sup>65</sup> le dice a la madre de Sergio. La reconciliación entre los dos nace entonces de la mutua identificación con la obra de la revolución.

Ese "happy end" revolucionario con el que concluye la novela, es la culminación necesaria de una historia floja, mal escrita y definitivamente poco convincente. David Buzzi ha tratado de decirlo todo en unas cuantas páginas; la indiscriminada proliferación de temas y asuntos narrativos no le ha permitido profundizar (ni siquiera desarrollar suficientemente) ninguno de ellos: el machismo, la liberación de la mujer, la discriminación racial, las vacilaciones del intelectual pequeñoburgués, el amor en una sociedad en transformación revolucionaria, la vida vacía y disipada de una clase en extinción, el trabajo (y sus problemas) en las fábricas socialistas, las huelgas obreras, la corrupción de los viejos dirigentes sindicales, las acciones de sabotaje contrarrevolucionarias, la lucha clandestina, la represión, la campaña de alfabetización, el trabajo productivo en las granjas de rehabilitación, etc., quedan ahí, en la novela, como una especie de catálogo o

---

<sup>65</sup> Ibid ., p. 298.

muestrario de temas y asuntos por desarrollar que nunca alcanzan ni el desarrollo ni la coherencia mínima que todo discurso narrativo conlleva. Están presentes en la novela bajo su sola enunciación, pero esa enunciación, paradójicamente, permanece muda con respecto a lo mismo que enuncia. Nombro precisamente para no tener que decir nada sobre lo que nombro.

Raúl Aparicio, aunque tímidamente, de alguna manera intuyó esa "excesiva acumulación de problemas" en la novela, pero -como ya es una constante en la crítica cubana- trató de rescatarla por una referencia a la Historia que literariamente carece de justificación: "Quizás haya excesiva acumulación de 'problemas' -señala-. Para nosotros, en este momento, todos tienen interés pues constituyen una re-creación de cuestiones muy cercanas en la historia de la revolución, y muchos son, todavía, elementos de la problemática presente. Por eso, probablemente, un frío analista condenará esa acumulación; nosotros no tenemos esa frialdad, somos parte de la fiebre, de la pasión, y por consecuencia, malos críticos"<sup>66</sup>. No me considero un "frío analista" de la literatura, pero tampoco participo de la "fiebre" o de la "pasión" como exclusivos instrumentos de análisis. Por lo demás, aplaudo el gesto autocrítico con el que Aparicio rubrica su juicio al autocalificarse, sin que nadie se lo pidiera, de "mal crítico". En realidad, una novela no requiere de ninguna "acumulación de problemas"; un sólo problema basta, en la medida en que se sepa profundizar

---

<sup>66</sup> Raúl Aparicio, op. cit., p. 128.

en él, para que el discurso narrativo se establezca y desarrolle: de ese tema central emergerán otros, densificando el relato, pero siempre como una necesidad inherente al relato mismo y no como algo impostado y fraudulento.

Algo similar ocurre con los recursos e innovaciones formales de los que Buzzi echa mano (entra a saco) para estructurar su relato. No falta nada, en Los desnudos están presentes todas las técnicas y recursos formales que nos legó la constante experimentación de las vanguardias del siglo XX: escenas breves y rápidas, ruptura de la sintaxis convencional, ausencia de puntuación, lenguaje popular o cotidiano, técnicas de montaje cinematográfico, anticipaciones, flash backs, monólogo interior, el flujo del inconsciente, cambio de punto de vista del narrador, polifonía, intersección de espacios y tiempos narrativos distintos, etc. Por lo visto, de lo que se trataba era de ser moderno a toda costa, sin entender que la modernidad no se reduce a una cierta tecnología, que esas técnicas literarias deben estar al servicio de una cierta concepción de la literatura (y de la vida) que les permita estructurar un universo ficticio cuya relevancia y significación nacen de su coherencia interna, de la posibilidad de otorgar un sentido a algo (ese cúmulo de palabras) que en sí mismo no lo tiene. En Los desnudos de David Buzzi, el uso indiscriminado de técnicas y recursos formales, su amontonamiento caótico en el texto, los torna in-significantes, es decir, vacíos de toda posible

significación artística. Si están ahí, en la novela, es tan sólo para mostrar a fortiori la "vocación vanguardista" de una escritura en sí misma endeble y en ningún momento convincente. Juan Luis Herro, en una breve reseña sobre la novela, ha tratado de salvar ese "caos buzziano" remitiéndolo una vez más a la Historia: "Quien conozca bien la situación política, económica y social de Cuba, durante la dictadura y gobiernos anteriores... así como también las del principio de la Revolución, cuando aún subsistía la lucha de clases, identificará fácilmente el caos buzziano como el espejo de lo que era nuestra propia realidad... y de donde Buzzi ha extraído el ritmo y esquema de su novela."<sup>67</sup> Sin embargo -lo hemos dicho ya-, una novela no es -no puede ser- tan sólo el "espejo" de la realidad. Puede extraer de ella un "ritmo" o un "esquema", pero su función consiste justamente en trascenderla, en analizarla, en explicarla, en definitiva, en dotarla de un sentido que, en sí misma, la realidad no tiene. Ese sentido nace del lenguaje, ese instrumento de conocimiento al margen del cual la realidad permanecerá muda, atada al caos de su materia. El discurso narrativo de Buzzi no sólo no ha sido capaz de resignificar ese caos material o "histórico" -como gusta en llamarlo Herro-, sino que ha sido devorado por él. Y la novela (como la realidad misma de la que emana) permanece muda ante el lector, tartamudeando un lenguaje que le es ajeno, perdida en ese laberinto formal que, precisamente por no originarse en necesidades intrínsecas a la escritura misma de la

---

<sup>67</sup> Juan Luis Herro, "Buzzi y Los desnudos", El Mundo, 16 sep, 1967, p. 4.

novela, termina aplastándola, agobiándola bajo el peso de una lápida.

La reflexión de Sergio Bruzón con respecto a su propia escritura, podría aplicarse plenamente a la escritura de Los desnudos de David Buzzi: "He sido tan ignorante, aun como escritor, que quizá a casi nadie puedan parecerle importantes estas historias."<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> David Buzzi, op. cit., p. 285.

La situación

Algo muy diferente, en cambio, ocurre con La situación de Lisandro Otero. Es también su primera novela, pero en ella descubrimos ya a un escritor con amplio dominio de su material y de los medios técnicos necesarios para convertirlo en una historia sólida y convincente.

Algunos críticos<sup>69</sup> coinciden al considerar a la novela como un claro ejemplo de "realismo crítico" en la nueva narrativa cubana. El propio autor, en una entrevista con Adriana Méndez, declara explícitamente su filiación lukácsiana: "Mi obra se inscribe justamente dentro de lo que Lukács llama realismo crítico; lo que he realizado hasta ahora es fundamentalmente expresar a la sociedad burguesa y hacer una crítica de ella con un método realista".<sup>70</sup> Sin embargo, una lectura atenta de la novela, nos permite observar, más allá incluso de la propia opinión de su autor, que su escritura rebasa todo encasillamiento estético, por lo demás demasiado fácil y esquemático. Para decirlo de una vez, y desde ahora, esa "crítica de la sociedad burguesa", a la que alude Otero, no se lleva a cabo únicamente desde un "método realista"; una buena parte de ella, sin lugar a dudas, pasa por la subjetividad de Luis Dascal, ese intelectual en ciernes que preña todo lo que lo observa con una ácida reflexión en la que se mezcla el franco resentimiento y la aceptación, el rechazo y un sometimiento

---

<sup>69</sup> Adriana Méndez y Rodríguez Coronel, entre otros.

<sup>70</sup> Adriana Méndez, "Hacia una narrativa de la revolución cubana. Conversación con Lisandro Otero)", Arte Sociedad Ideología, núm.5, feb-mar, 1978, p. 22.

dócil y aquiescente. Es decir, su versión de la realidad, la crítica del mundo burgués en el que se desenvuelve, está contaminada por las propias pasiones que lo constituyen como sujeto y que hacen de él ese hombre indeciso, vacilante, que en un mismo movimiento de su conciencia abraza lo que inpugna.

A la presencia de Luis Dascal, como esa conciencia crítica desde la que se opera la disección de la burguesía cubana de los años cincuentas, se ha referido Rodríguez Coronel en un párrafo breve pero certero: La novela -señala el crítico cubano- "está estructurada sobre la base de cuadros trenzados que van conformando, tanto el modo de vida, valores e intereses de la burguesía, como el origen y desarrollo de esa clase social; entre ellos, sin pertenecerles, juzgándolos cínicamente y poniéndose a sí misma en crisis, está la conciencia de Luis Dascal, uno de los personajes mejor constituidos de la novela cubana contemporánea".<sup>71</sup> No se trata, entonces -como ha querido verlo Roque Dalton-, de un simple "elemento de enlace de diversas situaciones y ambientes"<sup>72</sup>, sino más bien de esa subjetividad en crisis desde la que -a dentelladas, visceralmente unas veces; lúcida, cínicamente en otras- se ejercerá la crítica de un ambiente y de la clase social que lo conforma.

Ya desde las primeras líneas de la novela, esa subjetividad en crisis se autodefine: "Mi nombre es Luis

<sup>71</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, *op cit.*, p. 93.

<sup>72</sup> Roque Dalton, "La situación: un ejemplo de literatura revolucionaria", *Bohemia*, núm.44, 1 nov, 1963, p.10.

Dascal, son diez letras, un signo convencional, una marca de fábrica para distinguir un producto elaborado; no dice, no quiere decir absolutamente nada".<sup>73</sup> Estamos frente a una conciencia que constantemente se revierte sobre sí misma, que se mira como en un espejo, y lo hace precisamente así: desde esa ironía, desde ese sarcasmo, que a lo largo de la novela corroerá todo lo que toca. El escenario en el que se inicia el relato es el bar del hotel Kawuama, en Varadero; allí, Dascal bebe whisky rodeado por ese grupo de gente linda, elegante y vanal al que él no pertenece, pero al que se aferra con uñas y dientes, como sanguijuela. Chupa de ellos todo lo que le falta, que es mucho, y a lo que secretamente aspira: maneras, distinción, roce social; lo incorpora de golpe, superando en el mismo gesto la repugnancia que todo eso le produce. Los demás lo contemplan como a un bicho raro, como a un insecto que cayera de pronto en un formicario. Saben de sobra que no es como ellos: su apellido no les dice nada, no lo respalda una tradición ni una respetable cuenta bancaria, permanece mudo en su inconsistencia. Si lo aceptan en el grupo, es sólo por su amistad con Carlos Sarría, hijo heredero de una de las familias más prominentes de la Cuba republicana, y eso basta. Pero allí, entre ellos, Luis Dascal será siempre un intruso, un advenedizo. Una voz anónima (tal vez colectiva) resume en una sola frase lo que seguramente cada uno de ellos piensa de él: "el tipo ese que anda con Carlitos, lo conozco de vista, ¿quién es ese neurótico?"<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Lisandro Otero, La situación, p. 6.

<sup>74</sup> Ibid., p. 13.

Es justamente esta la técnica de la que se vale Lisandro Otero para ir caracterizando a su personaje, "uno de los mejor constituidos de la novela cubana contemporánea", como señala Rodríguez Coronel: la versión que se nos da de él no nace sólo de la mirada exterior que lo contempla curiosa, sino también de la propia interioridad del personaje, de esa reflexión autofágica que hace de sí misma su propio alimento. Una complementa a la otra: en las dos, la misma corrosiva ironía, el mismo agudo sarcasmo. Esa complementación se torna explícita a través del diálogo que, más allá de su aparente neutralidad, reúne las dos versiones mediante las cuales se intenta caracterizar al personaje. Se trata de la conversación que sostiene con María del Carmen, hija del senador Cedrón, en otra de las fiestas a que ha sido invitado. En esa breve conversación hay un fallido intento de flirteo por parte de Dascal del que María del Carmen ni siquiera se percata. Está tan lejos, a tan infinita distancia de todo lo que ella es, que sus palabras ni siquiera la rozan. Y es que, en realidad, él sólo dispone de palabras para acceder a ella. En esa ardua tarea de aprendiz de seductor, sus recursos no rebasan la esfera del lenguaje: si le cuenta un cuento que ella no entiende ni se esfuerza por entender, es porque no dispone de ningún otro recurso: no cuenta con la presencia ni el apellido que a otros les bastaría para ganarse la atención de la muchacha. Sólo después, cuando comprende que allí la literatura no le ha servido para nada, termina develando, en una abrupta

confesión que no elude cierto dejo de rencor, esas carencias tuyas que la ficción ha tratado de ocultar:

-Pero tú perteneces -le dice a María del Carmen

¿A qué?

-A eso, a ellos. Yo no...

-¿Tú no...?

Yo no... No voy a Varadero durante las regatas ni el domingo al Contri Clob. No tengo un convertible ni hago remos, ningún deporte. No compro mi ropa en Mieres. No conozco los teatros de Broduei ni puedo conversar sobre los últimos pleis. Mi padre no juega golf y mi madre no juega bridch. No tengo aire acondicionado en mi cuarto ni cuenta abierta en ningún restaurante; no firmo en El Carmelo.<sup>75</sup>

En unas cuantas palabras ha puesto sobre la mesa el intransitable mapa de sus carencias, todo eso que lo diferencia de ellos, que no le permite "pertenecer" y que, al mismo tiempo, motiva su rabia y su atracción, su sumisión y su resentimiento. A María del Carmen, en cambio, le resulta muy fácil rubricar la conversación con una frase tan escueta como contundente: "Eres muy acomplejado"<sup>76</sup>, le dice. Y con ello, el perfil de Dascal adquiere una nueva dimensión que irá concretando sus rasgos a medida que el

<sup>75</sup> Ibid., p. 44.

<sup>76</sup> Ibid.

relato avance. Cada nueva escena, cada nueva "situación", desde ángulos siempre distintos, irán acentuando esos rasgos hasta darnos de él una imagen completa: precisamente, la imagen de ese sujeto ambivalente, jaloneado por ideas y emociones encontradas, incapaz de abandonar o de acabar de integrarse a ese fulgurante juego de artificios que noche a noche se escenifica frente a él: "Ya están todas las piezas en el tablero, las que van a jugar -se dice-. El rey-blanco-Alejandro, el rey-negro-Gabriel, la reina-Cristina, el alfil-Carlos y el alfil-María del Carmen. Y yo, alfil, caballo o torre, aún no he decidido. Debo ir al grupo, soy asimilable, tengo que pertenecer a algo, ser parte de un cuerpo que me atrae con su monstruosa y bella iridiscencia. O debo rechazar la vacuidad de ese insecto corrupto, devorado por dentro, una armazón tenue que extiende sus élitros al aire en un intento inútil de aparentar que existe. Mi lugar allí es el del juglar. ¿Debo rechazarlo o disminuirme?".<sup>77</sup>

Si a fin de cuentas, atraído por ese canto de sirenas, decide entrar en el grupo, participar de su "bella iridiscencia", lo hace por la única puerta que se le ofrece: el deseo de Cristina, esa mujer, cercana a los cuarenta, pero hermosa aún y que ha visto en él a ese cuerpo joven e incipiente, pero capaz de despertar en ella las sensaciones que la erosionada cotidianidad con su marido terminó por adormecer.

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 23.

Desde un principio, la relación entre los dos se establece a instancias de ella. Se han encontrado en un par de reuniones: primero en Varadero, después en la propia casa de Cristina. Y en las dos, ha sido ella la que ha movido los hilos de la seducción. Al día siguiente de la fiesta en casa de los Sarría, Dascal recibe una carta de Cristina en la que le pide que la visite esa noche, no estarán ni Alejandro ni Carlos. Ese es el primer encuentro entre los dos, sin extraños, sin testigos. Y desde entonces, esos encuentros se repetirán con frecuencia. Cristina los necesita tanto o quizá más que el propio Dascal: "En este momento tú eres la única persona importante en mi mundo... tú eres el único ser vivo en medio de muchos fantasmas para los que guardo un afectuoso respeto",<sup>78</sup> le ha dicho en su carta. Ahora, Dascal la espera en el discreto bar del Hotel Presidente. Mientras se toma despacio un largo whisky, y contempla el humo del cigarrillo, se da cuenta que las cosas entre ellos han pasado del mero coqueteo a la relación estable y segura de dos amantes: "Hasta ahora -piensa Dascal- toda la maniobra se reducía a juegos de salón: una caricia en la terraza mientras Alejandro busca un trago, cosas así. Esto de ahora es definitivo".<sup>79</sup> Y repentinamente, desde esa definitividad con la que se le presenta la relación con Cristina, su reflexión se desvía. Por un momento parece perderse en lejanos territorios que él creía ya olvidados. Pero más que perderse, ese aparente desvío implica, en el fondo, un extraño reencuentro consigo mismo. Se trata de su

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 74.

descubrimiento de la sexualidad: en el seno del hogar, a través del cuerpo adolescente de la sirvienta: una mirada cómplice entre los dos, una caricia apenas. En definitiva, una relación que no llegó a consumarse por la oportuna intervención de la familia: la sirvienta fue despedida para alejar la tentación del muchacho. Es la típica historia de todo adolescente de buena familia: la sirvienta, ese valor de uso, está allí para servir en el más amplio sentido de la palabra: no sólo conserva el orden y la limpieza de la casa, sino que da curso a través de su cuerpo a las fantasías y los incipientes deseos eróticos del niño de familia. La familia al principio consiente, pero tan sólo hasta el punto en el que la relación se vuelve peligrosa. Sabe que esa es una escuela necesaria para el hijo, y nada mejor que una sirvienta a la que se le paga un salario para que el muchacho estrene sus primeros pasos en ese difícil territorio que es la sexualidad adolescente. En definitiva, si las cosas sobrepasaran el punto tolerable, no es difícil para la familia cortar de tajo y conservar limpia su moral y su pudor pequeños: basta con despedir al agente perturbador. A fin de cuentas, siempre habrá sirvientas -más viejas, más gordas, más feas- para mantener limpia la casa y recuperar el orden cotidiano.

Este extraño desplazamiento que se ha operado en la reflexión de Dascal, mientras espera a Cristina en el bar, se torna sumamente significativo para el curso que habrá de seguir la novela, precisamente porque allí, en ese recuerdo infantil en apariencia intrascendente, ha quedado

inscrito, mediante una cierta inversión de signos y funciones, el propio curso que seguirá la infortunada historia sentimental de Luis Dascal.

Y es que para Cristina él no representa otra cosa que lo que representó para él el cuerpo de la sirvienta: un valor de uso acaso, un instrumento de placer, algo que se toma, se manipula y se deja a capricho, sin compromisos ni complicaciones. Al salir del bar, han ido a un hotel de paso, barato, por supuesto, porque Dascal no dispone de recursos para algo mejor o menos sórdido. Ya en el auto, al salir del hotel, los dos amantes cruzan unas cuantas palabras:

-¿Te sientes bien? -preguntó Dascal.

-Grosero -dijo Cristina con suavidad y añadió-. Sí, muy bien. Me siento más joven ahora. He perdido diez años esta tarde.<sup>80</sup>

Así, al fin Dascal ha servido para algo. Si la burguesía le ofrece sus salones, su elegante conversación, el favor de sus atenciones, él se ve obligado a retribuir todo eso de alguna forma. Y lo hace justamente con lo único de que dispone: el ímpetu y la juventud de su cuerpo.

Es este, sin duda, un valor innegable de la novela de Lisandro Otero: situar en el cuerpo de sus protagonistas esa confrontación social que en otros textos, más torpes y demañados, deviene tan sólo discurso.

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 86.

Además, esa confrontación social, que pasa por el cuerpo y el deseo, no es ningún momento unívoca. Si Dascal representa para Cristina el instrumento necesario para recuperar una sexualidad perdida ("Hace tiempo que Alejandro y yo no hacemos nada",<sup>81</sup> le dice a su joven amante), ella también representa algo para él, algo quizá más contradictorio y oscuro, mucho más denso y abigarrado, precisamente porque aunque nace del erotismo, dirige su significación hacia un territorio distinto.

Ante todo, el cuerpo de Cristina condensa, para la conflictiva subjetividad de Dascal, varias cosas. No se trata tan sólo de una mujer hermosa y seductora, es también, y sobre todo, la madre de su mejor amigo, lo cual inevitablemente lo coloca en el vórtice de una relación imaginaria que no esconde su tránsito a la perversión edípica. Y aunque este hecho no presenta un carácter sustantivo en el relato, tampoco es posible soslayar su importancia. No podemos olvidar que Dascal ha llegado a ella a través de Carlos, su hijo, asumiendo, tal vez inconscientemente, ese extraño juego de transferencias en el que aun siendo él frente a ella es también el hijo oculto bajo su piel, que a su vez ha encontrado en ella (y a pesar de su rabia, lo agradece) toda esa elegancia y distinción que en su propio ámbito materno sólo existió como carencia. Así, como trasfondo de la relación que se establece entre los dos, permanecerá siempre ese oscuro movimiento del deseo en el que incesantemente se mezclan y confunden distintos

---

<sup>81</sup> Ibid., p. 85.

planos de seducción mutua en los que el lazo edípico, aunque oculto al fondo del texto, conserva secretamente su significación.

Sin embargo, es evidente que más que la dimensión psicológica de esa relación, lo que a Lisandro Otero le interesa resaltar a través de ella es su significación social y las derivaciones morales (y en alguna medida políticas) que ella desencadena. De ahí que Cristina cobre, a los ojos de ese incipiente y atormentado intelectual que es su joven amante, el carácter de una Diosa omnipotente que sabe ejercer sus plenos poderes sobre ese extraño universo en el que, sin ella, él permanecería siempre extraviado, dando tumbos como un ciego penitente. Si ella le extiende la mano, dispuesta a guiarlo por ese laberíntico universo, él no puede rechazar ese gesto. Al contrario, se somete gustosamente, o más bien, con esa mezcla de agradecimiento y de rabia que sólo puede provenir de un sujeto como él. Y es que Dascal sabe de sobra que en esa mano extendida hacia él, como la única vía para acceder, para llegar al fin a "pertenecer", se evidencia todo el cúmulo de sus carencias. De ahí, entonces, esa necesidad de amarla y destruirla al mismo tiempo: "Poseerla, destruirla de muchas maneras -piensa Dascal-, es destruir la visión dorada de su mundo, es aniquilar la insoportable ansiedad, porque al yacer sudorosa, con el pelo en desorden, me estará entregando su solidez y habrá descendido de su pedestal por una pasión de criadita que le será leve al suprimirle años en cada encuentro. Es una vieja ridícula, después de todo. Una vieja

que cree dominar la ilustración y se arrastra para alcanzar el falo rampante que ha de liberarla de su miseria de los años de ocio",<sup>82</sup>

Para Dascal, entonces, la relación con Cristina, el acceso a su cuerpo, más que por el amor o el deseo de dos amantes que dispendiosamente se entregan, está dictado por eso que Spinoza llamaría una "pasión triste": un franco resentimiento, un secreto anhelo de venganza, una imperiosa necesidad de profanar un ámbito sagrado, de transgredir un límite que a todo "enano de burgo", a todo pequeñoburgués como él, le ha sido tradicionalmente vedado.

Cristina secretamente lo sabe. Y se aprovecha de ese saber para exigir un poco más de él, para comprometerlo en esa zona de los afectos en la que él no está dispuesto a ingresar precisamente porque ese sería un juego que escaparía a su control y terminaría haciendo de él un muñeco de trapo. Están tumbados los dos sobre las sábanas, los cuerpos sudorosos, la respiración todavía agitada, Cristina sotto voce le pide, en realidad le exige: "No quiero esto solamente, necesito algo más".<sup>83</sup> Y lo hace sabiendo que está en posibilidad de exigir, que ella posee todo lo que él anhela, que él no sería otra cosa que lo que es (es decir: nada) sin ella.

Comprometerlo en la zona de los afectos es llevarlo a un territorio en el que Dascal perdería todo asidero. No sólo por su inexperiencia -es tan sólo un muchacho cargado de veleidades desmesuradas con las que no

<sup>82</sup> Ibid., p. 80.

<sup>83</sup> Ibid., p. 85.

sabe qué hacer-, sino porque allí, comprometido en el plano afectivo, terminaría perdiendo (o convirtiendo en su signo contrario) toda esa rabia, esa lúcida capacidad de impugnación, que es el único medio del que dispone para conservar la distancia crítica que lo separa de ellos y que, en alguna medida, le permite seguir siendo él.

Definitivamente, no se trata de una operación sencilla. A lo largo de la novela, hemos visto a Dascal moverse en diferentes "situaciones" sin llegar a comprometerse totalmente en ninguna: es amigo de Carlos Sarría, pero no al grado de por esa amistad dejar de acostarse con Cristina, la madre; lo atrae el glamour del ambiente burgués que lo rodea, pero nunca al grado de fundirse con él hasta desaparecer en él como sujeto. Ahora podemos verlo, una vez más, conservando su actitud distante y obsesivamente escrupulosa, en un mitin universitario organizado por el Comité Estudiantil Democrático. Merodea en la periferia del mitin sin mezclarse nunca con los participantes. Es un observador, un testigo, un atento vigía que contempla su entorno desde esa postura ética que le permite estar sin estar, mantenerse limpio de toda contaminación posible, colocarse por encima de lo que lo rodea. Acaba de presenciar un acto de violencia contra un estudiante de derechas colado furtivamente en el mitin. Y ese acto de violencia innecesaria hace estallar en él sus escrúpulos morales que hasta ahora lo han mantenido al margen de toda participación política: "Siempre que trato de meterme hay algo que me empuja de rechazo. Por ejemplo, ese

muchacho golpeado... No había por qué pegarle... No era un provocador",<sup>84</sup> le dice a su amigo Marcos Malgor mientras toman algo en un café cercano a la universidad. El amigo lo define con un par de metáforas certeras: "Gente como tú, Luis, no debía mezclarse nunca en política, que necesita de los que envisten sin detenerse a pensar. Imagínate a un toro meditando en medio de la plaza sobre la verdad de la capa y del torero. Ese eres tú... Te interesan los fines pero no los medios. Quieres escalar una montaña pero no quieres romperte la ropa haciéndolo. No, mi hijo. Cualquier cosa que hagas exige que uno se ensucie, en política o en cualquier otra parte, porque todo está sucio".<sup>85</sup> Dascal, en cambio, prefiere mantenerse limpio, incontaminado. Es ese "toro meditando en medio de la plaza", incapaz de comprometerse en acción alguna si ese compromiso, por un instante, lo colocara fuera de sí mismo, en otro cuerpo, ya sea el cuerpo político de sus compañeros universitarios o el cuerpo deseante de Cristina.

Pero Cristina no cesa, no abandona su intento de comprometer a Dascal con todo lo que ella es, de hacer de él ese eterno deudor que nunca acabaría de saldar la deuda contraída. Está dispuesta a ofrecerle lo que él necesita, precisamente porque sabe que de esa manera Dascal terminará dependiendo de ella en todo sentido. Es una relación simbiótica la que se ha establecido entre ellos: te hago engordar para que me alimentes. Después de una larga tarde en la que han hecho el amor hasta extenuarse, Cristina,

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 100.

mientras se arregla, le pide a Dascal que asista a la fiesta que dará esa noche. Le ha conseguido un puesto en el periódico que su marido está a punto de fundar: "Es una excelente oportunidad -le dice-... La posición que te ofrecen es elegante".<sup>86</sup>

En toda estrategia de seducción las palabras no son gratuitas, hay que saber elegir las y dosificarlas en la frase para que surtan el efecto deseado. No importa que se dirijan a un territorio distinto al de los cuerpos: el deseo, para cumplirse cabalmente, a veces sigue cursos perifrásticos, da vueltas y más vueltas en torno a su objeto hasta envolverlo por completo, hasta no dejarle resquicio, hasta hacer de él ese esclavo al que Hegel se refirió como un amo invertido. Cristina actúa, entonces, desde ese oscuro saber que es el suyo. Su seducción no opera directamente sobre el cuerpo de Dascal, sino sobre esa esfera imaginaria, recorrida por infinitas carencias y por la imperiosa necesidad de superarlas, que, ella sí, puede comprometer plenamente al sujeto: le ofrece la "oportunidad" que él ha estado esperando siempre para "pertenecer", esa "posición elegante" que le permitiría estar entre ellos siendo alguien al fin, con un nombre que, al estar respaldado por el prestigio de la institución que lo acoge, llegaría a ser algo más que ese "signo convencional" que ha sido hasta ahora.

Y aunque Dascal, al principio, parece resistirse, oponiendo a la seducción de Cristina toda la cáustica ironía

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 114.

de que es capaz, a fin de cuentas termina aceptando: "Bueno. Iré por los tragos",<sup>87</sup> le dice, hundiéndose una vez más en esa dócil aceptación en la que concluyen todos sus alegatos verbales. Ese ha sido siempre su juego, un juego inocuo, inofensivo: no rebasa la esfera del lenguaje, no salta, no se atreve, no deviene nunca acto, se deshace en esas palabras torpes y poco convincentes con las que trata de ocultar el vértigo de una frágil dignidad que a cada instante se derrumba.

Iré a la fiesta. Pero, antes, empearé unos cuantos tragos para darse valor. Llegaré medio borracho, haciendo gala de un tono desafiante y provocador: si van a comprarme, que les cueste un poco. Esa es su venganza: espuria, falsa, ilusoria. Si aceptó ir, es porque está vencido de antemano.

Las fiestas en los elegantes salones de La Habana o de Varadero, que han constituido el principal escenario de La situación, le han servido a Lisandro Otero para caracterizar a una clase social no sólo en el abandono y la indolencia de sus momentos de ocio, sino también en su constante preocupación por regir los destinos políticos y económicos de esa sociedad en la que ella ocupa una posición dominante. Personajes como Alejandro Sarría o Gabriel Cedrón están ahí, en la novela, precisamente para recalcar la voluntad política de una clase social consciente de sus intereses y de la necesidad de hacerlos valer en la escena social. No se trata ya, entonces -como había quedado

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 115.

representada en Los desnudos de David Buzzi o en otras novelas que se interesan por el mismo tema-, de prefigurar la imagen unívoca y simplista de una clase social ignorante y atrasada, devorada por la frivolidad, los placeres del cuerpo y la disipación orgiástica, sino de mostrar también esa otra cara de la burguesía cubana, precisamente la que funda su razón de ser en el poder político y económico que le han permitido mantenerse, como clase dominante, durante más de cincuenta años de historia en la Cuba republicana. Lisandro Otero sabe que una clase social no se mantiene en el poder por su sola presencia en playas, restaurantes, cabarets o elegantes salones de fiesta, que todo eso se deriva necesariamente de su sólida presencia en las esferas económicas y políticas de las que depende la vida social, y que una visión que no se quiera simplista o maniquea de la clase gobernante debe intentar reflejarla en su complejidad; en la frivolidad de sus momentos de ocio, sí, pero también como una clase capaz de reproducir las condiciones materiales de su existencia.

De ahí esos capítulos -"Oro blanco", "Un padre de la patria"- que aparecen intercalados a lo largo del relato y mediante los cuales se busca reconstruir la historia de dos prominentes familias que constituirán un núcleo esencial en la novela: los Cedrón (la esfera política) y los Sarría (la esfera económica), desde su pasado colonial hasta su presente republicano. Es decir, cien años de historia cubana que, si bien representan la parte más floja de la novela, la menos trabajada y, por lo

tanto, la menos convincente, constituyen también un sedimento histórico necesario para reconstruir la procedencia social de las dos familias en las que se centrará el relato. Es una lástima que Otero no dedicara una mayor atención a esos personajes que sólo están allí como un telón de fondo, como figuras de un fresco medieval, sin densidad ni relieve propios, sustentados exclusivamente por el trozo de historia que los respalda. Si los Sarría representan a los colonialistas españoles dueños de grandes haciendas y centrales azucareros, los Cedrón conforman el bando contrario: los mambises, el ejército libertador independentista. Dos historias que, aunque en su origen y desarrollo aparecen como divergentes y contrapuestas, terminan confluyendo en el presente republicano: ahora tanto Gabriel Cedrón como Alejandro Sarría, vástagos de esas prominentes familias en constante confrontación a lo largo de la historia de Cuba, se dan la mano en los distinguidos salones de la clase a la que por tradición e intereses comunes pertenecen y, entre los dos, discuten y planean el futuro político de la isla.

De esas discusiones ha nacido precisamente la idea de Alejandro de fundar un periódico que pueda influir y orientar la opinión pública en los difíciles momentos políticos por los que está atravesando el país. Y entre los dos han convencido a Panchete, ese adinerado vulgar y ramplón, con una conciencia demasiado inmediatista de sus intereses de clase, no sólo de que participe económicamente en la empresa, sino incluso de que funja, aunque sólo sea

nominalmente, como director del periódico. Cristina, valiéndose de su influencia sobre Alejandro, ha sabido convencerlo de que incluya a Dascal en el proyecto: son sólo unos cuantos pesos a cambio de la inteligencia de un muchacho que promete. En realidad su inversión apunta hacia otros objetivos: más que su inteligencia, lo que ella busca es el placer que ese cuerpo joven le ofrece. Necesita tenerlo a su lado, seguir absorbiendo de él, cada tarde, ese flujo vital que no encuentra por ninguna parte a su alrededor. Y nada mejor que un importante puesto en el periódico de su marido para asegurarse esa presencia agradecida permanentemente a su lado. Con ello, no está haciendo de él sino un eterno deudor, que tendrá que reconocer su deuda en cada mano extendida hacia él, en cada invitación a cenar o a un fin de semana en Varadero, en ese cheque que cada fin de mes cubre sus honorarios por un trabajo equívoco, que no comienza ni termina allí, detrás del escritorio en el que una placa de bronce le da relieve y consideración a su nombre. Cristina, una vez satisfecha de su obra, sabrá cobrarse puntualmente cada tarde esa deuda infinita. Es como venderle el cuerpo al diablo. Y, lo sabemos por Fausto, sólo acepta ese juego macabro aquel que no tiene más que carencias y un insaciable anhelo de colmarlas.

Dascal llegará a la reunión con todo su cinismo, con todo su sarcasmo por delante. Se burlará de Panchete, el futuro director del periódico; se permitirá contradecir a Alejandro y al senador Cedrón, los tragos le dan valor;

elaborará, entre burlas y sainetes, una floja y poco convincente teoría sobre la superstición, los fetiches y el juego como las palancas que mueven a la sociedad cubana. La burla, la ironía, el sarcasmo son las únicas armas de que ese aprendiz de intelectual dispone para defenderse de la asimilación a la que se le somete. No sabe (o no quiere saber) que son sólo armas de cartón, que es un niño jugando con una pistolita de juguete, que su ironía no toca a nadie porque ellos están más allá de las palabras: tienen los hilos de la historia en sus manos (algunos, por lo menos) y desde allí deciden los hechos contra los que toda palabra choca y se deshace como castillo de arena.

Así, a fin de cuentas, toda la baladronada de Dascal, que ha intentado erigirse a lo largo de la noche como una fortaleza, se desmorona de pronto ante una pregunta de Alejandro y una mirada de Cristina:

-¿Usted cree en las revoluciones, Luis?-  
preguntó Alejandro.

Cristina miró a Dascal mientras contraía los labios aguardando tensa su respuesta.

-Mi problema es que yo no creo en casi nada  
-dijo Dascal.

-Esa es la base de la madurez -dijo Alejandro-. Cuando yo tenía su edad también me intoxicaban los radicalismos, pero los años lo

aclaran a uno. Es agradable ver a un joven asentado.<sup>88</sup>

Así el joven rebelde, irónico, contestatario, ha terminado asimilado a esa madurez insulsa que consiste en "no creer en nada"; con un solo gesto, ha quedado integrado a la sensatez del ambiente que lo rodea. Ahora ya se puede hablar de él como un "joven asentado" y, por lo tanto, ofrecerle el puesto de secretario de redacción del periódico, que Dascal agradece vacilante, tartamudeando, apagando su escuálido cigarrillo para aceptar el tabaco que Alejandro le ofrece como una patente de corso.

Después de tomarse un par de tragos más y despedirse, ya a solas con Cristina en el vestíbulo de la casa, Dascal trata de recuperar el talante perdido. Pero Cristina no le hace caso, lo ha visto humillarse un momento antes, aceptar humildemente las migajas que se le ofrecen, y rubrica la noche con una afirmación contundente: "Tú también necesitas tus fetiches -le dice a Dascal-. Necesitas tu Vat 69 y me necesitas a mí para no ser demasiado pequeño".<sup>89</sup>

Aunque argumentalmente la escena no sólo es necesaria sino imprescindible para culminar una historia que inevitablemente debía conducir a ella, los medios de que se vale el autor para estructurarla terminan traicionando a una escritura que hasta entonces había conservado su fuerza y un indiscutible poder de convicción. Y es que Lisandro Otero parece olvidarse de pronto de las coordenadas en las que

---

<sup>88</sup> Ibid., p. 128.

<sup>89</sup> Ibid., p. 132.

había quedado caracterizado su personaje: la inteligencia, la sutileza y la parquedad de los comentarios de Dascal, que sabían dar en el blanco, devienen de pronto un discurso excesivo, torpe y forzado, un híbrido a caballo entre el dictamen del ensayo y la perorata abiertamente panfletaria. En realidad, en esta escena a la que acabamos de aludir, no es Dascal, sino Otero, el que habla. Y es esta, sin duda, la mayor humillación de que se hace objeto a Dascal: el personaje pierde repentinamente esa "vida propia" que había logrado alcanzar hasta entonces para convertirse en un monigote de trapo en manos de su creador, en un instrumento de escarnio hacia esa clase social de la que Otero (y no Dascal) trata de burlarse en el texto. Sirvan de ejemplo estos párrafos de los que está plagada la escena:

-Es muy simple: el caudillo es el fetiche humano -dijo Dascal-. José Miguel Gómez y Mario Menocal han sido fetiches. El gallo y el arado del Partido Liberal son fetiches también, pero de otra clase. En un tiempo movieron torrentes humanos. José Miguel y Menocal eran la personificación del macho, de la fuerza, del poder incommovible. El caudillismo, como la lotería, encierra la esperanza en la felicidad. José Miguel era El Tiburón y Menocal, El Mayoral. Tiburón y Mayoral significan una autoridad sólida cuyo capricho no es apelable, que protege y puede

martirizar; para estar bajo su protección hay que soportar a ratos su crueldad. Tiburón y Mayoral son expresión de energía, violencia y jerarquía. Hemos tenido varios caudillos y en todos se buscó la solución nacional. El esplendor vigoroso del caudillo magnetiza y atrae, es la promesa de bienestar: el nuevo Moisés conduciendo a su pueblo hacia la tierra prometida. Pero siempre han traicionado. Cada caudillo ha muerto desacreditado y el pueblo ha vuelto a su escepticismo. Nuestra última frustración fue Grau y la generación del treinta que ahora nos gobierna. Siempre se repite. Se muere el caudillo y lo enterramos y hasta que alguien nos resucite la esperanza volvemos al relajo.<sup>90</sup>

(...)

Nos dedicamos a buscar un presidente que nos diera la tierra prometida. Ahí vinieron las frustraciones de Estrada Palma, José Miguel, Menocal. Cuando Zayas sube al poder en 1921 estamos un poco curados de espanto. De él nadie espera nada, ni de Machado. Entonces nos resucitan la esperanza para ahogarla otra vez con Batista, Mendieta y Laredo. Grau fue la última posibilidad. Y

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 124.

ahora Chibás, si la ortodoxia sobrevive a su muerte.<sup>91</sup>

En fin. Por lo visto, Lisandro Otero no tuvo la suficiente confianza en la agudeza de un discurso sutil y sugerente y tuvo que evidenciar un mensaje político que no necesitaba de evidencia alguna y que la novela tampoco pedía. Con ello, las intenciones políticas del autor de La situación es posible que hayan ganado mucho en la atención del público lector al que iban dirigidas, pero la novela como tal, es decir: como escritura literaria, termina perdiendo el poder de convicción que hasta ahora había logrado alcanzar.

Las zagas de la novela se extenderán todavía durante un centenar de páginas más, en las que Lisandro Otero tratará de salvar el bache en el que había caído en la escena anterior. Intentará recuperar el estilo parco y comedido que había conservado hasta entonces, volverá a hacer de Dascal esa figura cáustica que, con pocas palabras, puede penetrar críticamente una "situación", en fin, hará lo imposible por rescatar el ritmo de una prosa que hasta ahora había sabido mantenerse por sí misma. Sin embargo, a esa primera caída de la escena anterior, seguirá un tropezón tras otro -en unos casos de carácter formal; en otros de carácter ideológico- que no permitirán que la novela se recupere por completo.

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 127.

Una buena parte de ese centenar de páginas finales escenificarán el desenlace de la historia del senador Gabriel Cedrón, fundamentalmente en dos sentidos: tanto en el orden político, en el que figura en una posición destacada, como en su vida personal.

Por lo que se refiere al primero, la escritura describe, en trazos rápidos y no sin cierta precipitación, la generalizada corrupción de la esfera política de la sociedad cubana y la decisiva ingerencia norteamericana en la vida económica de la isla. La historia es sencilla: el senado desautoriza la ley que permitiría crear una marina mercante cubana, que daría mayor independencia y estabilidad a la economía del país, simplemente porque afecta los intereses económicos de Estados Unidos, quien hasta ahora se han hecho cargo de esas funciones. Cada uno de los senadores que habían votado en favor de la ley pierde, con ello, una buena tajada (veinte mil pesos de entrada y el dos por ciento sobre ganancias), pero son órdenes de "míster Big", el embajador norteamericano, que llegan al senado a través del propio presidente cubano Prío Socarrás, súbdito obediente del poder imperial.

Por otra parte, la escritura incursiona también por los oscuros meandros de la vida íntima de Cedrón. El senador mantiene dispendiosamente a una amante (su secretaria) a cambio de ese placer a cuenta gotas (y "very expensive") que ya no encuentra en su esposa. Si Ritica Silva, la joven amante de 23 años, insiste en casarse con él, es porque sabe que tiene al senador atrapado en el ágil

movimiento de sus caderas. Pero el senador incesantemente se defiende. Sabe que eso constituiría su desprestigio en las esferas políticas y sociales en las que se mueve: "No es lo mismo estar casado con Ernestina Guiral que con Ritica Silva", 92

Como consecuencia de su negativa a la ley, Gabriel Cedrón es objeto de un atentado, mientras toma unos tragos con un amigo en un café de La Habana Vieja. Y a partir de este hecho, los dos planos narrativos, en los que se mueve la historia de Cedrón, convergen de pronto.

En el Hospital de Emergencias, donde han trasladado al senador Cedrón, se reúne lo más granado de la sociedad habanera: senadores, empresarios, diputados, periodistas, delegados de la presidencia. Ritica Silva, con una falda de cuero negro entallada y una blusa transparente que resalta la turgente presencia de sus oscuros pezones, se cuele repentinamente entre ellos y pide a gritos que la dejen ver a Gabriel. Uno de los amigos del senador logra calmarla y la aparta del grupo de atónitos burgueses que de pronto, sobre la lacerante superficie de la muerte, descubren esa otra vida que con tanto esmero había hasta entonces logrado esconder el senador.

Nemesia, la madre de la muchacha, logra rescatarla del ambiente hostil y la lleva con Trinidad, el santero oficiante de Changó, que mediante brebajes y oraciones ofrecidas al dios yoruba trata de exorcizar el mal y salvar al amante de Ritica. Trinidad le pide a la muchacha que se

---

92 Ibid., p. 169.

desnuda y se coloque frente a la imagen de Changó; mientras pronuncia mecánicamente sus oraciones, contempla lascivo el cuerpo desnudo y terso de la muchacha.

Con esta escena, Otero no sólo introduce en la novela un elemento esencial a la cultura cubana que no podía faltar en el texto (aunque el texto mismo no lo pidiera), sino que, al hacerlo, se permite también desvirtuarlo, quitarle el carácter de resistencia al poder (a todo poder) que la cultura yoruba, aunque sólo sea en un plano imaginario, ha ofrecido (y sigue ofreciendo) a los sectores más desposeídos y marginados del pueblo cubano.

Así, si Trinidad se vale de sus "facultades sobrenaturales" para servirse de la fuerza de Changó, no lo hace en realidad para ayudar a la muchacha, sino tan sólo para dar cauce a un perverso placer voyeurista. Es, entonces, un farsante, parece decirnos el autor en esta escena. Changó y todas las creencias yorubas, a pesar de que juegan un papel activo en la cultura cubana, en esta novela están tratadas con un evidente desprecio: no son más que una farsa bien montada, una gran mentira que saca un provecho egoísta de las más hondas esperanzas de la gente humilde e ignorante.

La historia de Cédron termina como era de esperarse. Una vez recuperado, después de una larga convalecencia en el hospital, el senador decide deshacerse de Ritica. Tiene que recuperar su posición y respeto dentro de la familia, pues es la única forma de conservar su distinguida posición y el respeto en la alta sociedad a la

que pertenece. Además, el matrimonio de su hija con Tony Silva está en puertas y él no puede permitirse el lujo de frustrarlo. Envía a la pobre muchacha que fue su amante a Venezuela, con un contrato firmado como cantante de cabaret. "Me has despedido como a una criada",<sup>93</sup> le dice ella en el bar del aeropuerto. Y en realidad, ese ha sido el papel de Ritica Silva en la vida del senador Cedrón: el de una criada, alguien que se contrata para ciertos servicios y, cuando sus pretenciones aumentan, cuando la criada se vuelve respondona, simplemente se la despide como quien se quita una mota de polvo del saco.

Así, en la novela, la figura de la sirvienta no es en ningún momento gratuita, accidental. La hemos visto prefigurarse en el recuerdo adolescente de Dascal precisamente cuando está a punto de acceder al cuerpo de Cristina. La vemos ahora esbozarse también en el momento en el que Cedrón se deshace de su amante. En cierto sentido, esa figura aparece en el texto para señalar el tipo de relación que la burguesía establece con todo aquel que no pertenece a su clase: una relación contractual que no me compromete en lo más mínimo más allá de los términos establecidos en el contrato, justamente ese contrato que puedo dar por terminado en el momento que crea conveniente.

Algo similar ocurre con la propia historia afectiva de Dascal. Ha seguido moviéndose en los salones de la burguesía, ahora con un poco más de seguridad, de confianza, con esa soltura que le viene de la posición

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 253.

alcanzada en la empresa de los Sarría: ya no es un Don Nadie, ese "neurótico" apenas tolerando por su amistad con Carlos, sino el jefe de redacción de un periódico destinado a dirigir las conciencias de la sociedad cubana. Por eso ahora recorre los salones de la casa de los Mendoza con un whisky en la mano y la mirada altiva. No sabe que esa será su última cena, que la misma mano que lo hizo entrar y le otorgó "pertenencia", terminará echándolo de un empujón a la calle. Y es que Alejandro, al final de la noche, después de buscar a Cristina por toda la casa, decide salir al jardín tan sólo para sorprenderla besándose con Dascal, su empleado. No dice nada, guarda las formas, se contiene. Actúa desde esas maneras educadas que consisten en contener, en amordazar la fuerza de las emociones: "El auto nos está esperando",<sup>94</sup> se limita a decir. Y esas cinco palabras, aparentemente neutras, anodinas, son suficientes para romper el encanto amoroso que se había venido fraguando a sus espaldas, y dejar a Dascal ante el vértigo del abismo que de pronto se abre a sus pies.

Ese vértigo quedará suspendido en el texto todavía durante algunas páginas. Por un momento, la escritura se desvía de la historia de Dascal, cuyo desenlace parece ya inevitable, para incursionar en el acontecimiento histórico con el que concluye el componente político del relato. Se trata del golpe de Estado contra Prío Socarrás que llevará a Fulgencio Batista al poder. Y este acontecimiento, incorporado a las páginas de la novela, le

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 217.

permite a Otero mostrar las diferentes versiones que sobre el golpe de Estado circulan en las diversas esferas de la sociedad cubana.

Desde un principio, a través de la reflexión de Alejandro Sarría, la clase dominante se pronuncia de una manera clara y resuelta a favor del golpe: "el relajo era demasiado grande en Cuba y ya era hora de que alguien terminase con ese estado de cosas: el gansterismo, el robo del tesoro público, la demagogia obrera; todo eso estaba haciendo imposible el desarrollo del país. Batista traía la paz y la tranquilidad para la familia cubana. Batista respetaba las tradiciones. Batista sólo tenía un defecto: su tendencia a gobernar con mano fuerte, pero dada la situación del país, ese defecto se convertía en virtud".<sup>95</sup>

En la esfera política, en cambio, la situación no es tan clara ni definitiva. El grupo de senadores, reunidos en torno a Cedrón, al principio vacila. No sabe si apoyar a Prío o a Batista. (Se habla de que Prío reúne fuerzas en el interior del país, mientras Batista se fortalece en La Habana.) Lo que sí saben, en cambio, y por eso les cuesta tanto tomar una decisión, es que de ella depende su continuidad en el poder. Y eso, para ellos, es lo único que importa: mantenerse en las esferas de decisión política, seguir cosechando las prebendas y privilegios que su posición en el gobierno les otorga. Después de largas

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 234.

discusiones, es el criterio de Cedrón el que domina: apoyar a Batista.

A diferencia de la actitud vacilante y oportunista del grupo de senadores, los estudiantes se manifiestan abiertamente contra el golpe: salen a la calle, se amotinan, protestan, sólo esperan las armas que debe enviarles Prío para lanzarse a la insurrección. Allí vuelven a encontrarse Dascal y Marcos Malgor. Mientras que Marcos está plenamente comprometido con la lucha estudiantil, Dascal conserva su actitud de observador distante y neutral: ha ido sólo a enterarse, a obtener noticias. "Lo mismo da una cosa que otra -le dice a Marcos-, Prío que Batista, es la misma mierda".<sup>96</sup> Y aunque sin duda su juicio resulta lúcido y certero, evidencia también esa decidida actitud de Dascal de no ensuciarse las manos, de no comprometerse con nada, que lleva a Malgor a fijarlo una vez más en esa imagen que ya nos había dado de él y que ahora lo dibuja por completo: "Tú siempre estás apartado de todo. Es tu manera de sentirte seguro: estar por encima de las cosas, no mezclarte".<sup>97</sup>

Y es aquí donde quisiera referirme a ese personaje que, a pesar de que ofrecía grandes posibilidades de desarrollo dentro de la historia, permanece sin embargo subsumido al fondo del relato, guardando un prudente aunque lamentable silencio. A pesar de que Marcos Malgor aparece en ciertos momentos claves del relato, no alcanza nunca, como personaje, el tratamiento suficiente que lo dotara de una dimensión significativa en la novela. Con ello, Lisandro

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 230.

<sup>97</sup> Ibid.

Otero desdeña una vez más una posibilidad literaria, presente en el hilo argumental de su propia escritura, que le habría permitido un desarrollo más rico y complejo a la historia, precisamente porque Malgor representa esa otra cara -contestaria, comprometida, revolucionaria- de la sociedad cubana apenas presente en la novela como un irrelevante telón de fondo. Otero se limitó, en cambio, a hacer de Marcos Malgor un personaje sin historia, sin rostro propio, una suerte de contrapunto narrativo, de accidental ripostante del protagonista, cuya única función en la novela consiste en resaltar la escrupulosa y distante personalidad de Dascal. Un nuevo bache, una nueva caída, de una novela cuya concepción y desarrollo inicial apuntaba a resultados mucho más ambiciosos.

El desenlace de la historia de Dascal es el propio desenlace de la novela. Y ocurre, precisamente como era de esperarse. Después de varios días de ausencia, en los que ha pretextado una fuerte gripe, vuelve al periódico tan sólo para descubrir, sobre su escritorio, una breve nota de Gustavo Duarte, el subdirector: "Hemos decidido prescindir de sus servicios".<sup>98</sup>

Esa misma noche saldrá para Matanzas. Ha llamado por teléfono a casa de Cristina y uno de los sirvientes le ha comunicado que la señora estaba en Varadero. Si perdió su puesto en el periódico, no puede permitirse perder a Cristina. Tal vez al principio no lo sabía, tal vez nunca lo supo realmente, ahora en cambio se trata de una cruel

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 263.

evidencia; lo que comenzó tan sólo como un simple juego para él, como un divertimento inocuo e intrascendente, terminó comprometiéndolo más allá de todo límite concebible. Es la historia del aprendiz de brujo, la típica historia adolescente: probar sus fuerzas justamente allí, en un territorio en el que se está vencido de antemano.

Llegará a Matazas de madrugada y se hospedará en un discreto hotelito del centro de la ciudad. Desde allí, y sin importarle la hora, llama a Cristina a Varadero. Ella acepta encontrarse con él media hora después en el cuarto del hotel. Y la conversación que los dos sostienen allí es penosa y lastimera sobre todo para él. Cristina escucha su súplica, sus ruegos, pero para ella el inocente jueguito definitivamente terminó. No va a arriesgar todo lo que tiene, lo que es, por ese pobre muchacho ambicioso que no puede ofrecerle nada más allá de su cuerpo.

-Podemos seguir juntos. Como antes...

-le pidió Dascal.

-Como antes, no. Ya eso pasó -dijo  
Cristina.

-Te has olvidado pronto de todo lo  
que disfrutabas.

-El placer no lo es todo.

-Es una parte importante del todo.

-No. Hay otras cosas. Si no se tienen  
esas otras cosas no puede disfrutarse  
de nada. Esa es la verdadera base.

-¿Tus vajillas, tus antigüedades?

-Eso es también parte del todo -dijo  
Cristina.<sup>99</sup>

Es así como concluye la triste aventura de dos cuerpos en la que uno no fue sino el instrumento de placer del otro, un instrumento de placer perfectamente prescindible, pues "el placer -para la clase social a la que Cristina pertenece- no lo es todo", en realidad: no es nada, si ese placer implica perder una respetable posición en la sociedad, una tradición, un nombre, unos privilegios que nunca estuvieron en cuestión, que el placer -por intenso que fuera- no podía nunca poner en duda. Lo que Dascal no supo (y ese fue el verdadero abismo en el que se perdió), es que Cristina sólo jugaba; él, en cambio, quedó preso en los marcos de ese juego.

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 271.

Memorias del subdesarrollo

La relación entre subdesarrollo y revolución, y el papel del intelectual en esa coyuntura histórica que se abre de pronto a su conciencia, han constituido sin lugar a dudas una preocupación constante de la cultura cubana desde 1959. Con distintos enfoques y desde distintas perspectivas, esa preocupación ha ido cobrando forma a través de diversos géneros literarios: el ensayo, el testimonio, la poesía, la novela, el cuento, cada uno desde sus propios recursos, han tratado de corporeizar esa acuciante preocupación que quedó sintetizada en un ensayo de Fernández Retamar, de 1967, en el que intentaba responder a la cuestión de las tareas del intelectual revolucionario: "Se trata de hacer un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución",<sup>100</sup> Tarea ardua, sin duda, como ya lo señalábamos en la introducción de este trabajo, pues ella implicaba, por parte del intelectual cubano, una profunda revisión de los valores en los que se había formado y una reformulación y "puesta al día" de sus concepciones no sólo estéticas, sino éticas y sociales, como condición indispensable para crear esa nueva cultura revolucionaria que constituía tal vez la tarea primordial de la intelectualidad cubana a partir del triunfo de la revolución.

Una de las obras que se abocó decididamente a cumplir esa tarea fue la de Edmundo Desnoes. Novelas como No

---

<sup>100</sup> Roberto Fernández Retamar, "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba", op.cit., p. 15.

hay problema, El cataclismo y Memorias del subdesarrollo -unas con mayor fortuna que otras- dan plena cuenta de ello. Pero la preocupación de Desnoes por el papel del intelectual en una sociedad subdesarrollada que comenzaba a vivir un cambio radical de sus estructuras económicas, políticas y sociales, rebasó el plano estrictamente narrativo para incursionar también por la vía del ensayo. Punto de vista, publicado en 1967, es un libro que reúne diversos artículos en los que a lo largo de varios años, el autor cubano ha venido reflexionando -desde una postura abiertamente autobiográfica- sobre los problemas del subdesarrollo y sus nocivos efectos en la conciencia del intelectual.

En uno de los ensayos que componen el libro, "El mundo sobre sus pies", puede leerse: "La revolución estalló en mi vida cuando yo tenía veintiocho años. Todos sabemos con demasiadas palabras y cifras lo que veintiocho años de república mediatizada, de explotación económica, de ingerencia, de dependencia, de ocupación extranjera, de subdesarrollo representan en la historia de nuestra isla -pero muy pocos sabemos lo que representan veintiocho años de explotación psicológica, de ingerencia espiritual, de dependencia, de subdesarrollo, de ocupación extranjera de nuestra conciencia".<sup>101</sup>

Con ello, Desnoes pone por primera vez el dedo en la llaga: el subdesarrollo, por lo que al intelectual se refiere, no es algo que suceda sólo en su exterioridad, en las estructuras económicas, sociales y culturales de la

---

<sup>101</sup> Edmundo Desnoes, Punto de vista, p. 99.

comunidad en la que vive, sino que, a partir de ellas, permea también -y lo hace con fuerza- la conciencia que vive (y piensa) sus condiciones de posibilidad en el interior de esas estructuras.

Es cierto que no puede establecerse una relación mecánica entre realidad y conciencia social: la dependencia y el subdesarrollo que puede caracterizar a una determinada sociedad no necesariamente tienen que imponer sus signos sobre la conciencia hasta mediatizarla. Una concepción como ésta implicaría una visión demasiado esquemática y determinista del problema que intentamos plantear. En realidad, la conciencia juega un papel activo en la sociedad en la que se desenvuelve, pues de ella provienen, en gran medida, las posibles instancias de cambio y transformación de esa sociedad. Esto han sabido verlo varios críticos que se han preocupado de analizar la relación intelectual-subdesarrollo en la obra de Desnoes. José Rodríguez Feo, a partir de una cita de Marx, ("en arte ciertos periodos florecientes no guardan en modo alguno relación con el desarrollo general de la sociedad, por consiguiente, con la base material, la contextura de su organización"), se ha referido concretamente a este problema: "puede darse el caso de que en un país subdesarrollado como Cuba se den formas de arte que no guardan una estrecha relación con su desarrollo económico-social. Pero si puede haber una literatura o surgir un gran escritor en un país subdesarrollado, no es menos cierto que su comportamiento ante el fenómeno artístico está teñido por el hecho de pertenecer a ese mundo

de atraso e incultura... En la actualidad este fenómeno se observa en nuestros novelistas. Viven en un país subdesarrollado pero tienen a su alcance, como Darío, todo el legado literario del mundo occidental".<sup>102</sup> Y José Miguel Oviedo, en este mismo sentido, señala: "El problema de un intelectual perteneciente a un país subdesarrollado es todavía más grave porque un auténtico intelectual nunca es subdesarrollado: entre él y su realidad hay un desnivel, un desajuste profundo".<sup>103</sup> Y es precisamente de ese "desnivel", de ese "desajuste", de donde nace la posibilidad de una conciencia crítica que puede enfrentar las condiciones sociales y culturales (subdesarrolladas) en las que habrá de desenvolverse. Pero la posibilidad de esa conciencia crítica, en la que se sustentaría la "autenticidad" del intelectual a la que se refiere Oviedo, no siempre es segura ni deviene necesariamente del ejercicio de la inteligencia. Muchas veces ese intelectual se engaña. Por lo general -y sólo unos cuantos se salvan de ello-, el intelectual en un país subdesarrollado vive profundamente inmerso en las estructuras de enajenación a las que las leyes del mercado someten a su obra: modas literarias, modelos importados, novedad a ultranza, son algunos de los peligros que amenazan la honestidad y la "autenticidad" de su trabajo. A ello se ha referido Ernesto Guevara en un ensayo ya célebre: "La superestructura impone un tipo de arte en el que hay que educar a los artistas. Los rebeldes son dominados por la

---

<sup>102</sup> José Rodríguez Feo, "Literatura y subdesarrollo", La gaceta de Cuba, may, 1969, p. 25.

<sup>103</sup> José Miguel Oviedo, "Un personaje de Camus en La Habana", Plural, núm.55, abr, 1976, p. 67.

maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados".<sup>104</sup> Esto podemos corroborarlo día a día en nuestra propia historia literaria: junto a escritores como Borges, Octavio Paz, Onetti, Vallejo, Julio Cortázar o Lezama Lima, entre otros, que han sabido mantenerse fieles a esa preocupación constante y esencial que da coherencia y sentido a su obra, ¿cuántos otros no se han perdido en la inanidad de las modas culturales que imponen el mercado capitalista? El juego de artificios que mezcla el éxito económico a un rápido prestigio publicitario es uno de los mecanismos -y no el menos importante- que promueve y facilita la aquiescencia y el autoengaño del intelectual frente a la sociedad de consumo. A ese autoengaño se ha referido el propio Desnoes en el ensayo autobiográfico citado: "Durante muchos años viví engañado... Mi apariencia, esta piel me engañó... Mi apariencia blanca, industrializada, mi educación, vivir dentro de nuestra clase media en la ciudad de La Habana, facilitó durante muchos años una identificación con mi equivalente europeo y norteamericano aunque a menudo había un abismo, la incómoda conciencia de ser una mala imitación, inferior".<sup>105</sup>

Esa "incomodidad de la conciencia" a la que alude Desnoes es una prueba evidente del "desajuste" al que se refería Oviedo para caracterizar la relación entre intelectual y subdesarrollo, pues no se trata sólo de pensarse a sí mismo como una "mala (o buena) imitación" de

<sup>104</sup> Ernesto Guevara, *op. cit.*, pp. 634-635.

<sup>105</sup> Edmundo Desnoes, *op. cit.*, p. 100.

modelos extranjeros, sino sobre todo del hecho de disponer de un enorme acervo cultural que no encaja muy bien en una sociedad cuya explotación, dependencia económica y altos índices de analfabetismo, entre otros muchos males que aquejan a los países subdesarrollados, hacen de esa cultura, en gran medida, un hijo, un simple juego de salón.

De ahí entonces que la noción de "desgarramiento", incorporada por las vanguardias europeas del siglo XIX, cobre, en nuestro ámbito cultural, un sentido muy distinto: "Tadavía me siento desgarrado -escribe Desnoes- entre una imagen del hombre como una criatura sin sentido, con sólo sus placeres y su angustia y su vida cotidiana y la intuición de que el hombre puede ser diferente, puede trascender, de que el hombre nuevo es posible".<sup>106</sup> Es decir: el "desgarramiento" del intelectual ya no consiste sólo en la conciencia de su soledad, en la ausencia de sentido, en la angustia que le depara la vida cotidiana en un mundo que ni lo entiende ni entiende; ahora, ese "desgarramiento" se desliza hacia la figura que se abre entre ese conjunto de elementos y la posibilidad real, histórica -aunque aparezca bajo la forma de una simple intuición-, de un hombre y una sociedad distintos. Y es justamente del "desgarramiento" que nace de esa disyuntiva del que se alimenta la obra narrativa de Edmundo Desnoes y concretamente Memorias del subdesarrollo.

La novela nace de una novela anterior del propio autor. O más bien: del fracaso inscrito en las páginas de

---

<sup>106</sup> Ibid., pp. 101-102.

una novela anterior del propio autor: "Pensé que bastaba entender a fondo mi país -señala Desnoes-, integrarse a la realidad revolucionaria, describir la revolución en una novela. Entonces escribí un libro infame: EL cataclismo, la novela que más he trabajado y la menos lograda -porque traté de ser objetivo y la objetividad, como la verdad absoluta, no existe, existe sólo nuestro punto de vista... hay que ponerse todo -desde la pasión hasta las dudas, desde las experiencias íntimas hasta las ideas más abstractas- en la literatura. Cuando comprendí eso, y la cosa fue inconsciente, escribí Memorias del subdesarrollo".<sup>107</sup> Y en realidad, la novela es el feliz resultado de esa mezcla extraña de objetividad y subjetividad, de pasión y dudas, de experiencias íntimas e ideas abstractas. Y, a través de ellas, la problemática del intelectual en un "país subdesarrollado en revolución" cubre todo el espacio narrativo, como la mancha tenue de una ansiedad callada sobre el mapa que traza la escritura.

Escrita en primera persona, a la manera de un diario íntimo que debe algo más que su título a Dostoievski, la novela se desenvuelve en pequeñas escenas en las que se mezcla la reflexión interior del protagonista -ácida, corrosiva, sarcástica- con la descripción -fría, neutra, objetiva- de la exterioridad que lo rodea. Esta técnica narrativa, emparentada directamente con la técnica de montaje cinematográfico, imprime un ritmo tenso y vertiginoso a la narración: nunca nos detenemos por más de

---

una o dos páginas en un mismo asunto, más bien saltamos de un motivo a otro siguiendo el curso abrupto, constantemente roto, interrumpido, de esa subjetividad desde la que se construye el universo imaginario. En realidad, la novela está escrita como un largo e incesante monólogo interior, apenas suspendido por acontecimientos y descripciones que irrumpen de pronto en el texto no sólo para marcar momentos esenciales de la historia que se nos cuenta y que determinarán la ubicación espacial y temporal del relato, sino sobre todo para crear una especie de contrapunto narrativo que abre de pronto el espacio a un diálogo entre esa subjetividad que no se da tregua y la realidad -contradictoria, cambiante, varsátil- en la que está inmersa. Además, de ese contrapunto entre reflexión y acontecimientos dependerán muchos de los giros que dan curso a la lúcida subjetividad del protagonista.

Aunque no ha sido la técnica elegida por Desnoes para estructurar su novela la que ha permitido a algunos críticos establecer nexos entre ella y cierta tradición narrativa a la que sin lugar a dudas pertenece, los elementos formales que la constituyen no son ajenos a esa tradición. El nexo más evidente al que se ha aludido es el que liga a Memorias del subdesarrollo con la literatura existencialista que la precede; en particular, dos novelas: La náusea de Sartre y El extranjero de Camus. De esos críticos, quien más ampliamente se ha referido a esta relación ha sido José Miguel Oviedo, en un ensayo que lleva precisamente por título: "Un personaje de Camus en La

Habana". Oviedo no centra su análisis de esta relación en los elementos formales de la novela, sino en las características psicológicas y existenciales del personaje. Nos permitimos citar en extenso:

Su héroe (o antihéroe, más bien) es una personalidad existencialista: agobiado por la incomunicación con los demás, obsesionado por la resistencia que las cosas y personas ofrecen a su mirada, preocupado puerilmente por objetos y situaciones triviales... víctima de una percepción muy aguda de la fealdad y repugnancia del mundo exterior al que, sin embargo, se siente morbosamente atraído, etc. El problema esencial del narrador es el de su soledad metafísica: es un "extranjero" en un mundo hostil donde la existencia se ha vuelto una ficción, un engaño intolerable. La inautenticidad que la mirada filosófica de Sartre o la visión ética de Camus descubren en el mundo contemporáneo, es también descubierta en Cuba por Desnoes pero por razones predominantemente ideológicas y de clase: la revolución está poniendo fin a un mundo en el que -bien o mal- él sobrevivía confortablemente; la revolución abre un vacío bajo sus pies al cual él no tiene nada que oponer. Ni revolucionario ni contrarrevolucionario: un descastado, un hombre anónimo que no tiene ninguna fe que renunciar o

asumir pese (quizá porque) comprende las razones de los dos lados.

Aunque para Oviedo, es Camus la influencia determinante en la escritura de Memorias del subdesarrollo:

Particularmente el influjo de Camus es tan poderoso en algunas partes de la novela que puede decirse que Memorias es una revisión habanera de EL extranjero. No es que Desnoes haya plagiado al autor francés; lo que pasa es que la realidad Cubana, en cierto momento, plagió una situación imaginada por Camus, que fue recogida por la sensibilidad irritada de Desnoes a través de su experiencia y luego a través de su personaje central.<sup>108</sup>

No se trata de establecer aquí la gran cantidad de nexos e influencias que podrían rastrearse a lo largo de la novela con respecto a la narrativa europea y norteamericana que la precede, desde el Quijote hasta Nabokov. Como veremos más adelante, ya Rodríguez Monegal se ha referido a algunas de esas influencias a partir del análisis de pasajes específicos de la obra. De lo que se trata, más bien, es de dejar constancia de lo que evidentemente constituye el modelo central en el que se basó Edmundo Desnoes para estructurar su historia: la línea que va del Dostoievski de

---

<sup>108</sup> José Miguel Oviedo, op. cit., p. 65.

Memorias del subsuelo a la novela existencialista, en particular: El extranjero de Albert Camus.

La escena que pone en marcha el discurso narrativo es sumamente significativa no sólo por lo que se refiere a la historia contemporánea de Cuba, sino porque ella nos sitúa de lleno en el universo físico y moral en el que habrá de moverse el protagonista a lo largo del relato: está en el aeropuerto, despidiendo a su familia que ha optado por el camino del exilio. Laura, su esposa, se va también con ellos. Es una escena que fue bastante común en la Cuba de principios de los sesentas: eran los primeros años de la revolución y las puertas estaban abiertas para todos aquellos que no aceptaban o se adaptaban mal a los acelerados cambios sociales y políticos que se iban produciendo en la isla. Una escena que constituyó para muchas familias cubanas, una radical escisión entre sus miembros. Para la imaginería revolucionaria, los que se iban representaban el pasado neocolonial de dependencia y sometimiento que de pronto abandonaba el país los que se quedaban sólo podían mirar hacia el futuro y abocarse a la difícil y decisiva tarea de construirlo cotidianamente. Una especie de parteaguas, entonces, que escinde tanto la vida social como la vida individual de cada sujeto entre un pasado insostenible y un futuro incierto.

Aunque las razones que determinan al narrador a quedarse en el país son de otra índole -más personal, mucho más íntima-, el éxodo de su familia lo deja prácticamente sólo en La Habana. Fuera de Pablo, todos sus amigos se han

ido ya. Y el propio Pablo, en esos días, está gestionando su salida. El narrador, sin embargo, no lo lamenta; más bien, por un momento, parece alegrarse de su repentina soledad: "Me alegro de haberme quedado solo en el departamento, sin familia y casi sin amigos en Cuba... Me alegro porque yo lo que tenía montado era un gran teatro: ni me importaba la elegancia de mi mujer, ni quiero a mis padres, ni me interesa ser el representante de la Fimmons en Cuba (yo no he nacido para vender y fabricar muebles), ni mis amigos lograban otra cosa que aburrirme",<sup>109</sup> Se trata tal vez de una simple constatación, pero de una constatación que nos habla ya, sin ambages, de una fuerte crisis existencial en el personaje. Las razones que lo llevan a permanecer en el país, aunque aparentemente no muy sólidas ni definitivas, están en la base de esa crisis: son razones de identidad, que lo llevan a cuestionarse tanto sus relaciones personales y afectivas como su actitud ante el trabajo; es decir, esa esfera de comportamiento social y afectivo que hace del hombre lo que es. Más adelante, cuando regrese al aeropuerto ahora para despedir a su amigo Pablo, esas razones se volverán transparentes, y en ellas, de nuevo, la figura de la identidad, como un conflicto impostergable, volverá a presentarse con fuerza en la conciencia del narrador: Estados Unidos es ya un lugar conocido para él, perfectamente codificado y que, por lo tanto, no le ofrece nada nuevo. Cuba, en cambio, las transformaciones que día a día ocurren en esa pequeña isla, le ofrecen la oportunidad

---

<sup>109</sup> Edmundo Desnoes, Memorias del subdesarrollo, pp. 9-10.

de mirarse a la cara, de saber lo que es, de profundizar en sí mismo, de llevar a cabo hasta sus últimas consecuencias esa operación de conocimiento en la que ha basado su experiencia existencial y a través de la cual intenta superar esa condición de subdesarrollo que también es la suya. Así, poco a poco, a medida que esa crisis se profundice, el conflicto de identidad que ahora apenas emerge, irá alcanzando tonos cada vez más graves hasta constituirse en uno de los hilos conductores del relato. Sólo unas páginas más adelante, podemos leer: "No quiero huir más del hueco que llevo adentro. Quiero sentirme solo y ver hasta dónde puedo llegar, si llego hasta el fondo de mi vacío".<sup>110</sup>

Sin mujer, sin amigos, sin familia, recluido en su departamento del Vedado, el narrador cae de pronto en un estado de profunda postración, signado por la desidia y la abulia hacia todo lo que no sea su propia reflexión. Se pasa el día tumbado en la cama, contemplándose los pies, imaginando, acaso, el libro que hubiera querido escribir y que, "por falta de tiempo", nunca escribió: "Llevo años diciéndome que si tuviera tiempo me sentaba y escribía un libro de cuentos y llevaba un diario para saber en realidad si soy un tipo superficial o profundo. Porque uno no para nunca de engañarse. Y sólo podemos escribir la vida o la mentira que realmente somos".<sup>111</sup> En realidad, y tal vez sin proponérselo conscientemente, es eso lo que ha comenzado a hacer: la novela que leemos es, sin lugar a dudas, el propio

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 10.

diario que el narrador lleva no sólo para saber si es "un tipo superficial o profundo" o para "no engañarse" o para descubrir "la mentira que realmente es", sino también, y sobre todo, para combatir de alguna forma, aunque sólo sea mediante la escritura, esa apatía y esa indolencia que han terminado por apoderarse de cada uno de sus actos. "Esta mañana me asombró el eructo tan ruidoso que solté cuando terminé de tomar el café con leche y me quedé mirando los techos del Vedado y el mar por la ventana. Me estoy convirtiendo en un animal. Como no hay nadie en la casa no me aguanto nada. Me acordé de mi padre soltando peos y eructando sólo en el portal los domingos... No puedo permitir que me vuelva a pasar. Aunque no haya nadie en la casa debo portarme como un hombre civilizado. Me avergonzaría terriblemente si alguien hubiera oído mi eructo de bestia satisfecha. Eructo de viejo que ya ha perdido el control de su propio cuerpo".<sup>112</sup> Es ante todo una sensación interior, que no se desliga, sin embargo, de ese espacio de reclusión, de esa soledad y falta de contacto con los otros, que han ido haciendo de él un animal. Si para Sartre "el infierno son los otros", para el narrador de esta novela "los otros", por el contrario, son una condición necesaria e imprescindible de humanización: solo, aislado de la sociedad, el hombre no se diferenciaría en nada de una "bestia satisfecha".

Sin embargo, ese aislamiento, esa reclusión en un espacio cerrado y desligado de todo contacto con el mundo,

---

<sup>112</sup> Ibid., pp. 13-14.

es producto de una elección voluntaria. Nadie se lo ha impuesto. O bien, si esa imposición existe, le llega desde zonas oscuras que no podrían buscarse en otra parte que en sí mismo. Al cortar con su pasado, ha cortado también, tal vez inconscientemente, con un presente en el que tampoco se encuentra, con ese espejo de la realidad cotidiana que no refleja su imagen. Así, en su interior, vive intensamente (insisto: quizá sin proponérselo) una absoluta imposibilidad de contacto, de compromiso con nada que no sea él mismo, una imperiosa necesidad de mantenerse al margen de lo que lo rodea, como una isla dentro de otra isla, como un observador frío y neutral, como un testigo que no se ensucia las manos. "El personaje creado por Desnoes -señala Rodríguez Coronel- sufre la tragedia del desarraigo que le proporciona su propia intelección de la realidad; cuando más, aspira a ser un espectador, un testigo -consecuencia de su formación-, pero con una lucidez acerca de sí mismo, de su actitud y condición, que se siente abocado al cambio que le exigen las nuevas circunstancias".<sup>113</sup> A ese cambio nos referiremos más adelante, pues es en él donde culmina la novela. Por el momento, el personaje vive encerrado en sí mismo, no ha salido siquiera de su departamento, de esa "jaula de palabras" desde la que trata de explicarse la realidad que lo rodea y su conducta en ella.

La primera operación que realiza, antes de abandonar el reducido espacio de la casa, es una especie de saldo de cuentas con su pasado, y en particular con la

---

<sup>113</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., p. 102.

figura que fue central en él: Laura, su esposa. Ya anteriormente, en el aeropuerto, el día que había ido a despedirla, la reflexión del protagonista había esbozado no sólo una imagen de ella, sino, a su vez, de la relación que existió entre los dos: "Laura lo que quiere en la vida es comodidad y un poco de romanticismo. El comemierda he sido yo, que trabajé para mantenerla como si hubiera nacido en Nueva York o París -y burguesa, como dicen aquí ahora- y no en esta isla subdesarrollada. Y el talento que tengo lo he desperdiciado todos estos años entreteniéndola, llevándola a países civilizados, tratando de refinarla, haciendo un tremendo esfuerzo para que nuestras relaciones no cayeran en el 'mi chino lindo' y las recriminaciones. Logré que aprendiera a vestirse y a leer novelas norteamericanas y francesas... pero eso no era lo que yo quería. Ella es un animalito y yo soy medio comemierda. Un animalito de lujo".<sup>114</sup> Ahora, a través de las cosas que ella ha dejado en el departamento, esa imagen y esa relación se precisan. Si abre closets y gavetas es tan sólo para descubrir los vestidos, los collares, los perfumes, las medidas, los creyones de labios, mediante los cuales Laura vuelve a hacerse presente ante él: "He llegado a la conclusión de que me alegra ver sus cosas así en las gavetas y la ropa en el closet y los zapatos tirados allí adentro. Es casi como si aún la tuviera. En realidad estaba hecha de todas las cosas que se ponía y guardaba. Los objetos que la rodeaban y utilizaba eran tanto parte de ella como su propio cuerpo...

---

<sup>114</sup> Edmundo Desnoes, *op. cit.*, p. 9.

Laura era la suma de todas esas cosas. Con todo lo que me dejó puedo hasta hacer el amor con ella de nuevo",<sup>115</sup> Así, la imagen que el narrador nos da de su mujer y de la relación que se estableció entre ellos está inscrita por entero en los objetos que la rodean. No parece ser nada fuera de esos objetos, a lo sumo un cuerpo -materialidad pura- que sólo cobra forma y consistencia a través de un vestido, de un collar o de un perfume. Es la imagen de su cosificación, de su inconsistencia, un "animalito de lujo" apenas, alguien que él ha tenido que ir formando y modelando poco a poco para sacarla de ese estado de naturaleza que era el suyo y hacerla acceder a un estado de cultura, de civilización, que hiciera un poco menos sórdida la relación entre ellos. Sin embargo, esa paciente operación de remodelaje, más que humanizar a ese "animalito" superficial y vano, terminó haciendo de ella un objeto, indistinguible de un jarrón o de una lámpara. Es por eso que él, ahora, ni siquiera la extraña. De alguna forma, Laura aún permanece allí, a su lado, en cada uno de esos objetos que ha dejado regados por el departamento y que constituyeron el principal punto de encuentro entre los dos: "Prefiero los objetos a las personas -reconoce el narrador-. Por eso no me siento tan solo en la casa".<sup>116</sup>

El deseo del narrador, sin embargo, no ha quedado definitivamente alienado en la figura de su cosificación. Se mueve allí, sin duda, porque esa ha sido la figura en la que se ha formado. Pero no deja de buscar en los cuerpos un

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 16.

devenir distinto. Con la ausencia repentina de Laura, la silenciosa presencia de Noemí, la muchacha que diariamente hace el aseo del departamento, cobra un relieve inusitado. La ve moverse por la casa, tender la cama, quitar el polvo de mesas y repisas, y el incesante movimiento de ese cuerpo a su alrededor no sólo abstrae su conciencia del cuaderno en el que escribe, sino que, por un instante, la concentra en torno a ella, catalizando así, en su cuerpo adolescente, un deseo que hasta ahora permanecía en estado flotante, sin objeto, es decir: saltando indistintamente de un objeto a otro. Al principio esa conciencia vacila, no sabe si acercarse a la muchacha y abrazarla, teme por igual ser aceptado o rechazado. Cualquiera de los dos gestos terminaría alterando su apacible soledad, esa ausencia de afectos y compromisos que por fin le permite mirarse a la cara y describir eso que es: "Poseerla sería mucho más fácil que deshacerme de Noemí. Siempre me interesa convertir a las mujeres en la imagen que tengo de ellas, y eso me ocuparía mucho tiempo. Me dejaría sin energía para escribir y pensar. No puedo caer siempre en los mismos vicios. Prefiero tener relaciones con una puta".<sup>117</sup> Sin embargo, el daño ya está hecho. El deseo de ese hombre solo y distanciado del mundo ha despertado repentinamente al contacto con ese cuerpo sin conciencia de sí, que tan sólo se mueve desaprensivamente cumpliendo con su oficio de sirvienta a su alrededor. Desde ahora, la novela irá concentrando el curso de su escritura

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 21.

en torno al movimiento de ese deseo, a sus imprevisibles incidentes.

Si al fin se decide a abandonar el ámbito cerrado de su departamento, si sale a caminar por las calles de La Habana y a entrar en contacto con esa exterioridad a la que hasta ahora se había negado, es en gran medida por la fuerza de ese deseo que despertó a través del contacto con el otro. La reflexión del protagonista nos da cuenta de ello: "La mirada del otro puede cambiarle la vida por completo a uno",<sup>118</sup> Y en realidad, esa salida a la ciudad, ese encuentro con su exterioridad, terminará imprimiendo un giro definitivo a su vida.

Por el momento, le permite romper con la inercia de postración y abatimiento en la que había caído, sacudirse de una vez por todas "la soledad y la tristeza que tenía encima", comprender que esa "tristeza era estúpida",<sup>119</sup> que no podía seguir encerrado allí, entre las cuatro paredes de su departamento, aferrado a unos cuantos recuerdos punzando obsesivamente en su memoria, que la vida no se había detenido con el exilio de su familia y sus amigos, que seguía latiendo con fuerza en el espacio abierto de la ciudad, en esos hombres y mujeres cotidianos que trabajaban y amaban y reían a su alrededor. Pero, por otra parte, ese breve paseo por las calles de La Habana le permite también constatar otras cosas. La imagen que tal vez emerge con más fuerza en la conciencia de ese peripatético personaje, es la del subdesarrollo que recorre todas las esferas de la

---

<sup>118</sup> Ibid., p. 19.

<sup>119</sup> Ibid., p. 11.

sociedad Cubana. Y es a la disección de esa condición impuesta a la que desde ahora se abocará, en gran medida, la reflexión del narrador. Cualquier cosa, el detalle más nimio, le sirve para constatarla. Ese peine roto, por ejemplo, que el protagonista decide reponer y que no encuentra por ninguna parte lo lleva a cuestionarse el estado en que ha quedado el país en cuando decidió romper con las condiciones de su dependencia: "jamás pensé que un país necesitara tantas cosas insignificantes para funcionar sin que se vieran las costuras. Ahora todo se ve. Vivimos suspendidos sobre un abismo; la cantidad casi infinita de detalles que hay que controlar para que todo fluya con naturalidad es agobiante. El peor castigo que podrían imponerme sería preparar, averiguar como sea, una lista de todas las cosas que hay que comprar en los países comunistas, ahora que Estados Unidos no da ni dice dónde hay".<sup>120</sup> Así, a través de un simple detalle -un peine roto- comienza a prefigurarse la imagen del subdesarrollo que domina todas las esferas de la vida social. Por el momento, una cosa se nos hace evidente: la escasez que repentinamente se ha apoderado de la sociedad cubana estaba ya inscrita en su estructura de país dependiente. Al romper los lazos de su dependencia, al tratar de optar por un camino propio y autónomo de desarrollo, el país de pronto despierta a la evidencia de que no posee la más mínima estructura productiva que le permita subsanar las necesidades más elementales de la vida cotidiana. Es tan sólo una primera

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 12.

imagen que, poco a poco, a medida que el relato avance, irá alcanzando perfiles más precisos y definitivos.

Lo que le interesa destacar a Edmundo Desnoes en esta novela es que el subdesarrollo de una sociedad no puede medirse sólo por sus efectos económicos. Ellos constituyen tal vez los índices más evidentes, más palpables, más urgentes quizás, pero se traducen también en conductas y comportamientos que afectan toda la vida social y cultural de un país. De ahí que, al observar a los hombres y mujeres con los que se cruza por las calles, la reflexión del narrador derive el problema del subdesarrollo hacia una cierta exploración del modo de ser del cubano: "Hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura".<sup>121</sup> Está saliendo del cine, de ver Hiroshima mon amour, y es tal vez el contraste entre ficción y realidad, entre lo que una y la otra le dicen, lo que hace que una frase de la película lo golpee de pronto y se grave con fuerza en su memoria: "J'ai désiré avoir une inconsolable mémoire". Sabe que sólo en la memoria radica la posibilidad de la cultura, pues sólo ella permite acumular experiencias, relacionarlas, trascenderlas: "Creo que la civilización consiste sólo en eso: en saber relacionar las cosas, en no olvidarse de nada. Por eso aquí no hay civilización posible: el cubano se olvida fácilmente del pasado: vive demasiado en el presente".<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Ibid., p. 17.

<sup>122</sup> Ibid., p. 22.

Esta será, sin duda, otra de las preocupaciones centrales del relato: determinar, mediante un minucioso análisis de conductas, emociones y comportamientos, una cierta Weltanschauung del subdesarrollo, caracterizada por esa ausencia de memoria, por esa incapacidad de acumular y relacionar experiencias, que atan al hombre a un virtual estado de naturaleza que se traduce en conductas instintivas, directas, motivadas por el ambiente y, por eso mismo, volubles, cambiantes, absolutamente incapaces de permanencia, de sedimentación.

Sin embargo, al mismo tiempo, la imagen del subdesarrollo aparece contrapuesta a su imagen contraria: la de la revolución, como la única instancia posible para superar, tanto en el plano económico como en la esfera social y cultural, esa condición de atraso y dependencia que han hecho del hombre subdesarrollado un sujeto circunscrito a su más elemental inmediatez. A la vez que constata la superficialidad y ligereza que caracterizan a las emociones del hombre cubano, el narrador apunta: "La revolución es lo único complicado y serio que le ha caído en la cabeza a los cubanos",<sup>123</sup> Y un poco más adelante, la contra posición entre subdesarrollo y revolución vuelve a establecerse en el un mismo sentido": "Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. En apariencias La gente no es consistente, se conforma con poco. Abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 17.

mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad...".<sup>124</sup> Y de proto la reflexión da un giro vertiginoso que la abastrae de esa línea estrictamente existencial para enfrentar una dimensión esencialmente política: "¿Fidel sesá así" -se pregunta el protagonista-. No me parece, pero... No quiero volverme a engañar. Cuando más, puedo ser un testigo. Un espectador".<sup>125</sup> Es así como el concepto de revolución -sutil, imperceptiblemente- comienza a desligarse de la noción de subdesarrollo y a prefigurarse -sin verborrea, sin retórica, sin falsa demagogia- como la imagen contraria y la posibilidad de superación de esa condición social y psicológica que se ha impuesto sobre el pueblo cubano a lo largo de su historia. A partir de este momento la reflexión sobre el subdesarrollo adquirirá entonces una dimensión ética y política que no esconde la fuerza de sus signos.

Pues la disección del subdesarrollo que se lleva a cabo en esta novela, aparecerá desde ahora ligada al análisis de las causas históricas que están en su base. Y, concretamente, en relación con esa clase social -la burguesía- que determinó -por su ignorancia, por su miopía histórica- la permanencia del país en las condiciones de atraso y dependencia económica y cultural a las que sólo la revolución podría poner fin: "¡Eso es lo único que tengo que agradecerle a la revolución: haber jodido a los cretinos que mangoneaban todo aquí! No puedo decir gobernaban porque no tenían idea de lo que era una clase dirigente. Jamás leían

---

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid.

un libro; creo que una vez oí decir a Mestre que había leído un libro muy interesante: "The Revolt of the masses; había leído a Ortega en un librito de bolsillo, eso no era lo malo, y en inglés, eso sí es el colmo".<sup>126</sup> Así, con ironía, a veces con abierto sarcasmo, la imagen de la burguesía cubana vuelve a aparecer, en esta novela, como una clase torpe e ignorante, sin conciencia de sí, sin un proyecto nacional que le habría dado peso y consistencia en la esfera económica y social, y que tal vez le habría permitido perpetuarse por un tiempo mayor como clase dominante. Y es que el atraso y subdesarrollo que recorre a toda la sociedad cubana, la envuelve a ella también como clase, y es eso lo que en gran medida está determinando su propio fracaso histórico como grupo dirigente. "No puedo pensar en la burguesía cubana sin echar espuma por la boca -insiste el narrador-. Los odio tiernamente. Me dan lástima: por lo que pudieron haber sido y no fueron por imbéciles. Mira que en una época traté de convencerlos para que se metieran en política, estudiaran lo que pasaba en el mundo; insistí en que había que modernizar el país: acabar con los bohíos y la sabrosura cubana, obligar a todo el mundo a estudiar matemáticas. Nada. Y con ellos me hundí yo también".<sup>127</sup>

Pero lo importante de este monólogo interior en torno a las nociones de subdesarrollo y revolución es que, en lo que a la literatura se refiere, no cae nunca en el elogio desmedido ni en el panfleto, no traiciona en ningún momento el estatuto propio del personaje, las coordenadas

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 18.

ideológicas desde las que piensa y se cuestiona el mundo convulsivo y contradictorio que lo rodea. "La novela tiene el raro mérito -señala José Miguel Oviedo- de contemplar una revolución en marcha a través de los ojos de un pequeñoburgués, sin traicionar ni a una ni a otro: es imparcial, no admite una gota de propaganda y no ratifica con demagogias".<sup>128</sup> Y es que la posibilidad de evitar la burda demagogia implícita en todo discurso propagandístico o panfletario, está inscrita ya, de antemano, en la propia estructura de la novela: la reflexión del protagonista no sigue nunca un curso continuo, lineal, determinado por relaciones de causa y efecto; más bien, ese curso aparece siempre roto, interrumpido por un sistema de asociaciones imprevisibles que llevan a la reflexión de un lugar a otro sin orden aparente alguno, produciendo el efecto de una incesante dispersión como condición esencial de la escritura abierta de esta novela. De ahí que, en ella, la operación de lectura esté contemplada como un aspecto inherente a su propia construcción, como una condición indispensable para reunir los diversos hilos argumentales que la constituyen, para anudarlos, para establecer los secretos nexos que existen entre ellos, las relaciones necesarias que los hagan significar en un orden distinto al de su dispersión. La labor de interpretación constituye así, en esta novela, una parte esencial de la escritura misma, pues la escritura no sólo la requiere, sino que la exige como condición

---

<sup>128</sup> José Miguel Oviedo, op. cit., p. 66.

indispensable para cumplirse plenamente como escritura, como sistema de significación, como canal de comunicación.

Por otra parte, en la manera en la que se estructura la reflexión del protagonista se abre la posibilidad de un elocuente juego ideológico entre las concepciones burguesas que rigen su vida y un pensamiento revolucionario en ciernes que -por la propia posición crítica del personaje con respecto a su clase social- se va filtrando insensiblemente en el texto. Si esto es posible -ya lo hemos dicho- es por la propia caracterización del personaje: es un burgués que ha renegado de su origen social, un sujeto de transición, ambivalente, contradictorio, una conciencia lúcida que no está dispuesta a engañarse, que si ha puesto en cuestión incesantemente los valores de su clase, no puede ahora, como reacción al proceso revolucionario que está viviendo, reasumirlos; tampoco, por supuesto, abrazar repentinamente unos valores revolucionarios que nunca han sido suyos. Entre unos y otros se abre entonces el espacio de un diálogo, de una franca polémica ideológica, cuyo inusitado tratamiento literario la pone a salvo de toda contaminación panfletaria. Así, la escritura de esta novela no necesita (más bien, rechaza) una declaración explícita en favor del proyecto revolucionario; es la propia vivencia cotidiana -escueta, desnuda, sin grandilocuencias verbales- de ese sujeto marginal que es el protagonista la que da curso, sin proponérselo abiertamente, a la viabilidad y pertinencia de ese proyecto. De ahí que, por este simple hecho, Memorias del subdesarrollo se

convierta, a pesar de su brevedad, en una de las novelas más complejas, más ricas y mejor escritas de los primeros años de la revolución cubana.

El aspecto formal de la novela, sin embargo, no adquirirá un relieve significativo sino hasta el momento en el que pasa a tratar la figura del intelectual en relación con el subdesarrollo que, también a él, lo envuelve. Y lo hace precisamente a través del desdoblamiento entre autor y personaje que se tornará sumamente fértil para el relato. En uno de sus paseos por las calles de La Habana, el narrador ha comprado la novela de Eddy. Y, ya de regreso en su departamento, se dispone a leerla de un tirón. Desde este momento, se establece en el texto un primer plano de ambigüedad determinado por el uso de los nombres propios. Eddy, evidentemente, es el apócope de Edmundo. Y Edmundo es el nombre del autor de Memorias del subdesarrollo. Más adelante, esa ambigüedad inicial se reduplicará con el juego que se establece entre el apellido francés del protagonista -Malabre- que remite, necesariamente, al propio apellido también francés -Desnoes- del autor de la novela que leemos. Este plano de ambigüedad nominal alcanza su punto culminante en el momento en que el protagonista, que ha ido a escuchar una mesa redonda sobre literatura latinoamericana en la que participa el propio Desnoes, al verlo allí sentado entre los otros ponentes, esboza un gesto de burla: ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes!".<sup>129</sup> Así, la imagen del narrador -que hasta ahora se confundía con la del

---

<sup>129</sup> Edmundo Desnoes, op. cit., p. 32.

autor de Memorias del subdesarrollo- termina desprendiéndose definitivamente de Desnoes; el autor de la novela no es sino un personaje más de la historia que otro nos cuenta y que, si se mira a sí mismo en la figura de Desnoes como en un espejo, lo hace tan sólo para descubrirse a sí mismo como un extraño. Con ello, se produce no sólo el desdoblamiento aludido entre autor y personaje, sino que, a través de él, la propia ficcionalización del autor: Edmundo Desnoes no es sino un personaje más de su propia novela. ¿Quién es entonces el que escribe? ¿Quién es el autor de Memorias del subdesarrollo? Si estas cuestiones se han vuelto acuciantes para un cierto sector de la crítica, y en particular para Federico Alvarez,<sup>130</sup> es porque -según él- sólo apartir de la respuesta que se de a estas preguntas podrá establecerse la perspectiva ideológica desde la que está escrita la novela. Está de más decir que en la búsqueda de esa perspectiva ideológica -que por lo demás ha quedado perfectamente definida en el propio desarrollo argumental de la obra- se han enredado, hasta perderse, muchos de los críticos que se han ocupado de este problema. Y es que la pretensión de fondo de Edmundo Desnoes, al desdoblarse como personaje de su propia historia, no consiste tanto en establecer una "perspectiva ideológica" en el texto -que, insisto, ya había quedado establecida de una manera mucho más clara y directa en el propio argumento de la obra- como aventurarse en un juego formal hasta entonces inexplorado por la joven

---

<sup>130</sup> Federico Alvarez, "Perspectiva y ambigüedad en las Memorias del subdesarrollo", Casa de las Américas, núm. 39, nov-dic, 1966, pp. 148-150.

narrativa de la revolución. En este sentido, nos parece más acertada la opinión de Rodríguez Monegal: "el interés que tiene la... 'investigación' de Desnoes, es llamar la atención sobre la estructura misma de la novela, con sus cuatro apéndices, y orientar el foco fuera del campo del significado (el título del libro parece encargarse demasiado de este campo) para centrarlo en el campo de los significantes".<sup>131</sup> Es esa preocupación por el "campo de los significantes" lo que está en la base de las innovaciones formales que estructuran la novela, y no una "preocupación ideológica" que no necesitaba de artificios estilísticos para expresarse.

Pero la ficcionalización del autor que se lleva a cabo a través del desdoblamiento al que nos hemos referido, conlleva a su vez una segunda intención que juega también su sentido en el plano de los significantes. Se trata de establecer un diálogo -a la manera de Pirandello o de Unamuno- entre personaje y autor, un diálogo que -como en el Quijote- dota al texto de la novela de una dimensión crítica desde la que se somete a juicio a otros textos de Desnoes. El protagonista ha terminado de leer el libro de Eddy y, por los comentarios que hace de él, nos damos cuenta que se trata de No hay problema, precisamente la primera novela de Edmundo Desnoes. Así, en el texto estrictamente narrativo de la novela resalta de pronto otro texto de carácter crítico que, por estar referido a un texto anterior del propio autor

---

<sup>131</sup> Emir Rodríguez Monegal, "Literatura: Cine: Revolución", Revista Iberoamericana, núms. 92-93, jul-dic, 1975, p. 582.

de la novela, se torna automáticamente en autocrítica: "al introducir en la novela el personaje de Edmundo Desnoes -señala Rodríguez Monegal-, el verdadero 'autor', Edmundo Desnoes, está creando una perspectiva abismal que vincula su texto a tantos otros libros experimentales, desde el Quijote hasta Borges y Nabokov. Si en Pirandello y en Unamuno los personajes dialogan con el autor, se niegan a seguir su voluntad, y proponen un destino propio, aquí en la novela de Desnoes, la rebelión del personaje se vuelve desafío y, naturalmente, autocrítica ".<sup>132</sup>

Esa autocrítica a la que alude Monegal adquiere en la novela no sólo un carácter literario sino también fundamentalmente ético. El cuestionamiento del personaje hacia el autor pasa de los comentarios al libro que lee hacia la propia conducta intelectual de Desnoes, en la que le parece descubrir algunos rasgos de oportunismo que podrían no ser sólo privativos de él sino de un cierto sector de la intelectualidad cubana que trata de amoldarse (y sacar provecho) de la revolución. Después de terminar de leer la novela de Eddy, el personaje asiste a una mesa redonda sobre literatura latinoamericana en la que, entre otros ponentes, como dijimos, se encuentra también Edmundo Desnoes. Perdido entre la masa amorfa del público, mientras escucha vagamente lo que cada uno de los ponentes dice, Malabre hace un breve recuento mental del pasado de Desnoes: "No sé cómo se presta. Es una farsa todo. Parecía un juez sentado en la tarima... Escribió un artículo contra la

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 584.

revista esa de Nueva York, Visión, para la que estuvo trabajando durante cuatro años. ¡Si era tan mala no debió haber trabajado allí en primer lugar! Renunció cuando la revista empezó los ataques contra la revolución. Eso dijo. ¡Qué descarado! Regresó porque en Nueva York no era nadie: para lucirse en el subdesarrollo... ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes".<sup>133</sup> Y, a partir de ese comentario que no oculta su fuerte carga de ironía hacia la dudable postura ética de ese advenedizo intelectual condensado en la figura de Desnoes, el personaje termina desligándose de su creador: "Estábamos juntos bajo el mismo techo, él arriba en la tarima y yo abajo entre el auditorio, pero había un abismo entre los dos. La gente que tiene cargos y puestos importantes y sale en los periódicos todos los días no tiene nada que ver conmigo".<sup>134</sup>

Pero tal vez lo más significativo del elemento crítico que teje sus hilos con la narración a lo largo de Memorias del subdesarrollo, es el hecho de no desligar nunca ética y literatura. Para Desnoes, la literatura no sólo implica una toma de posición frente al mundo, sino también, y ante todo, una toma de posición ante uno mismo. Escribir es la posibilidad de "no engañarse", de "mirarse a la cara", de "saber lo que uno es". Y sólo a través de esa honestidad ética esencial podrá manifestarse una verdadera autenticidad en el trabajo literario. Es a partir de esa indisoluble relación entre ética y literatura que se esboza una buena

---

<sup>133</sup> Edmundo Desnoes, op. cit., pp. 31-32.  
<sup>134</sup> Ibid., p. 32.

parte de la "crítica literaria" presente en la novela. Esta se manifiesta en tres puntos fundamentales:

- 1.- Rechazo de esos personajes "típicos" y esas situaciones "pintorescas" que remiten a una cierta concepción realista de la literatura, que podría dar lugar a que en Cuba no surgiera una "literatura seria (con) profundidad psicológica en el ambiente",<sup>135</sup>
- 2.- Negarse a escribir una novela "para decir lo que la gente ya sabe" o para "buscar la aprobación oficial". "El artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo"<sup>136</sup>
- 3.- Desligarse de la estética de lo "real maravilloso" que, por el prestigio internacional de su artífice, podría llegar a imponerse en Cuba como un canon estético para los jóvenes escritores, coartando o inhibiendo la búsqueda de nuevos caminos o formas de expresión y de nuevos motivos para la literatura cubana: "¡Estoy cansado de ser antillano ! Yo no tengo nada que ver con lo 'real maravilloso'; no me interesa la selva, ni los efectos de la revolución Francesa en las Antillas",<sup>137</sup>  
(Es cierto que unas líneas más adelante, Desnoes matizará la crítica que hace de Carpentier: "¡Ese es el único escritor que no necesita de la revolución para lucirse!"<sup>138</sup>

---

135 Ibid., p. 30.

136 Ibid.

137 Ibid.

138 Ibid., p. 31.

En fin, como podemos ver, la estructura de la novela teje una compleja textualidad en la que se mezclan distintos niveles de significación: desde el contenido ético e ideológico (campo del significado) hasta la escritura crítica y narrativa (campo del significante). Pero hay todavía un nivel más, en el plano de significación formal, que no podemos soslayar. Se trata del efecto de intertextualidad presente en la novela. Malabre, el protagonista, ha escrito una serie de cuentos cortos -"Jack y el guagüero", "¡Créalo o no lo crea!", "Yodor" y "What can I do?"- que aparecen como apéndice a Memorias del subdesarrollo. En un determinado momento del relato, el protagonista revisa y comenta esos cuentos en el propio texto de la novela, dando lugar así a un cierto efecto especular entre el texto de los cuentos y el texto de la novela misma. Al hacerlos emerger a la sintaxis de Memorias del subdesarrollo, a través de comentarios, críticas o rectificaciones, no hace sino establecer un diálogo incesante con ellos, diálogo que profundiza algunos de aspectos señalados anteriormente: la dimensión crítica (o autocrítica) del texto narrativo, el efecto de intextualidad que ya se había establecido antes entre No hay problema y Memorias del subdesarrollo y, por último, un escalón más en el desdoblamiento entre autor y personaje. Pero incluso a nivel de contenido ese efecto especular, a través de la intertextualidad aludida, se cumple también plenamente, pues las significaciones textuales entre cuentos y novela se entrecruzan: los cuentos arrojan nueva luz sobre algunos de

los problemas -la psicología del subdesarrollo concretamente- presentes en la novela, y ésta, a su vez, nos permite leer esos cuentos desde una perspectiva más amplia, más abarcadora. En definitiva, se trata de un texto que nos habla de otros textos, de un espejo textual en el que la escritura se refleja y conversa consigo misma.

A este efecto especular se ha referido Rodríguez Monegal, estableciendo los distintos niveles en los que se manifiesta: "Memorias del subdesarrollo está construida en forma especular: la parte novela, y la parte cuentos, funcionan como un sistema de espejos que se reflejan. Dentro de la ficción del narrador-protagonista no sólo se refleja su propia producción narrativa (los cuentos inéditos que reproduce el Apéndice) sino que se refleja en filigrana otro texto: la novela No hay problema, escrita también por el mismo autor, Edmundo Desnoes. Pero hay más: el protagonista narrador se refleja especularmente en el personaje (persona) que es invocado en el texto de Memorias, ese Eddy que es también Edmundo Desnoes".<sup>139</sup> Sin embargo, para Monegal, la inclusión de estos cuentos en la novela carece de todo "interés"; o bien, si alguno tiene, consiste tan sólo en "documentar los comienzos literarios" del narrador de la novela: "los cuentos confirman el juicio autocrítico del 'narrador' -señala el crítico Uruguayo-: son cuentos de principiante, transcripciones a la manera 'neorrealista' que tanto éxito tuvo en las letras hispanoamericanas de los años cincuenta, de pequeñas anécdotas 'significativas'... Su

---

<sup>139</sup> Emir Rodríguez Monegal, op. cit., p. 585.

único interés, si alguno tiene, es como apéndice de la novela; documentar los comienzos literarios del narrador-protagonista; ilustran su trayectoria",<sup>140</sup> Y. termina generalizando este comentario crítico a todo el trabajo formal de la novela: "La novela -concluye Monegal- se vale del recurso de la ficcionalización de su propio autor para introducir esa perspectiva especular que la hace parecer compleja... Pero ese juego especular, y el diálogo de textos dentro de textos que a nivel sintáctico es su equivalente, constituyen en la novela sólo un alarde formal... Disfrazan de complejidad un texto que, básicamente, es un largo monólogo narcisista",<sup>141</sup>

Me parece que tildar tan rápidamente a esta novela de un simple "monólogo narcisista" es francamente "escurrir el bulto". Porque, en ella, el "monólogo" del protagonista no consiste tan sólo en mirarse a sí mismo en un espejo benefactor. Si ese espejo está allí es, más bien, para reflejar los defectos, las carencias, las insuficiencias del intelectual que desde el subdesarrollo se mira en él, pero también, como quería Stendhal, para reflejar los defectos, las carencias y las insuficiencias de la sociedad subdesarrollada en la que ese intelectual se desenvuelve. En este sentido, la inclusión de los cuentos como parte inherente a la novela, y su efecto especular en el texto, no consiste sólo en un "alarde formal", sino que se torna esencial para el sentido global de la historia, pues esos cuentos documentan también, a su manera, el subdesarrollo de

---

<sup>140</sup> Ibid., p. 582.

<sup>141</sup> Ibid., pp. 590-591.

las sociedades latinoamericanas que, por lo visto, Rodríguez Monegal trata en cierta forma de soslayar.

Lo que por otra parte resulta significativo de todo esto es que mientras la novela cubana se mantuvo inscrita en los reducidos marcos de un transnochado realismo decimonónico, un sector de la crítica latinoamericana la atacaba por su falta de experimentalismo, de exploración formal. Y cuando al fin esa novelística, a través de algunos de sus mejores exponentes, decide aventurarse por el camino de la experimentación con formas, lenguajes y estructuras nuevas dentro del ámbito cultural cubano, se la señala como puro "alarde formal". En ese tipo de valoración, del que afortunadamente sólo han participado unos cuantos críticos, me parece encontrar más que un verdadero y honesto ejercicio crítico, un rechazo ideológico en bloque de todo lo que la literatura cubana pueda hacer bajo parámetros socialistas.

Pero volviendo al desarrollo argumental de la historia, éste tendrá un desenlace en el que, por el propio movimiento interno de la narración, se superará el monólogo interior del protagonista, que hasta ahora la había constituido, para dar paso a los hechos. Son los hechos, por sí mismos, los que determinarán el giro ideológico de la novela: la definitiva superación de esa actitud vacilante y ambigua que, ante la realidad que lo rodea y ante sí mismo, venía caracterizando al narrador de esta historia. En uno de sus paseos por las calles de La Habana, cuya única finalidad consistía en combatir de alguna forma el aburrimiento, el protagonista conoce a Elena. La aborda en la puerta del

Hotel Habana Libre, en el que desde el triunfo de la revolución se hospedan sobre todo visitantes extranjeros. Malabre se verá obligado a insistir un poco para que ella acepte almorzar con él, y tendrá que redoblar esfuerzos para que, después de la comida, lo acompañe a su departamento. Le ha ofrecido regalarle la ropa que Laura dejó al irse a Miami, y aunque al principio ella se resiste ("¿Qué dirán los vecinos?"),<sup>142</sup> terminará aceptando el ofrecimiento. Ya en el departamento, mientras él prepara café, ella se quita los zapatos y el brasier. "Ella me besó primero -constata Malabre-, estaba desnuda bajo el vestido, pero no se me entregó por completo. No insistí porque la vi muy nerviosa. Empezó a repetir 'me voy' a cada tres minutos y a decir que su madre tenía confianza absoluta en ella, que por eso la dejaba salir sola",<sup>143</sup> Desde un principio, el juego de Elena es ambiguo: si en un primer momento se resiste, es tan sólo para dar a entender de una forma perifrástica que está dispuesta a ceder; al mismo tiempo que lo besa y se deja acariciar bajo el vestido, insiste en que se va, en que no puede traicionar la confianza que la madre ha depositado en ella. Se trata sin duda de un juego perverso, por la contradicción y la ambivalencia que lo recorre. Es un mismo movimiento el que ofrece y hurta su cuerpo: si en el lenguaje mudo de la carne el cuerpo se entrega, el discurso que formula la voz, por la prohibición que enuncia, inhibe a su vez toda posibilidad de acceso a ese cuerpo. Juego equívoco de la seducción que sólo busca inflamar el deseo.

---

<sup>142</sup> Edmundo Desnoes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>143</sup> *Ibid.*

Elena se entregará, sin embargo, en un segundo encuentro, pero tan sólo para arrepentirse un momento después: "se echó a llorar. Dijo que se sentía culpable, que no debía haberse acostado conmigo". Y rubrica ese gesto de opereta bufa con una frase tan cursi como ridícula: "Me has desgraciado",<sup>144</sup> le dice. El primer acto de esa grotesca comedia ha terminado al fin: el pez ha mordido el anzuelo. Elena no era más que una carnada esperando pacientemente allí, a la entrada del Hotel Habana Libre, a que algún incauto paseante cayera en la red. Así, el seductor ha terminado seducido. Ahora ella sólo necesita asegurarse de que la presa no escape, que sus agitados movimientos, en lugar de liberarlo, lo enreden cada vez más en la trama de seducción que ella (pero no sólo ella) ha urdido en torno a él.

Al día siguiente, ella llegará cantando una canción melosa y romántica, perfectamente olvidada de sus copiosas lágrimas y de la terrible "desgracia" que repentinamente había caído sobre ella el día anterior. Esa actitud, absolutamente inconsecuente de Elena, le da pie a Malabre para seguir tejiendo el hilo de su reflexión en torno al subdesarrollo que domina la manera de ser del cubano: "Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse. Elena mostró ser totalmente inconsecuente. Es pura alteración, como diría Ortega. Lo que sentía ayer no tiene nada que ver con su estado de ánimo

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 26.

actual. No relaciona las cosas... Es difícil que se produzca aquí una mujer trabajada por los sentimientos y por la cultura. El ambiente es muy blando, exige poco del individuo".<sup>145</sup> Elena, sin embargo, completamente al margen de lo que Malabre pueda pensar de ella, sigue jugando su juego sentimentaloides: "'¿Te gusta el feeling?', me preguntó Elena. Le recordé la tragedia de anoche y me dijo: '¿Quién se acuerda de eso? ¿Qué tú crees del feeling?' No me puede aguantar; le dije que olvidarse así de las cosas era señal de locura. 'Lo que pasa es que tú no tienes feeling',"<sup>146</sup>

Después de este tercer encuentro, Malabre decidirá no volver a ver a Elena. Hay un abismo entre los dos, una incompresión esencial; son como dos universos que no se tocan, ' que si se cruzaron alguna vez fue tan sólo fugazmente: nada ha perdurado en él de ese encuentro, ni siquiera un grato recuerdo. Así, la figura de Elena queda diferida en el texto durante más de veinte páginas: la escritura la borra, la desvanece lentamente, parece olvidarla por completo al ocuparse de otros asuntos que nada tienen que ver con ella. Pero se trata tan sólo de una estrategia de la escritura, pues un momento después la hará reaparecer con mucha más fuerza, como el elemento central que dará curso al desenlace de la novela. Durante la semana que ha pasado sin verla, Malabre ha tratado de borrar de su memoria el affaire con Elena. Lo que él buscaba era sólo un encuentro casual (y gozoso) entre dos cuerpos, sin compromisos, sin complicaciones, un momento de placer que le

---

<sup>145</sup> Ibid., p. 27.

<sup>146</sup> Ibid.

permitiera calmar la ansiedad, distraer la soledad que lo agobiaban. No sabía -no podía saber- que lo que ella buscaba era otra cosa. Ahora, de pronto, cuando ya creía todo el asunto olvidado, el melodrama familiar le da con la puerta en las narices. El hermano de Elena se presenta inopinadamente una mañana en su departamento para exigirle que se case con ella: "mi hermana es señorita", "póngase usted en mi lugar",<sup>147</sup> le dice. E inmediatamente, al notar su asombro, su desconcierto, al verlo vacilar, le espeta a boca de jarro: "La has degradado",<sup>148</sup>

Lo que resulta significativo en el intercambio verbal que se establece entre los dos, es ese paso insensible del "usted" al "tú". Precisamente porque ese manejo pronominal en ningún momento es gratuito y mucho menos in-significante. El hermano de Elena oscuramente lo sabe: no sólo acerca a los contrincantes, sino que, sobre todo, elimina diferencias, suprime distancias sociales y culturales; en definitiva, por un momento los coloca al mismo nivel en ese juego de estrategias que se entabla entre los dos. El primer movimiento de Malabre, hundido aún en su desconcierto, es un movimiento defensivo: consiste en refugiarse en un territorio que le es propio, que cree seguro y del que supone que puede sacar alguna ventaja: "Yo me puse serio pero estaba desconcertado. Lo miraba y no comprendía cómo ya no me había entrado a piñazos. Ese era el miedo que yo tenía... Siempre que las cosa fueran con

---

147 *Ibid.*, p. 45.

148 *Ibid.*, p. 46.

palabras y razonamientos yo tenía la ventaja",<sup>149</sup> Las "palabras", los "razonamientos": ese es su territorio, el único espacio seguro de que dispone frente a la virtual violencia de los gestos del otro. Y aquí, una vez más, aunque veladamente, vuelve a establecerse (pero ahora en el terreno de los hechos) la confrontación entre desarrollo y subdesarrollo, entre cultura y naturaleza. Malabre sabe que la cultura está de su parte, que allí él es amo y señor de todo juego posible: maneja hábilmente los hilos, teje astutamente la trama de un espacio que puede convertirse en trampa para el otro; por eso trata de llevarlo hacia allí, de mantener a su contrincante en ese territorio de "palabras" y "razonamientos" en el que él se mueve como pez en el agua. Y desde allí dispone una estrategia verbal, sustentada en la ambigüedad y la ambivalencia, con la que trata de envolver, hasta anular, la fuerza física de su oponente.

Si en un primer momento, "para sacárselo de encima", para reducir de alguna manera la violencia del otro, acepta casarse con Elena; un momento después insiste "en que no había violado a su hermana".<sup>150</sup> Juega con las "palabras", con los "razonamientos", con el único objeto de sacar al otro de su equilibrio, de descentrarlo, de hacerlo vacilar, como él mismo un instante antes, frente a ese abismo de desconcierto en el que se juega el intercambio entre los dos. Pero Malabre no se engaña, conserva todavía la suficiente lucidez para saber que su posición es sin duda la

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 50.

más insegura de las dos: contra él se levanta un inexpugnable muro de prejuicios sociales e ideológicos. Es un parásito, un marginado social, alguien que por voluntad propia ha decidido no integrarse al proceso revolucionario que se desarrolla a su alrededor, un mantenido del gobierno que no aporta nada a la sociedad de la que vive (la Reforma Urbana le ha decomisado un edificio de departamentos por el que recibe mensualmente una indemnización que le permite vivir cómodamente sin dar golpe). El hermano de Elena, en cambio, es un obrero, un hombre que diariamente construye, "con el sudor de su frente", la nueva sociedad socialista. Y es la conciencia de esa desventaja sustancial la que lo lleva a aceptar lo que seguramente en otras circunstancias no hubiera aceptado: "Desde luego, yo no quería saber nada con la policía; estaba dispuesto a casarme con Elena si ella me lo pedía. Prefería que su familia... me comiera por una pata, pero mil veces, antes que podirme en una cárcel... Me sentí miserable, acorralado."<sup>151</sup>

Sin embargo, aunque por la conciencia de su situación sabe que esa guerra está perdida de antemano, no se da por vencido. Conserva la suficiente dignidad como para aplazar un sometimiento que intuye a la larga inevitable, trata a toda costa de defenderse, de sobrevivir a esa guerra atroz aunque sólo sea temporalmente, de diferir el momento de su derrota definitiva. Malabre cita al hermano de Elena esa misma noche en El Carmelo. No se trata más que de una prolongación de su juego anterior: seguir combatiendo en su

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 46.

terreno, con sus propias armas: "El Carmalo era un buen lugar para acomplejarlo -piensa Malabre-, un ambiente refrigerado con residuos de la burguesía; seguro que lo pondría incómodo... se sentaría cortado".<sup>152</sup> Si su primer movimiento defensivo consistió en refugiarse en las "palabras" y los "razonamientos" para reducir la violencia en acto de su oponente, ahora apoya ese primer movimiento con la elección de un espacio físico que -por el confort, por la elegancia, por la tradición que lo respalda- también es el suyo; un restaurante de la burguesía, un territorio que el otro desconoce, en el que seguramente tropezará, se sentirá "incómodo", "cortado", hasta forzarlo a expresar su reclamo en la vacilación de un balbuceo que lo tornará inconsistente incluso para el mismo que lo enuncia. En definitiva, se trata de combinar dos tácticas complementarias, que tal vez logren surtir el efecto deseado: por una parte, descentrar al otro, sacarlo de su territorio, colocarlo en un espacio que desconoce y, una vez allí, obligarlo a combatir con unas armas -las "palabras", los "razonamientos"- que también le son ajenas. Aunque la "victoria final" es incierta, precaria, Malabre está dispuesto a intentar lo imposible para alcanzarla.

Lo que Malabre no supo prever, sin embargo, fue la propia táctica del enemigo. Al restaurante no sólo llegará el hermano de Elena; con él, irá toda la familia, cada uno dispuesto a jugar el rol que le corresponde en ese burdo melodrama que ya ha comenzado a escenificarse: la madre, en

pleno ataque de histeria, implora: "Mi hijita, mi hijita linda, ¡nosotros que la cuidábamos como si fuera de cristal!";<sup>153</sup> el padre, envalentonado por el concierto familiar, se le echa encima dispuesto a pegarle, lo zangolotea por el cuello de la camisa, lo empuja como a un monigote de trapo; Elena, en pleno papel de víctima ultrajada, baja la cabeza y, sin mirarlo, acepta toda la escena que se desarrolla a su alrededor, hasta que por fin, el hermano, conciliador, dueño absoluto de la situación, decide llamar a una perseguidora y llevarlo a la estación de policía más cercana. La certeza del triunfo los respalda: ellos son revolucionarios, colaboran con su esfuerzo cotidiano en la construcción del socialismo; él, en cambio, no es más que un "gusano".

Hacinado con seis o siete tipos más en el reducido espacio de una celda, Malabre empieza por sentir intensamente su diferencia, el abismo insalvable que lo separa de los otros, que lo convierte en una figura frágil, susceptible de cualquier tipo de agresión. Todo contribuye a ello: su ropa, sus gestos, su lenguaje. Y hace cualquier cosa por confundirse con el ambiente: "Me sentía desnudo, expuesto a una manera de pensar y actuar que para mí era totalmente ajena... Me prometí no discutir con nadie, y usar siempre gestos rudos. Me revolqué en el suelo; así no pensarían que me preocupaba por mantener la ropa limpia, y no se notaría tanto la diferencia entre mi ropa neoyorquina y las camisas y pantalones, probablemente comprados en la

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 47.

calle Monte, que me rodeaban. Seguro que si me veían muy limpio les entraban ideas en la cabeza y entonces el violado sería yo".<sup>154</sup> De haber seguido allí, hacinado con otros presos, seguramente hubiera aceptado casarse con Elena con tal de escapar al infierno que lo rodeaba. Pero afortunadamente para él, a la mañana siguiente lo trasladan de celda. Aunque sigue encerrado entre cuatro paredes, ahora por lo menos está solo y tiene todo el tiempo para pensar. Es en ese instante en el que toma una decisión a la que tal vez en otras circunstancias no habría nunca accedido: "No sé de dónde saqué las fuerzas para rechazar la trampa que me estaban tendiendo... De pronto preferí la cárcel al engaño. Yo no quería casarme con Elena y estaba dispuesto a enfrentar las consecuencias. Me habían acorralado demasiado: no se le puede hacer eso a un hombre. Aunque la madre muriera de pena y el padre me siguiera sacudiendo la camisa hasta que se le cayeran los brazos. Aunque el hermano me entrara a golpes. No estaba dispuesto, sencillamente, a caer en otra trampa".<sup>155</sup> Y es con esta decisión asumida que Malabre se enfrenta al juicio al que se le somete.

La versión del juicio constituye tal vez el momento culminante de la novela, no sólo por la visión que se nos da en él de la justicia revolucionaria, sino porque es básicamente en esta escena en la que la escritura de Desnoes asume -de una manera sutil y apenas dibujada- una posición ideológica frente a la revolución que no había asumido plenamente hasta entonces. Y lo hace justamente sin

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 49.

traicionar las pautas originales que han regido la escritura de este libro.

En un primer momento, el desconcierto de Malabre ante el juez es total. Mientras la madre de Elena se deshace en llanto y el padre y el hermano se debaten tratando de explicar el caso ("Se enredaban tratando de emplear una terminología legal", "El hermanito dijo que yo había profanado a su hermana a mansalva")<sup>156</sup>, él es el único que goza de la coherencia necesaria para exponer las cosas con claridad. Esa coherencia, sin embargo, se vuelve inesperadamente en su contra: "En seguida el juez comenzó a tratarme como si yo, utilizando mi habilidad y cierta inteligencia diabólica, hubiera engañado a una infeliz -al 'pueblo'; todo ahora es el 'pueblo'. Me trató como a un criminal despreciable".<sup>157</sup> La coherencia, la facilidad de palabra, la claridad de las ideas, lo convierten inmediatamente en culpable: es la cultura trabajando ahora contra él, el saber revirtiéndose de pronto contra el sujeto del saber, la educación como esa huella en el lenguaje que señala el lugar de un privilegio ancestral. La cultura, la educación, el saber: armas de las que tradicionalmente se ha servido la clase dominante para ejercer mejor su dominación -sí, también a través del discurso- sobre los sectores populares: ignorantes, analfabetas. Armas que ahora, a él, ya no le sirven. Malabre no sólo lo sabe, sino que conserva aún la suficiente lucidez para no engañarse: "Comprendí que Cuba estaba al revés. O al derecho; es posible. Todo había

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>157</sup> *Ibid.*

cambiado. Antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables. Ahora yo resultaba el miserable. Ellos, con su pobreza, su incoherencia y los prejuicios que arrastraban de la burguesía, eran todos unos señores respetables. Yo era culpable de mi educación."<sup>158</sup> La constatación, sin embargo, no lo arredra. Oscuramente sabe que la verdad está de su parte, pero lo que sobre todo lo sostiene es la decisión de no dejarse acorralar, de no dejarse hundir en la trampa: "no se le puede hacer eso a un hombre". Y esa decisión ahora le da fuerzas. Insiste en que se someta a Elena a un examen médico para determinar si realmente ha habido violación. La familia, entonces, vacila, trastabillea, por un momento parece que va a echarse atrás, pero de pronto decide jugarse la última carta: hablan de la locura de Elena, de su enfermedad mental, lo que automáticamente convierte a Malabre ya no sólo en el "violador de una adolescente", sino en suerte de "degenerado, un monstruo, un criminal",<sup>159</sup> capaz de abusar de una infeliz muchacha que no está en pleno uso de sus facultades mentales. Y todavía, como puntilla, sale a relucir el pasado de Elena: alfabetizadora, becada del gobierno, precisamente ese pasado revolucionario al que Malabre sólo puede oponer su condición de hijo de la burguesía y de actual parásito social. "Ya yo me veía perdido. Aguanté la respiración",<sup>160</sup>

---

158 Ibid.

159 Ibid.

160 Ibid., p. 51.

El juez, sin embargo, acepta la solicitud del acusado y se somete a Elena a examen médico. El resultado del examen queda recogido en el acta del juzgado: "...al ser reconocida por los médicos forenses de este juzgado, dijeron: que han reconocido en el local de este juzgado a Elena Josefa... el reconocimiento a sus órganos genitales externos, presenta la ruptura completa del himen de fecha no reciente. Examinado su estado mental parece, por el reconocimiento e interrogatorio practicado a la misma, que disfruta de plenas facultades mentales".<sup>161</sup> Y no sólo eso, sino que el examen se hace extensivo también, ahora solicitado por el propio juez, a sus antecedentes penales: "se comprobó que el 23 de agosto pasado, Elena Josefa fue detenida en el vestíbulo del Hotel Habana Libre, por sospecharse que se dedicaba a la prostitución entre los visitantes extranjeros".<sup>162</sup> Y así, de pronto, los papeles se invierten: Elena queda recluida en un "lugar adecuado para su rehabilitación y tratamiento por médicos especializados", mientras que Malabre es puesto inmediatamente en libertad.

Con ello, la visión que Desnoes nos da de la justicia revolucionaria es la de una justicia a secas, sin adjetivos, aquella que toma en cuenta exclusivamente los hechos para emitir un juicio, y no la posición social, la educación o las influencias del litigante, como sucedía en la época prerrevolucionaria, o bien, como el propio Malabre llegó a suponer a partir de sus prejuicios de clase, el

---

161 Ibid.  
162 Ibid.

compromiso político y los antecedentes revolucionarios de los contendientes.

Por otra parte, y como señalábamos antes, la escena a la que acabamos de aludir constituye sin lugar a dudas el momento climático de la novela, precisamente porque a partir de ella la escritura da un giro significativo cuyos efectos repercuten sobre todo en el plano ideológico. Para ello, el autor no recurre a declaraciones demagógicas o panfletarias, sino que utiliza un recurso estilístico que resulta sumamente fértil para resaltar los efectos ideológicos buscados: la presentación de un acta del juzgado que hace que la escritura pase de la esfera subjetiva en la que se había movido hasta entonces (el monólogo interior del protagonista) al plano objetivo y neutro de los hechos, encarnado en esa otra escritura sin sujeto -la escritura judicial- cuya sola enunciación transparenta a la institución revolucionaria de la que emana.

Es esta, sin duda, la mejor evidencia de cómo un recurso formal puede dar cauce eficazmente a una tendencia ideológica que de otra manera no habría podido expresarse sino mediante la exposición explícita y directa (es decir, torpe y desmañada) de sus contenidos. Y además, gracias a ese recurso formal, el autor puede seguir tejiendo el hilo de la novela sin traicionar el estatuto propio del personaje, sin hacer de él ese converso repentino que habría resultado muy poco verosímil en el desenlace de esta historia.

Al salir de la cárcel, al verse nuevamente libre en el interior de esa sociedad que lo acoge sin limar su diferencia, la reflexión de Malabre vuelve sobre sí misma, ahora desde una perspectiva ética esencial, que no esconde sus derivaciones políticas: "No he vuelto a ver a Elena ni a su hermano o su padre y madre. Espero que no la hayan recluido. Yo soy culpable: ellos tienen la razón. Hay algo, una ética, algo, que me deja muy mal parado. Yo he visto demasiado para ser inocente. Ellos tienen demasiada oscuridad en la cabeza para ser culpables."<sup>163</sup> Reflexión ética sustancial, precisamente porque dirige su cuestionamiento al origen de la culpabilidad o la inocencia de un acto cualquiera. Esa culpabilidad o esa inocencia -nos dice Desnoes a través de la voz de su personaje- no radican en el acto mismo; tampoco pueden remitirse a un sistema ideal de valores formales desligados de la sociedad sobre la que se imponen. La culpabilidad o inocencia, por el contrario, deben inscribirse en el interior de una historia y de unas circunstancias sociales específicas que son las que llevan a un sujeto a actuar de cierta manera. La responsabilidad -en la reflexión de Malabre- se dirige entonces hacia ese tejido social, sustentado en una trama de prebendas y privilegios, que si otorga claridad a unos cuantos es tan sólo a condición de sumir en la oscuridad a la mayoría.

El incidente por el que Malabre acaba de atravesar, lo ha dejado marcado. Volverá a la ciudad,

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 52.

tratará de conservar la misma actitud indiferente, de testigo imparcial frente a lo que lo rodea, sin mezclarse, sin ensuciarse las manos. Pero algo se ha resquebrajado ya inevitablemente en su interior, algo que lo obliga a mirar de una manera distinta, que, incluso a pesar suyo, lo sensibiliza ante esos pequeños acontecimientos de la vida cotidiana que hasta ahora sólo se habían hecho acreedores de su indiferencia. Esa paulatina sensibilización se manifiesta por lo menos en dos sentidos. Por una parte, en la esfera de su intimidad: su relación con Noemí, la muchacha que hace el aseo en su departamento, cobra repentinamente una cierta intimidad que poco a poco comienza a comprometerlo, incluso sin él darse cuenta por completo, en un territorio que ya no es sólo el de los cuerpos, el del deseo. Ella le ha llevado un álbum de fotografías que recoge, en imágenes sueltas e inconexas, los momentos más significativos de su infancia y adolescencia. Se sientan los dos a mirarlo y ella reconstruye para él esos fragmentos de historia que explican cada imagen. Con ello, lo que Noemí le entrega a Malabre no es sólo la voluptuosa materialidad de un cuerpo, ni tampoco la posibilidad de ese efímero instante de placer ligado a él, sino la presencia de un cuerpo imaginario a través de los distintos momentos de su constitución. Y, lo sabemos por Lacan, toda imagen condensa, a la vez, una presencia y una ausencia, una plenitud y un vacío, una materialidad y una historia, y por ello mismo exigen del sujeto que la contempla un compromiso en ese mismo nivel: enseñó de mí precisamente aquello que quiero contemplar en el otro; si te

ofrezco mi intimidad es tan sólo para acceder a la tuya. Es cierto que la relación con Noemí no se resuelve en ningún sentido en la novela, pero si está allí, como una indiscutible presencia afectiva en el texto, es justamente para señalar el viraje, tal vez definitivo, en la sensibilidad de Malabre: ya no se trata de ese extraño puercoespín cuyas púas lo aíslan del mundo, sino de un sujeto capaz de establecer un diálogo con el otro, y que si acepta la franca exposición de una intimidad ajena a él, lo hace aun a riesgo de entregar la suya.

Por otra parte, la esfera de su exterioridad, la sociedad en la que vive Malabre ha entrado en esos días en lo que más tarde se conocerá como la "crisis de octubre". Es el año de 1962, los americanos amenazan con invadir la isla y echar abajo el régimen revolucionario. En apoyo a Fidel, los soviéticos han desplegado cohetes de largo alcance en todo el país y se habla de que existe un fuerte arsenal atómico en Cuba. El personaje vive esos días de tensión, de angustia colectiva, sin abandonar su actitud escéptica, distante, sin participar, como el resto del pueblo cubano, en los preparativos de defensa militar. Sin embargo, el tenso movimiento de su reflexión no es ajeno a esa crisis que, en él, cobra ahora el carácter de una aguda crisis de conciencia.

En el curso de su reflexión se manifiesta una escisión de base que será la que, a la larga, abrirá la posibilidad de que Malabre supere muchas de sus dudas, su vacilación, esa condición marginal en la que se ha mantenido

hasta ahora y termine integrándose de alguna manera al proceso revolucionario. La conciencia de esa escisión se manifiesta en una frase que distingue la solidaridad de hombre revolucionario de la soledad del hombre burgués: "Los revolucionarios son los místicos del siglo XX: están dispuestos a morir por la implacable justicia social. Soy un mediocre, un hombre moderno, un eslabón, una cucaracha",<sup>164</sup> Y sin embargo, un momento después, esa misma reflexión lo coloca en la posibilidad de superar su condición solitaria, de anacoreta, de mero eslabón: "No voy a tratar de huir por las rendijas como una cucaracha. Ya no hay rendijas. Las rendijas y los agujeros y los refugios se acabaron."<sup>165</sup> Y es que un momento antes, al analizar la posición de Fidel frente a la crisis, se ha dado cuenta que en la decisión de enfrentarse al imperio más grande del mundo se prefigura la posibilidad de superar el subdesarrollo en el que ha estado sumido el país a lo largo de su historia: "'Los ex-termina-re-mos', dijo Fidel hace un rato. Cogió al toro por los cuernos. Está dispuesto a todo. Está loco. Sentí por un momento mientras hablaba que hablaba desde la única posición que podemos asumir. Estamos a la altura del mundo y no del subdesarrollo".<sup>166</sup> Se trata sólo de un gesto de Fidel, pero de un gesto que evidencia la decisión de hacer respetar la autonomía y la autodeterminación de un pueblo, la negativa a someterse a las imposiciones del imperio. Una actitud que, por lo menos en el plano ideológico-político, contradice los

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 59.

<sup>165</sup> Ibid., p. 60.

<sup>166</sup> Ibid., p. 58. Los subrayados son míos.

signos que en ese terreno caracterizan al subdesarrollo: aceptación, sumisión, sometimiento.

Por otra parte, en el uso del plural que define al pronombre -podemos, estamos- de esas frases con las que Malabre comenta la posición de Fidel ante la crisis, está presenté ya -aunque de una manera sutil y apenas dibujada- la voluntad de integración de un sujeto que hasta entonces se había caracterizado por mantenerse al margen de toda voluntad colectiva. Y es esa elección la que a fin de cuentas llevará a Malabre a culminar el curso de su reflexión, a cerrar las páginas de su diario (la novela), con esa escueta afirmación que no necesita de un mayor desarrollo para expresar ese cambio de actitud sustancial frente a la sociedad que lo rodea: "Ir más allá de las palabras".<sup>167</sup> Es decir, una escueta afirmación que traduce su decidida voluntad de participar, ahora a través de los hechos mismos, del proceso revolucionario que se desarrolla a su alrededor. "En las últimas líneas del libro -señala Federico Alvarez- se produce el rompimiento, la solución revolucionaria de ese bicefalismo problemático, antitético: la sustitución del subdesarrollo por la revolución".<sup>168</sup>

Así, como en pocas novelas de los años sesentas, en Memorias del subdesarrollo se describe el difícil proceso de conversión de ese intelectual de transición que caracterizó al escritor cubano en los primeros años de la revolución: sus dudas, sus incertidumbres, sus vacilaciones, los valores recibidos de la sociedad anterior, se ven

---

<sup>167</sup> Ibid., p. 60.

<sup>168</sup> Federico Alvarez, op. cit., p. 150.

superados -sin altisonancias demagógicas o panfletarias- hacia nuevos valores, hacia nuevas certezas, por el propio movimiento de los acontecimientos -sociales y personales-, por el curso crítico y convulsivo del proceso social que lo envuelve y del que no puede mantenerse al margen, que lo arrastra hasta llevarlo a asumir, voluntariamente, una actitud más participativa, más solidaria, con esa sociedad en crisis de la que, quiéralo o no, también él forma parte.

EL DISCURSO BARROCO:  
ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA

acuerdo consigo mismo, con sus deseos, con su voluptuosidad (sobre todo en el caso de Foción), que con lo que es propio del ausente, con lo que en realidad podría definirlo:

-Me gusta en él -apunta Cemí-, esa manera de situarse en el centro umbilical de las cuestiones. Me causa la impresión de que en cada uno de los momentos de su integración lo visitó la gracia. Tiene lo que los chinos llaman li, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez lo que dentro de la tradición clásica nuestra se puede llamar belleza dentro de un estilo. Es como un estratega que siempre ofrece a la ofensiva un flanco muy cuidado. No puede ser sorprendido. Avanzando parece que revisa los centinelas de la retaguardia. Sabe lo que le falta y lo busca con afán. Tiene una madurez que no se esclaviza al crecimiento y una sabiduría que no prescinde del suceso inmediato, pero tampoco le rinde una adulonería beata. Su sabiduría tiene una excelente fortuna.<sup>203</sup>

Y foción, por su parte, da su propia imagen de Fronesis:

-Esa impresión también me la causa a mí. Sólo que tu juicio brota del intelligere, y el mío de

las profundidades del infierno. La amistad de Fronesis para ti es fortalecedora, como se deriva del retrato que acabas de hacer, es robusta y clásica. Pero Fronesis es para mí..., claro que sin saberlo, yo diría que hasta queriéndolo evitar, mi demonio, mi oscurecedor, mi enemigo inconsciente, el que me destruye.<sup>204</sup>

Así, si para Cemí, Fronesis es sobre todo una manera de situarse en el centro de las cosas, un sujeto visitado por la gracia, un eterno vigía que no se deja sorprender por lo insólito, para Foción, en cambio, será alguien que brota de las profundidades del infierno, el mismísimo Satán, esa fuerza inconsciente que lo destruye. En realidad, lo que cada uno hace al imaginar al amigo ausente no es más que proyectar la propia imagen de sí mismo -su deseo- sobre la superficie de ese otro cuerpo indefinible, sobre su subjetividad inapresable: la imagen de Cemí estará guiada por la luz de la inteligencia y el diálogo (que no es otra que su propia luz); la de Foción, en cambio, por la oscuridad y el caos de las pasiones (de esas pasiones que a él lo anegan y lo desbordan a cada instante). Incluso, un poco más adelante, cuando en esa misma conversación Foción reconstruye ante Cemí la historia del origen de Fronesis, la historia de su padres, cada uno de ellos elegirá allí, en esa historia, la figura que más lo seduce de acuerdo a su propia constitución imaginaria.

---

<sup>204</sup> Ibid., p. 300.

Fronesis es el inesperado producto de una aventurilla del padre con una bailarina austriaca. La bailarina nunca estuvo enamorada del abogado cubano, sino de Diaghilev, el coreógrafo ruso del ballet en el que bailaba. Pero Diaghilev, "endemoniado pederasta activo", no podía fijarse en ella porque sus ojos estaban fijos, desde el instante en que lo conoció, en el abogadillo cubano, que sólo sentía por él una simple amistad estimulada por la conversación y los viajes y, sobre todo, por el cuerpo saltarín y gracioso de esa joven austriaca que bailaba en su ballet. Se buscan los tres incesantemente, búsqueda equívoca, alienada, porque cada uno busca en el otro lo que de antemano sabe que no encontrará. A medida que el padre de Fronesis se acerca a la bailarina austriaca pinchado por las púas del deseo, ella se aleja en pos del demonio ruso al que nunca alcanzará, pues éste a su vez se ha puesto en camino ya hacia la gracia y la voluptuosidad conversadora del cubano que lo tienen alelado. De nuevo, esa figura trinitaria como vehículo de un deseo imposible. Diaghilev, en el centro del triángulo perverso, es el que a fin de cuentas posibilitará el encuentro entre el abogado y la bailarina. Sabe que sólo a través de ese cuerpo vicario -el de la bailarina austriaca- podrá acceder, aunque sólo sea imaginariamente, al deseo del cubano.

De ese encuentro, marcado por un deseo perverso, nacerá el pequeño Fronesis. Pero su nacimiento no tendrá nunca la fuerza suficiente para rescatar a la bailarina del objeto de su delirio. Abandonará a su hijo recién nacido

para seguir las huellas del coreógrafo ruso de una ciudad a otra. Y al abogado cubano no le quedará otra alternativa que aceptar lo que desde Austria le proponen sus suegros: sustituir a la bailarina por la hermana que, si bien es físicamente idéntica a ella, su carácter, en cambio, es mucho más dulce y mesurado. El pequeño Fronesis crecerá, entonces, bajo la sombra de una doble imagen materna: la fugada, la perversa, la que no supo contener su deseo delirante ante la presencia del hijo, y aquella otra -pura, virginal- que fue madre "sin pecado concebido", que antes que mujer tuvo que aprender a ser madre.

Entre esas dos imágenes se debatirá el diálogo entre Cemí y Foción. Cada uno buscará en Fronesis la huella de la madre que conviene a su propio deseo, sin pensar que la otra también está en él, que él es la resultante de dos fuerzas encontradas. Si Foción elige a la madre perversa: "en su sangre está la fugada, la maldición, los hilos que se confunden",<sup>205</sup> la elección de Cemí es la contraria: "la verdadera madre de Fronesis fue María Teresa Sunster, hay un rumor que él oye y sigue, no un daimon que le aconseje romper y fugarse... Tú tomas parte, Foción, por la bailarina fugada, por los laberintos que ese ancestro puede levantar en el hijo, por ese espectro que comienza a gritar en el humo de la sangre; yo por María Teresa, madre de un hijo que no es suyo... por Fronesis, hijo de un dragón con dos cabezas, quizás la bailarina endemoniada sea la que mire con más ternura al Arcángel que viene a destruirla".<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Ibid., p. 305

<sup>206</sup> Ibid., pp. 305-306.

En el cuerpo de Fronesis: un dragón con dos cabezas

Mientras Cemí y Foción se debaten, en esa larga conversación, tratando de determinar la imagen y el sentido de una amistad, Fronesis ha ido al encuentro de Lucía. O más bien, al encuentro de sí mismo en el cuerpo de Lucía. En la exploración erótica de un cuerpo ajeno, siempre se explora también, aunque quizás sin saberlo, el propio cuerpo. Al acercarme a ti, al tocarte, al recorrer la superficie crispada de tu piel, descubro en mí mismo modalidades de un deseo que antes no conocía: formas de acceder a ti o replegarme, gestos o movimientos tuyos que me inhiben o estimulan, olores o sabores con los que inconscientemente me rechazas o en los que gustoso me demoro. Al entrar en tí, de alguna forma que no logro precisar, entro también en mí mismo, me reconozco.

Es ese reconocimiento de sí mismo al que Fronesis se aventura en el cuerpo de Lucía. Un reconocimiento difícil pues es su deseo el que está en juego, un deseo que apenas despunta en él y que desde un principio lo confronta con su ansiedad y sus miedos adolescentes. La escena está descrita a través de incesantes figuras de castración: tijeras, ruedas dentadas, flaccidez, asco, impotencia. Están desnudos los dos sobre la cama. Fronesis contempla un momento el sexo oscuro de Lucía y una sensación de náuseas lo desborda: "Le parecía ver en el monte venusino una reducción llorosa de la cara de Lucía, otras veces un informe rostro fetal,

deshecho, lleno de cortadas, con costurones, causándole la impresión de que la cara deshecha y llorosa se burlaba de sus indecisiones".<sup>207</sup> Intentando inútilmente superar la creciente ansiedad y la repugnancia que el espectáculo del sexo femenino ha despertado en él, extiende la mano y lo acaracia, introduce un dedo en la vulva y siente esa humedad lechosa en donde "un bufón suicida" habrá de sumergirse. En lugar de disminuir con el tacto, la sensación de rechazo se pronuncia en él, aunque al mismo tiempo permite que Lucía le tome el sexo y trate afanosamente de excitarlo: "el bálano de Fronesis estaba flácido como una vaina secada por el sol... Uno a otro se sentían como impedimentos".<sup>208</sup>

No es allí, en la contemplación y manipulación de los sexos, donde Fronesis encontrará la vía para superar su impotencia. Tendrá que valerse de un artificio que ponga distancia entre los cuerpos enemigos para que su deseo se precipite. Toma de pronto su camiseta, abandonada a los pies de la cama, y con las tijeras de Lucía le hace un tajo del mismo "tamaño del canal penetrante de la vulva". Con ese fragmento de cultura -el ardid de la imagen- cubre el fragmento de naturaleza que está allí, frente a él, inexorable, adocenado, como una afrenta, como un insulto. "Cuando precisó que el agujero de la lana cubría el círculo por el que se entraba al río de la fémica, el gallo de Eros anunció el alba de su aguijón posesivo".<sup>209</sup> Sólo así, a través de ese dispositivo que la cultura le ofrece, podrá

---

<sup>207</sup> Ibid., p. 307.

<sup>208</sup> Ibid., p. 308.

<sup>209</sup> Ibid.

reducir la punzante aspereza de lo real y acceder al fin al cuerpo anhelante de la muchacha. Se trata sólo de "un parche para tapar un ojo", pero precisamente el parche que la cultura otorga para mitigar la violencia con la que la naturaleza nos mira. No es casual que las frases iniciales que desencadenan la escena resuman precisamente la ansiedad de Fronesis al no poder encontrar una fuga imaginaria que, paradójicamente, lo devuelva a ese fragmento de naturaleza que se abre ante él, que se le entrega: "La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos. No lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente por sus centros nerviosos".<sup>210</sup> Esa posibilidad nacerá entonces de un ardid, de un artificio, precisamente de ese dispositivo ilusorio, de esa máscara, que si hace posible el acceso a la naturaleza es tan sólo a condición de transfigurarla, de transubstanciarla en imagen.

Es precisamente a esa acción de la imagen sobre la naturaleza, como vehículo de su inteligibilidad, a lo que Lezama Lima ha llamado "sobrenaturaleza": "La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí: 'como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza'; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen".<sup>211</sup> Si Fronesis permanece

---

210 Ibid.

211 José Lezama Lima. La cantidad hechizada, pp. 441-442.

impasible frente a ese fragmento de naturaleza que Lucía le ofrece, es porque la naturaleza es muda, no habla, no dice nada y su absoluto silencio es incapaz de conmover al sujeto que la contempla. Sólo la imagen, al producir un sentido allí donde no lo hay, hace hablar a esa materialidad pura, le otorga un lenguaje, la torna conversable. "La sobrenaturaleza, de este modo -señala Julio Ortega- sería la transformación de la naturaleza en morada humana; su lectura, y no solamente como evidencia que oculta y dicta un mensaje, sino como figura e imagen; como actividad figurativa que abre un espacio nuevo y suficiente".<sup>212</sup>

Pero en Lezama la imagen habla ante todo consigo misma. Necesita contemplarse, como en un espejo. Es decir: duplicarse. Hacer de sí misma otra que la repita, que la parodie. Es la incisiva obsesión barroca. La culminación de esta escena, como muchos otros pasajes de la novela, consiste en prefigurar otra imagen que vuelva a repetir, aunque ahora desde un plano simbólico, lo ya dicho.

Después de dejar a Lucía en su casa, Fronesis se dirige al malecón con la camiseta hecha un bulto en el bolsillo del pantalón. Se detiene un momento junto al muro a contemplar el mar. Pero lo que ve allí, tras el incesante romper de la marea, no es sólo esa extensión infinita y oscura en la que su mirada podría al fin descansar, sino más bien un juego atroz, un juego que le habla desde otros signos e inevitablemente lo remite a su reciente affaire con Lucía. Un tenso rayo de luna recorre la superficie oscura,

---

<sup>212</sup> Julio Ortega, "La biblioteca de José Cemí", Eco, núm. 155, mar, 1973, p. 317.

como resistiéndose una y otra vez al movimiento envolvente de las aguas que parece querer devorarlo. A partir de ahora, para Fronesis, si el mar es la "matriz fundadora", el rayo de luna será el "corderillo gozoso" que salta a un tiempo rozándola y tratando de evitarla: "Veía a Lucía con las piernas abiertas, manándole de la gruta un oleaje silencioso, cuyo movimiento lentísimo se percibía al ponerle la mano encima y sentir la caricia de la fluencia. Y la luna reducida al tamaño de una pelota de tripa de pato, en el momento en que se detenía la fluencia, saltaba como un corderillo escarbando gozoso por los riscos, se escondía para pasar la noche en el mesón de tablas podridas, en la fiestera, gaveta cilíndrica, cochinilla, gruta manadora, estalactita de alcanfor, piedra pomez para el pico tenso del gallo dormido".<sup>213</sup> Y es allí en ese juego de metáforas cruzadas en las que unas remiten a las otras y viceversa hasta confundirse, donde Fronesis arrojará la camiseta con el tajo en el centro para terminar produciendo el doble exacto de la imagen primera. De la misma manera que el dispositivo perverso intercedió horas antes para posibilitar el encuentro entre los dos cuerpos desnudos, intercede ahora también entre esos otros dos fragmentos de naturaleza: la luz penetrante de la luna y la insondable oscuridad de la gruta marina: "Fronesis... extrajo la camiseta y con disimulada impulsión la lanzó a la voracidad invisible de las aguas... La camiseta misma antes de anegarse, se fue circulizando como una serpiente a la que alguien ha

---

<sup>213</sup> José Lezama Lima, Paradiso, pp. 316-317.

transmitido la inmortalidad... Fronesis sentía que los dos círculos de la camiseta al desaparecer en el oleaje, desaparecían también de sus terrores para dar paso a la serpiente circundada".<sup>214</sup>

Si bien es cierto que una imagen repite a la otra como en un espejo, también es verdad que el doble de la imagen no se produce sin embargo en el mismo plano de la imagen primera, actúa más bien desde un plano simbólico, que si bien resignifica al primero -el encuentro "real" de Fronesis y Lucía- incide en él modificándolo, agregando algo -una conciencia- que no existía originalmente allí; por lo menos, le permite a Fronesis confrontar y superar, a través de la segunda imagen, sus temores adolescentes y recuperar la fuerza de esa "serpiente circundada" que desde ahora será la suya.

De cualquier forma, es necesario señalar -y es lo que sobre todo nos interesaba destacar aquí- que ese incesante juego de remisiones de una imagen a otra, de una metáfora a otra, es una de las constantes más sólidas de la escritura barroca de Paradiso. En el sistema poético de Lezama Lima -ha señalado Saúl Yurkievich- las "equivalencias simbólicas son otros símbolos, símbolos que remiten a símbolos en constante éxodo analógico, tráfugas en deleitosa evasión metafórica".<sup>215</sup>

<sup>214</sup> Ibid., pp. 317-318.

<sup>215</sup> Saúl Yurkievich, "La risueña obscuridad o los emblemas emigrantes", en Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Vol. I, p. 191.

### Interdicción del deseo: la conciencia eclipsada

Después del encuentro con Lucia, Fronesis saldrá rumbo a Santa Clara para pasar las vacaciones de Navidad con la familia. No se despide de sus amigos; a lo sumo, le deja a Cemí un poema titulado: Retrato de José Cemí. Foción, que no resiste esa ausencia, no ha dejado un solo día de mandarle una carta tras otra a pesar de no recibir respuesta. En su última carta lo cita unos días después en un café de Santa Clara. Pero para sorpresa de Foción, no es el amigo el que acudirá a la cita, sino el padre de Fronesis. En realidad, Fronesis no podía acudir a esa cita, porque ni siquiera estaba enterado de ella. Sistemáticamente, el padre de Fronesis había intervenido la correspondencia enterándose así de la insólita pasión que su hijo había despertado en ese extraño sujeto que ahora lo conminaba a reunirse con él en un café de la ciudad.

Desde las primeras palabras que intercambian los dos, el padre de Fronesis le exige a Foción que se aparte de su hijo:

-Vengo a conocerlo -dijo con una sequedad mortal-. Vengo a decirte que no quiero que usted ande más con mi hijo. Se lo digo de entrada, porque lo poco que tenemos que hablar se deriva todo de que no lo quiero ver más con mi hijo.<sup>216</sup>

La respuesta de Foción es contundente:

---

<sup>216</sup> José Lezama Lima, op. cit., p. 370.

-Usted frustró su destino y yo desconozco en qué grado se habrá acostumbrado a esa frustración, cuando huyó de Diaghilev y cuando huyó de la que seguía a Diaghilev. Es al menos disculpable que un hombre en quien se aposenta una frustración para toda su vida, quiera impedir que la yerba florezca, pero se hace más difícil que quiera que su propio hijo se hunda en la nada y en el tedio mortal de un profesorcillo provinciano. Quizá no necesite que yo le diga que su hijo continúa un destino que en usted se estancó... Usted no logrará que su hijo se aparte de mi camino (cosa que podrá hacer en cualquier momento, pues hay una inmensa zona en que le soy totalmente indiferente), pero por razones morales, paradójicamente las más opuestas a las que le suponen, no dejará de andar conmigo. Lo que sí es seguro es que reaccionará en contra suya, pues él está seguro que usted ha obrado mal, en primer lugar al humillarme en mi natural orgullo de persona. Luego, por haber tomado una decisión sin haber hablado con él, con lo que se sentirá también humillado. Además por el abuso de confianza que significa haberse apoderado de una carta que no le pertenece. Añada a todo lo anterior la ridiculez de esta escena.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Ibid., p. 371.

La respuesta de Foción no sólo es contundente, sino que lo deja anonadado. Había esperado otra cosa de su contrincante: un sujeto tímido, medroso, retraído, devorado por lo que creía los complejos y las insuficiencias de su situación, y se encontraba de pronto con un sujeto seguro y en pleno dominio de sí mismo. "Creía que se iba a encontrar con una hiena gemebunda y lo que le había salido al paso era un animal elástico, que aceptaba el combate".<sup>218</sup> Reconocía en Foción a un sujeto del que había que cuidarse: en lugar de amedrentarse, lo encaraba; en lugar de huir, atacaba. Desconcertado, el doctor Fronesis se replegó. Prefirió actuar en un terreno seguro -la relación con su hijo-, en el que sabía que tenía la partida ganada de antemano, que enfrentarse a ese muchacho impredecible y veleidoso que le había dado sobradas pruebas ya de su decisión y su aplomo. Opta por el camino más fácil: enviar a Fronesis a París y esperar a que el paso del tiempo y la distancia terminen borrando este enojoso asunto.

La repentina e inesperada ausencia de Fronesis, abre de pronto un abismo de profunda soledad en los dos amigos. Si Cemí logra superarlo mediante un acto de razón, Foción, en cambio, terminará devorado por el delirio. Ha perdido abruptamente al objeto de su deseo. Todo ahora es anhelo en él, anhelo que no encuentra un cauce propicio para prodigarse. Una sola imagen lo obcede: la imagen fantasmática del amado ausente y gira obsesivamente en torno a ella, evocándola inútilmente, sin saber que esa punzante

---

<sup>218</sup> Ibid.

obsesión está forjando secreta, pacientemente, su ruina. De nada le ha servido buscar en otros cuerpos un continente sustituto a su deseo: cada encuentro lo deja cada vez más vacío, cada vez más anclado en la imagen que ocupa el centro de su delirio. Ese delirio, en el que Foción se pierde hasta desembocar en la locura, ha quedado cifrado en la novela en una imagen que nos habla con fuerza, no sólo porque en ella culmina el movimiento de un deseo perverso que ha perdido su objeto, sino precisamente porque en la simbología que encierra ha quedado apresado también el destino trágico de un personaje que nunca se avino cómodamente a las normas instituidas, que luchó, desde las zonas más oscuras de sí mismo, por realizar el caos de sus pasiones en el mundo.

Una tarde, en la que Cemí ha ido a visitar a su abuela que agoniza en el pabellón de un hospital, al salir al jardín,

alzó el rostro apesadumbrado aún por el recuerdo de su abuela, y pudo ver un álamo grande de tronco y de copa, hinchado por la cercanía de las nubes que querían romper sus toneles rodados. Al lado del álamo, en el jardín del pabellón de los desrazonados, vio un hombre joven con su uniforme blanco, describiendo icesantes círculos alrededor del álamo... Era Foción. Volvía en sus círculos una y otra vez como si el álamo fuera su Dios y su destino. "Desde que despierta, dijo un enfermo que pasó cerca de Cemí, hasta que se acuesta está

dándole vueltas al árbol. Ni la lluvia ni el sol pueden apartarlo de sus vueltas y revueltas, del círculo completo que le echa a la madera"... Cemí supo de súbito que el árbol para Foción, regado por sus incesantes y enloquecidos paseos circulares, era Fronesis.<sup>219</sup>

Pero es que la locura, en la que ha desembocado el angustiado periplo de Foción, estaba ya en su origen. Viene también, como Fronesis, de una relación triangular, sólo que en él, esa figura, adquiere los visos de la tragedia. Celita, la futura madre de Foción, vive su sexualidad como un constante desasosiego. Cuando el deseo la asalta, generalmente en las vaporosas horas de la siesta, su marido no está a su lado. Es médico y constantemente tiene que acudir a atender un enfermo grave fuera de la casa. Con ellos vive Juliano, hermano del médico, que desde los tempranos años de su adolescencia ha vivido enamorado en silencio de Celita. Una de esas tardes en que Celita se despierta de la siesta con el calor del verano recorriéndole el cuerpo, no encuentra otra forma de calmarlo que subir hasta el cuarto del cuñado y, desnuda, compartir con él los últimos azogues del sueño vespertino. Recibirá de él lo que tanto anhela y que el marido ausente no puede darle. Lo que no sabe (sólo lo sabrá horas después ante la repentina presencia del marido en el cuarto) es que lo que para ella fue ir al encuentro del placer, para Juliano fue internarse

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 393.

en las regiones de la muerte. "Celita fue cerrando los ojos en el sueño; momentos después Juliano abría los suyos en la muerte. Ambos se habían incorporado una dicha en la eternidad, Celita había ascendido por el éxtasis al sueño, Juliano había descendido después de ver el rostro a las grutas frías de Proserpina. Pero faltaba, tal vez, una tercera figura en esa trágica composición: la locura".<sup>220</sup> Esa tercera figura encarnará en el médico, que después de regresar de una de sus prolongadas consultas y encontrar la casa vacía, decide subir al cuarto de su hermano. Lo que lo hace perder la razón no es sólo la imagen del cuerpo desnudo de su mujer entrelazado al cuerpo de su hermano, sino la expresión de cada uno de los rostros en el sueño: el de ella recorrido por los signos del gozo y del placer que parecían prolongarse en las imágenes del sueño; el de él desfigurado por el gélido rictus de la muerte. "Celita despertó y vio a su lado a su esposo Nicolás con el pulso de su hermano en sus manos y moviendo la cabeza, enfrentando el lance con incompresible seriedad científica. Vio que se dirigía a ella, casi con su voz de siempre y le decía: Euxodia, era el nombre de su enfermera, este cliente se ha quedado muerto en la consulta, padecía del corazón, entretén a los clientes de turno, diles que yo me siento indispuerto y después avisaremos a sus familiares. Había perdido la razón".<sup>221</sup>

De la confluencia azarosa de esas tres coordenadas malditas -el placer, la locura y la muerte- nacerá Foción. Y esa fortuita confluencia trágica, como un sino, marcará

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 337-338.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 338.

desde entonces su vida. El niño crecerá entre una madre culpable y un padre loco, y como telón de fondo, sosteniendo a esa figura maldita, la imagen de un hombre -su tío- al que el placer imprevisto de una mujer ansiosa lo condujo a la muerte. "Foción fue creciendo viendo lo irreal, lo enexistente, encerrado en un cuarto durante muchas horas. La cofia y las flores en la cabellera (de la madre) llegaron a ser leídas por él como un reloj que avisaba el alejamiento y la recurrencia, el silencio y el parloteo, la razón minuciosa puesta al servicio de la locura, y la locura trabajando con un esmero, con una detenida acuciosidad... Foción abría los ojos, rodeado de un interminable ejercicio de fantasmas".<sup>222</sup>

De ahí el horror vacuis que desde su temprana adolescencia provocó en él el sexo femenino: si el placer de una mujer -la madre- era capaz de llevar a un hombre -el tío- a la muerte y a otro -el padre- a la locura, lo más sensato era abstenerse de producir ese placer, mantenerse al margen de todo contacto con el cuerpo femenino, con esa región impredecible que podía hacer del hombre cualquier cosa: un muñeco de trapo, una basura. Si a pesar de todo, a los diecisiete años el joven Foción termina casándose, es quizá sólo para escapar del ámbito de irrealidad y alienación que lo rodea en la casa paterna. No sabe que de cualquier forma, en su matrimonio, no hará sino prolongar al infinito esas líneas de irrealidad y alienación que estaban ya en su origen, al evitar por todos los medios incurrir en

---

<sup>222</sup> Ibid., p. 339.

el "error" de abandonarse a un contacto que podría conducirlo a la locura o a la muerte. "Foción tenía, por el abstracto desarrollo de su niñez y adolescencia, el complejo de la vagina dentada, veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que le devoraba el falo. Como no penetraba, los bordes de la cisterna femenina se le convirtieron en una laguna infernal donde hervían espumarajos que desprendían monstruos cornezuelos, ya colas de sirenas napolitanas, ya centauros con prepotentes vergas erguidas a los requerimientos del dios Pan".<sup>223</sup> De ahí que se valga de toda la perspicacia de su ingenio para urdir la estratagema -un artificio más, como el de Fronesis, aunque ahora en el orden del discurso- que le permitirá mantener a prudente distancia la anhelante vagina de su joven esposa: "Le hizo ver que sumergiéndose en el agua caliente y tocando su falo, los gametos se escindían engrendrando el coágulo vital. A los nueve meses de casados, su mujer tuvo algunas hemorragias y trastornos. Fue a verse al consultorio, donde estaba inscrita para alumbrar su comodidad a precios módicos. Sorpresa. El médico le dijo que su membrana himenal estaba tensa e intocada como la vejiga de una gaita escocesa".<sup>224</sup> Así, al evitar obsesivamente todo contacto con el cuerpo femenino, Foción no sólo no escapa a la influencia del fantasma que lo ronda, sino que, a través de ese gesto, lo alimenta y lo cuida, lo acaricia y lo hace crecer incesantemente a su lado. Su reticencia hacia el joven y ávido cuerpo de su esposa, es también, aunque

---

223 Ibid., p. 340.

224 Ibid.

inconscientemente, reticencia a superar, en un plano real, la experiencia traumática en la que fue constituido. Pues en realidad, sus contantes elaboraciones imaginarias, que no cesan de construir diques y muros entre los dos, no hacen sino anclarlo cada vez más y cada vez con más fuerza en esa figura alienante -la confluencia del placer, la locura y la muerte- de la que aparentemente, con su obstinada prudencia, está tratando de escapar.

Será el doctor Foción, en los escasos momentos de lucidez que le otorga el agudo curso de su locura, el que se dé cuenta de la situación de su hijo y trate denodadamente de ayudarlo. Lo pone en contacto con un amigo periodista con el objeto de que lo inicie y lo guíe por la senda segura del amor adulto. No sabe, no se imagina siquiera, que de la amistad entre el periodista cuarentón y lascivo y el cándido e ingenuo adolescente nacerá la figura de un amor que se busca la cola en el espejo.

El primer gesto de Foción, para retribuir de alguna forma las constantes invitaciones a cenar del astuto cuarentón, es entregarle impudicamente los contenidos de su atribulada subjetividad; es decir, contarle la historia permonorizada de su imposibilidad, de su inhibición: los abrazos incompletos con su esposa. No sabía que a esa primera entrega habrían de seguir otras menos subjetivas, más concretas y tangibles: "Esas confidencias llevaron a Foción a un desfiladero, pues para huir de esa anormal situación familiar cayó en el homosexualismo... sin conocer

la energía penetrante, fue objeto penetrado por el aguijón ajeno".<sup>225</sup>

De esa forma, la figura de la homosexualidad, en la que ha quedado atrapado el deseo de Foción, no fue producto de una elección voluntaria. Fue, más bien, la única salida, el único punto de fuga, que encontró ese deseo para poder cumplirse en el mundo, para poder acceder a los cuerpos. La experiencia materna, cifrada en su origen como una marca indeleble, le obturaba cualquier otra salida. Lo que, sin embargo, no resultaba previsible, es que el curso de ese deseo homosexual, al verse obligado a prescindir de pronto de su objeto, lo precipitara inevitablemente en esa figura -la locura- de la que en toda su vida no ha hecho otra cosa que huir. "La naturaleza le regaló un caos -le dice Fronesis a Cemí a propósito de Foción- pero no le dio la fuerza suficiente para luchar contra él".<sup>226</sup> Ahora lo vemos allí, fijo para siempre en la imagen con la que culmina su periplo en la novela, girando obsesivamente alrededor del tronco de ese álamo en el que, alucinatoriamente, intenta hacer presente una ausencia irreparable.

#### El ingreso en la imagen

Con la repentina desaparición de Fronesis y el consecuente enloquecimiento de Foción, Cemí ha quedado solo en La Habana. No sabe cómo entretener su soledad: ni las

---

<sup>225</sup> Ibid., p. 341.

<sup>226</sup> Ibid.

lecturas, ni los museos, ni las largas caminatas por las calles de la ciudad le bastan. Ahora viene de una sesión espiritista a la que ha ido con un pintor amigo suyo y, aun a mitad de la calle, la sensación de profunda irrealidad no sólo no lo abandona sino que a cada instante se pronuncia más. Sube al ómnibus, detenido en la esquina, al que se han incorporado ya otros personajes -Vivino, Adalberto Kuller, el anticuario, Martincillo, las tres empleadillas del Ten Cent- tan anómalos e impredecibles como para haberse ingurgitado el mérito de estar con plenos derechos en la novela de Lezama. Allí, en el autobús, Cemí será partícipe de una inesperada cadena de causalidades que casualmente lo pondrán en contacto con Oppiano Licario, el anticuario. Martincillo, apurado por la "sórdida vacuidad de sus bolsillos" en vísperas del cumpleaños de una de sus mimosas queriditas, introduce la mano en el bolsillo de la chaqueta del anticuario y extrae la bolsa afelpada de monedas griegas que no han dejado de tintinear allí con el ajetreo del autobús. Al abrir la bolsita y descubrir que esas monedas no le servirán para nada, decide deshacerse de ellas y, aprovechando otro zangoloteo del ómnibus, las desliza imperceptiblemente en el bolsillo del atribulado Adalberto Kuller. Cemí, que ha presenciado en silencio el azaroso periplo de la bolsita afelpada, decide intervenir también, pero ahora para devolver las tintineantes monedas al mismo punto del que partieron.

A la mañana siguiente, al llevarse la mano al bolsillo del pantalón para buscar las llaves, descubrirá una

tarjetita firmada por Oppiano Licario en la que le agradece la devolución de las monedas griegas y lo invita a su casa a celebrar el casual encuentro con una "botella extraída de las ruinas de Pompeya". La manera en la que Licario culmina la invitación es plenamente suficiente para que Cemí acuda sin demora a la cita: "No se asombre de la forma en que le doy las gracias. En la vida de uno y otro ha sucedido algo sencillamente importante. Lo espero, para que usted no tenga que esperar. Conocí a su tío Alberto, vi morir a su padre. Hace veinte años del primer encuentro, diez del segundo, tiempo de ambos sucedidos importantísimos para usted y para mí, en que se engendró la causal de las variaciones que terminan en el infierno de un ómnibus, con su gesto que cierra un círculo. En la sombra de ese círculo ya yo me puedo morir".<sup>227</sup>

Por esa nota, Cemí se da cuenta no sólo de que su encuentro con Oppiano Licario es absolutamente necesario para que un ciclo se cumpla, para que el propio Licario puede descansar tranquilo con la certeza de que la misión que le fue encomendada desde la muerte se ha realizado al fin, sino sobre todo de que ese extraño sujeto que ahora lo invita a su casa ha sido el depositario de algo -una palabra, un sentido- que él necesita para vivir. De alguna manera, su propia historia -los últimos momentos de su padre, de su tío- lo aguarda esa tarde en la casa del desconocido. Acudirá a la cita bajo el efecto de lo perentorio, de lo impostergable: es que va sobre todo al

---

<sup>227</sup> Ibid., p. 445.

encuentro de sí mismo, de esos elementos que le faltan para completar su propia imagen en el mundo.

La novela nunca nos dice lo que encontró allí, pero por lo menos nos deja presentir el carácter crucial de ese encuentro. Al salir de casa de Oppino Licario, Cemí caminará toda la noche hasta la madrugada por las calles de La Habana, bajo el efecto de un intenso estado alucinatorio: "su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen".<sup>228</sup> Creerá ver un bosque y en el centro del bosque una casa. "¿Se atreverá Cemí por aquel corredor, cuyo recorrido era desconocido y su final, en la terraza, ondulaba como la marea descargada por un espejo giratorio?"<sup>229</sup> Entrará a la casa y la recorrerá despacio: sus habitaciones, sus corredores, sus patios, sus terrazas, sin saber quizá que, al hacerlo, ha ingresado ya definitivamente a la imagen, y no a una imagen cualquiera, sino tal vez a la imagen más fuerte de la novela: "En Paradiso el hogar es el axis mundi -ha señalado Julio Ortega-, la imagen por excelencia, el fuego central. Pero no una imagen excluyente... sino... una imagen incorporatriz; a partir de ella el mundo es una casa desconocida y por habitar: no en vano las últimas páginas de la novela muestran la aventura nocturna de Cemí penetrando una casa iluminada de tres pisos en cuyo núcleo se hallará a sí mismo".<sup>230</sup> Allí, en la casa, en el interior de la imagen alucinatoria en la que ha quedado atrapado, se producirá el

---

228 Ibid., p. 484.

229 Ibid., p. 485.

230 Julio Ortega, "Paradiso", en La contemplación y la fiesta, p. 104.

encuentro con la hermana de Oppiano. Ynaca Eco Licario lo tomará de la mano y lo conducirá hasta el féretro donde yace su hermano. Junto al cadáver, le entregará lo último que escribió Oppiano Licario antes de morir, un poema que precisamente está dedicado a Cemí:

JOSE CEMI

No lo llamo, porque él viene,  
como dos astros cruzados  
en sus leyes encaramados  
la órbita elíptica tiene.

Yo estuve, pero él estará,  
cuando yo sea el puro conocimiento,  
la piedra traída en el viento,  
en el egipcio paño de lino me envolverá.

La razón y la memoria al azar  
verán a la paloma alcanzar  
la fe en la sobrenaturaleza.

La araña y la imagen por el cuerpo,  
no puede ser, no estoy muerto.

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza.

En él se establece una especie de relevo necesario: Cemí recibe (y prolongará) lo que Oppiano Licario

deja al morir, al ingresar en ese estado de sobrenaturalidad en el que lo transmuta la muerte. No ha muerto, de alguna manera permanece en Cemí, se prolonga en él a través de la imagen, como el propio Licario contuvo y prolongó en la imagen al padre de Cemí, al tío Alberto. "Yo estuve, pero él estará". Podemos empezar.

### Convergencia continuidad

Como ya habíamos señalado al principio de este inciso, el proyecto narrativo de Lezama Lima encontrará una indiscutible continuidad en dos novelas que marcarían un hito significativo en la joven narrativa cubana: Siempre la muerte, su paso breve de Reynaldo González y Los niños se despiden de Pablo Armando Fernández. Las dos presentan muchos elementos en común, tanto a nivel formal como a nivel temático. En principio, habría que señalar que ninguna de las dos abandona la preocupación épica que había sido una constante hasta entonces en la nueva novela cubana, pero las dos cobran su densidad, su espesor, de un objetivo mayor: la elaboración mítica de una ciudad de provincia aparentemente detenida en el tiempo, inmovilizada en prácticas ancestrales y, sin embargo, simultáneamente en trance de desaparecer por su repentino ingreso en la historia, a través de la convulsión revolucionaria que las acosa. Elaboración mítica que se sustenta en un arduo trabajo de lenguaje que en ningún momento esconde su decidida vocación poética.

No importa que se trate de Ciego del Anima (Siempre la muerte, su paso breve) o de Sabanas (Los niños se despiden), en los dos casos la imagen de la ciudad parece emerger de una suerte de memoria colectiva que ordena sus recuerdos a la manera de un rompecabezas: sin concierto alguno, siguiendo a tientas el curso de un color o las fortuitas evoluciones de una forma. Y esa reconstrucción se lleva a cabo desde la multiplicidad de voces que constituyen

al texto. Son voces que provienen de todas partes, y cada una está encargada de relatar ese fragmento de la vida que ha sido el suyo y de cuya reunión nacerá la imagen global de la vida del pueblo. En un primer momento, tanto en la novela de Reynaldo González como en la de Pablo Armando Fernández, ninguna de esas voces cobra relieve propio fuera del lenguaje mismo; es tan sólo el lenguaje, como el personaje central del texto, regodeándose en un decir que recoge giros, léxicos, acentos, siempre múltiples y diversos, y que sólo la escritura reúne y concierta. Más que de un narrador único y omnisciente, entonces, habría que hablar, en las dos novelas, de un discurso polifónico que produce constantes e inesperados desplazamientos en la perspectiva de la narración y para el que la voz colectiva es el resultado azaroso de la fortuita convergencia de múltiples puntos de vista individuales y subjetivos.

Por otra parte, las dos novelas se inscriben en una perspectiva francamente experimentalista que las emparenta con lo que por esa época se está haciendo en el resto del continente: junto a la polifonía del texto, habría que hablar también de la utilización del monólogo interior, el flash back, la parodia, la ruptura del tiempo cronológico, la intersección de planos narrativos distintos, elementos éstos que nos hacen recordar, entre otras, La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes o La casa verde de Mario Vargas Llosa. Pero la presencia más fuerte en estas dos novelas es, sin lugar a dudas, la de García Márquez y Juan Rulfo a través del elemento mítico o fundacional de

pueblos como Macondo (Cien años de soledad) o Comala (Pedro Páramo) que constituyen el referente obligado de Sabanas o Ciego del Anima.

Siempre la muerte, su paso breve

Mucho menos exigente y ambiciosa que Los niños se despiden, la novela de Reynaldo González se abre con la llegada de un forastero a los funerales de su madre en ese pequeño pueblo de provincia en el que habrá de desarrollarse la novela: Ciego del Anima (paronomasia de Ciego de Avila en la provincia de Camagüey al centro de la isla). Desde allí, rodeado por ese hálito de muerte que habrá de recorrer cada una de las páginas del libro, el protagonista intentará recuperar su infancia y adolescencia a través del recuerdo. No se trata, sin embargo, de un recuerdo feliz, dispuesto a abandonarse al placer de las imágenes; se trata, más bien, de un recuerdo atormentado, en el que la ansiedad y la angustia constituyen el hilo evocador que hace posible la reconstrucción de ese difícil tránsito de la infancia a la adolescencia y de ésta a la edad adulta. Allí, la sexualidad juega, tal vez, el papel central del relato y Reynaldo González la aborda sin aderezos ni afeites.

A lo largo de la primera parte de la novela, y a través de una prosa limpia y directa, poco a poco se va prefigurando la abigarrada imagen del ingreso del adolescente en una sexualidad polimorfa e indiferenciada: con sus compañeros de juegos, con los animales que conforman

también ese ámbito campesino de la infancia y más tarde con esa mujer, mucho mayor que él, que lo desflora, haciéndolo ingresar así a la sexualidad adulta. Toda la primera parte de la novela está dedicada a la descripción de ese mundo infantil y adolescente que es ante todo estupor, sorpresa, descubrimiento, proceso de aprendizaje de un niño ávido, voraz, hacia todo lo que lo rodea. Y allí la escritura camina en círculos concéntricos, se demora, se detiene, volviendo constantemente sobre algunos motivos centrales, desificándose en torno a ellos. Se trata de un relato denso, moroso, destinado ante todo a crear un ambiente inmóvil, alletargado, un universo cerrado sobre sí mismo que perpetúa su indentidad inalterable mediante la repetición de prácticas y comportamientos cotidianos, como quien repite el mismo gesto frente a un espejo.

El ambiente inmóvil, detenido en el tiempo, de la primera parte de la novela, se ve repentinamente roto por la irrupción de Ciego del Anima en la historia, a través de la lucha clandestina contra la dictadura de Batista. Este acontecimiento, de carácter temático, constituirá el elemento dinámico de la segunda parte de la novela, que repercutirá, de manera significativa, en la escritura misma. Al ser captado el adolescente por las prácticas políticas que se desarrollan a su alrededor, la escritura abandonará el ámbito idílico, puramente imaginario y fantasioso, en el que morosamente se había movido hasta entonces, para precipitarse en acontecimientos exteriores cuyo propio movimiento imprimirá un ritmo distinto a la narración, mucho

NO

WAY

TO

RT

II

el amigo íntimo de ese adolescente ávido de experiencias y descubrimientos, ha sido también el que de alguna forma lo ha iniciado en la vida. Es el joven intelectual del pueblo, descreído, excéptico, homosexual, irónico, mordaz incluso. Un sujeto situado al margen de la vida social de su colectividad, un francotirador que incesantemente se burla del ambiente cerrado y hostil que lo rodea. Un modelo que atrae con fuerza a ese adolescente hambriento de novedad, de distinción, de diferencia. Si a la larga acaba distanciándose de él, es tan sólo por la atracción que jerce sobre el adolescente una fuerza mayor: la participación política, la lucha clandestina, esa vívida necesidad de un cambio revolucionario que lo coloca en las antípodas del excéptico.

Por otra parte, la función que cumple Silvestre en el texto no se desarrolla únicamente en el plano temático, ideológico; incide también en la estructura misma de la novela. Es el autor de esos pequeños cuentos insípidos, levemente metafísicos, que poco a poco van intercalándose en el relato y que permanecen allí como una especie de escritura parásita de la escritura de la novela misma. Con ello, Reynaldo González no sólo llega a producir ese efecto especular entre Silvestre que vive como un parásito de la sociedad y su propia escritura parasitaria también de una escritura mayor, sino que, a su vez, logra crear ese diálogo intertextual -a veces imposible- entre dos escrituras distintas: una -la de los cuentos- que da curso a una subjetividad escindida de su circunstancia concreta, y otra

NON HAY RAY

212

visitante a los funerales de su madre, ahora lo vemos tomar el autobús que lo sacará del pueblo y en ese breve lapso una historia de varios años ha quedado encerrada) y a través del cual Reynaldo González intenta reunir -sin lograrlo plenamente- lo que a lo largo del texto ha permanecido escindido: épica y poesía.

Ese intento de reunir dos escrituras aparentemente opuestas en una misma textualidad, alcanzará sin duda su mejor expresión en otra novela contemporánea de ésta: Los niños se despiden de Pablo Armando Fernández.

#### Los niños se despiden

Los niños se despiden es tal vez, después de Paradiso, la novela más ambiciosa publicada en Cuba en los años sesentas. Conjugua mito, fábula y leyenda; imaginación, fantasía y memoria; historia, actualidad y proyección hacia futuro, en un largo y denso discurso cuyo tono predominante nace del ritmo poético de una prosa que no decae nunca y que nunca traiciona los presupuestos que la sustentan. Más que la elaboración de una cierta anécdota o la descripción minuciosa de personajes y situaciones narrativas, su materia esencial es el lenguaje. Se trata de una sólida construcción lingüística que intenta reunir, en una sola figura, todos los registros posibles -fonéticos, léxicos, sintácticos, metafóricos- de una lengua. De ahí la filiación barroca que

NO WAY TO AG.

245  
||

sólo se habla de los muertos, ¿cuándo van a poner los ojos en los vivos?",<sup>234</sup> dice Raciél, la hermana de Alejandro.

El catalizador de esos recuerdos, que provienen indistintamente del padre, el abuelo, la madre, la tía o la hermana, será el pequeño Alejandro, que los recibe y se los apropia sin distinguirlos apenas de sus propias fantasías infantiles. Será entonces la voz de un niño la que nos dé la versión más acabada y completa de ese ámbito familiar en el que transcurre la primera parte de la novela. Y la plenitud de esa versión radica justamente en el hecho de que no se excluye de ella todo el elemento imaginario mediante el cual el pequeño Alejandro elabora ese cotidiano vivir que es el suyo y el de su familia. Está allí, en la casa paterna, siguiendo el trajín de la madre y las hermanas o los hilos sueltos de los eternos recuerdos del padre, pero allí, entre todos ellos, desde la posición privilegiada que le otorga el exilio de la fantasía, él es una suerte de extranjero capaz de ver las mismas cosas con otros ojos, de descubrir en ellas precisamente lo que los otros no ven: esos cuerpos "descuartizados" que cuelgan de los tendederos del patio y que Aurora o Aleida recogen, cuando se han secado, y los doblan cuidadosamente para luego plancharlos, o esos animales -caballos, elefantes, ovejas- que cubren el azul del cielo con sus juegos y retozos y que los demás -tercos, obstinados- se empeñan en llamar nubes. Para el niño, ese fragmento de realidad que comparte con los otros se torna repentinamente mucho más rico y complejo porque se traduce

---

<sup>234</sup> Pablo Armando Fernández, Los niños se despiden, p.176.

siempre en formas e imágenes que sólo están allí para él, que le hablan en secreto, otorgándole esa posibilidad metafórica que duplica y enriquece incesantemente la imagen del mundo.

Pero el alimento de esa enfevrecida fantasía infantil, que dota de un sentido otro a todo cuanto existe, no proviene sólo de esa realidad travestida por la imaginación o de los recuerdos familiares que rodean al niño, proviene también de la propia historia de Cuba, desde la llegada de los españoles hasta los primeras décadas del siglo XX, bajo la forma de esos breves relatos que Lila le cuenta antes de dormir: "Me estoy durmiendo y ella sigue cantando en mis oídos y se mete en mis ojos y veo, veo dormido. Y no estoy soñando, la estoy oyendo mientras veo lo que me dice".<sup>235</sup> Es ella, Lila, la que cada noche le cuenta al niño esos cuentos en los que la historia de la isla se esenifica como una fábula: conquistadores armados hasta los dientes, indios rebeldes que trepan a las montañas y combaten con lanzas y flechas, piratas ingleses u holandeses que asaltan las naves españolas en busca de tesoros, negros esclavos que trabajan en la caña o el tabaco. Así, los breves fragmentos de la historia de Cuba, que poco a poco se van intercalando en el texto, no aparecen nunca de una manera artificial o forzada, no están allí conservando su estatuto propio, respetando el rigor o la objetividad del discurso historiográfico, sino trasvestidos también por la ficción, esa dimensión esencialmente literaria, y

---

<sup>235</sup> Ibid., p. 94.

convertidos a través de ella en mito, fábula o leyenda, para hacer posible que la escritura de esta novela transcurra sin los rípios ni desgarramientos formales que devendrían de la interpolación de estatutos discursivos diferentes. De esta forma, a través del espacio imaginario del pequeño Alejandro, mito, realidad, historia y fantasía se mezclan hasta dar lugar a ese abigarrado mosaico de imágenes, formas y lenguajes, esencialmente ficticio, en el que ha quedado atrapada la vida de la isla.

He hablado de Lila y, sin duda, es ella, junto con Alejandro, uno de los personajes más interesantes del libro. No participa del mismo estatuto que los otros personajes. Por momentos, parece que ha vivido allí, en Sabanas, siempre, desde el origen de los tiempos, y que guarda la memoria colectiva de todo lo acontecido a esa colectividad; en otros, parece nacer de la efusiva imaginación de Alejandro, como una suerte de interlocutora privilegiada, precisamente porque es ella la única que participa plenamente de las fantasías del muchacho. Se mueve en esa zona intermedia entre fantasía y realidad, entre historia y leyenda, que la torna imprevisible, ambivalente, inapresable, y que le permite moverse con plena soltura entre la magia y el mito.

Además, Lila es el puente que le permitirá a Alejandro pasar de la fantasía, como pura elaboración imaginaria, a la escritura. Todo se origina en un juego infantil: "Fue Lila -prefiero pensar que no fui yo- quien inició esos juegos... la fórmula era exactamente igual a la

que siguen las jerigonzas conocidas; mezclábamos las sílabas en el mismo orden que componían las palabras... Casi nunca sabíamos de lo que hablábamos, y pasábamos de una extensa oración incomprensible a silencios irritantes. Pero nos ejercitábamos en la acción de abolir uno de los prejuicios más frecuentes: la discriminación de las palabras. El gusto por las palabras nos expuso a los mayores peligros. Admirábamos un texto no por lo que decía, ni siquiera por la corrección con que estaba redactado, sino por la cantidad de palabras utilizadas; mientras más, mejor. Aleida se enfurecía. La aterraba pensar que pudiéramos sustituir las ideas por las palabras. Lila y yo sosteníamos que cada palabra representaba una idea viva, independiente, libre".<sup>236</sup> De esos juegos infantiles con las palabras, de esa manipulación irrespetuosa del lenguaje que hace de las palabras una fuente insuperable de revelación poética, nacerá la inclinación que conducirá, más tarde, al joven Alejandro, a la literatura. Precisamente porque las palabras, el trato cotinuado con ellas, abre el ingreso a ese territorio de lo posible en el que se puede pensar, sentir o desear lo que nunca se ha pensado, sentido o deseado, ese territorio imaginario que sólo la literatura torna real.

Por otra parte, en ese juego infantil que Lila inspira y desarrolla, está presente ya la clave de la novela. Y es que, como señalaba al principio de este inciso, Los niños se despiden es ante todo una portentosa

---

<sup>236</sup> Ibid., pp. 323-324.

construcción lingüística que intenta devolver a la palabra su dimensión esencialmente poética. El propio Pablo Armando Fernández, al principio de la novela, y como una especie de declaración de principios, escribe: "las palabras me seducen como el más suculento y elaborado manjar; primero me llenan los ojos, después la boca, luego el estómago, e inmediatamente ocurre la operación inversa, y escapan del estómago a la boca, a los ojos avergonzados por el asco y la repulsión. El hecho es que estoy condenado a olerlas y saborearlas eternamente sin saber con exactitud qué diablos huelo y saboreo. Condenado a oír las, a decir las, a escribirlas, consciente de que estos ejercicios no me harán jamás un hombre más inteligente, más prudente, más sabio, más feliz",<sup>237</sup> Y es que más que a la creación de una anécdota determinada o a los avatares de un grupo de personajes, es a esa seducción que las palabras ejercen sobre él a la que está dedicada la escritura de esta novela. Cualquier otra instancia narrativa que no sea el lenguaje mismo y su incesante capacidad de fabulación aparece más como un motivo secundario y hasta cierto punto prescindible, que como el elemento central del relato. En este sentido, Mario Benedetti señala: "Los niños se despiden es sobre todo una avasalladora, misteriosa marea de palabras... También es anécdota, magia y recuerdo, pero si esos tres rubros estuvieran reducidos a su más descarnada expresión, es decir si la novela no dependiera tanto del poder hipnotizante de las palabras, anécdota, magia y recuerdo dejarían de

---

<sup>237</sup> Ibid., pp. 28-29.

apuntalarse mutuamente. Es la palabra la que los amalgama, los conforman, los lanza; es la palabra la que les da cuerpo y ánima".<sup>238</sup>

Si bien existe casi una absoluta unanimidad entre los críticos de Pablo Armando Fernández en cuanto a la fuerza evocativa y poética que alcanza el lenguaje en la primera parte de la novela, esa unanimidad desaparece o se quiebra cuando se pasa al análisis de la segunda parte. Para algunos de esos críticos, y concretamente para Reynaldo González, en la segunda parte de la novela, la escritura pierde el aliento poético que la había caracterizado hasta entonces y en el que radicaba gran parte de su intensidad y eficacia: "Cuando en el libro se habla de Nueva York, donde transcurre gran parte de la vida de los personajes -señala el crítico cubano-, la novela decae. Las historias que integran esa parte siempre son ajenas... Y si reaparecen las descripciones, las enumeraciones interminables, ya no están habitadas por el aliento poético de antes, y no tienen similar cohesión interna, ni siquiera la eficacia de las primeras páginas. Ahora las palabras se juntan, se amontonan, intentan jugar, pero resbalan y pierden intensidad... Se suceden nombres, situaciones, direcciones de edificios, teatros, cabarets, pero nada trasciende a vivencia traumática, capaz de engendrar el mito".<sup>239</sup>

Es cierto, sin duda, que entre la primera y la segunda parte de la novela hay un giro sensible en cuanto

---

<sup>238</sup> Mario Benedetti, "Pablo Armando o el desafío subjetivo", La gaceta de Cuba, núm. 68, nov-dic, 1968, p. 9.

<sup>239</sup> Reynaldo González, op. cit., p. 153.

al tratamiento del lenguaje, pero no creo que tenga nada que ver con esa "pérdida" del "aliento poético" a la que alude Reynaldo González.

La primera parte de la novela concluye con el viaje de Alejandro a Nueva York en busca de nuevos horizontes. Si la ciudad que lo recibe, en un principio lo deslumbra, poco a poco ese deslumbramiento irá cediendo terreno a una actitud mucho más observadora y más crítica. Nueva York aparece descrita como una especie de Babel en la que se mezclan y conviven todas las razas, todas las lenguas, todas las culturas en una amalgama incesante; es un gran mercado en el que lo mismo se compra un cuadro de Van Gogh que una lata de conservas. No pertenece a nadie y pertenece a todos a la vez, es esa no man's land, entre grotesca y sublime, en la que la gente vive "como si estuviera muerta". Y la simple descripción de esa ciudad abre la posibilidad a que la escritura se interne en un terreno al que no había accedido hasta entonces: la parodia, la caricatura, el pastiche.

Alejandro recorre las calles de Nueva York con su avidez acostumbrada, contemplando las vitrinas de los comercios, anuncios de neón, titulares de periódicos, posters, retratos de estrellas de cine, de cantantes o de políticos de moda. Entra a un bar y mientras escucha la trompeta de Armstrong o la voz de Bassie Smith y se bebe un whisky, recuerda un poema de Whitmann o un pasaje de Hemingway que de alguna extraña manera lo conecta con la imagen del comic que leyó esa mañana o del anuncio comercial

que parpadea al otro lado de la calle. Y así, poco a poco, la imagen de una ciudad de cartón, de un escenario de burlesque que cada noche cambia su tinglado, se va escenificando ante nosotros. Y, a través de ella, se va conformando también la abigarrada imagen de una cultura Kitsch que todo lo mezcla y lo confunde, que forma su cuerpo mediante un burdo sincretismo que no sólo reúne lo más disímil y aun contradictorio, sino en el que todo aparece valorado por la misma tabla rasa, por un solo y único criterio: el comercial.

Pero la Nueva York de la novela no es sólo eso; es también un espacio de placer y de gozo, del descubrimiento del cuerpo como un territorio insólito en el que el erotismo es ante todo aprendizaje y conocimiento: sabiduría, donde los amantes se encuentran más allá del amor o la ternura, libres de cualquier emoción que pudiera mediatizar la exaltación del encuentro y en el que los cuerpos pueden entregarse a una sexualidad que reúne en una misma figura bicéfala el dolor y el gozo, la pasión y la indiferencia, la exaltación y el desprecio. Nueva York es, para el joven Alejandro, el despertar a una sexualidad tan abigarrada como la ciudad misma y a la que se entrega en plenitud, libre de culpas o remordimientos. También aquí la escritura explora otras zonas de expresión a las que no se había acercado hasta entonces. Y al hacerlo, la prosa de Pablo Armando Fernández alcanza esa erotización del texto que pertenece más al lenguaje mismo que a la descripción de una situación o a los gestos de los personajes. Se trata, como en Lezama,

del erotismo de la palabra, que nace de una sonoridad, de un ritmo, de una fonética, del encabalgamiento de unas palabras con otras, de su capacidad para sugerir una imagen sin mostrarla nunca por completo. Es aquí, sin duda, donde la escritura de Pablo Armando alcanza una intensidad y una fuerza expresiva, que si bien no sigue el curso de ese "aliento evocativo y poético" de la primera parte de la novela, en este nuevo registro de su prosa guarda una calidad paralela.

Al lenguaje evocativo de la primera parte, que buscaba escenificar el mito o la leyenda, sigue, en la segunda parte, un lenguaje crítico, paródico, erótico que, más que opacar, extiende su "aliento poético" a otras zonas (del cuerpo y de la ciudad). Será tal vez más tenso, más áspero, más seco, pero eso se debe más a la propia materia que trata que al abandono del objetivo inicial de una escritura. Por otra parte, el elemento evocador de la prosa de Pablo Armando Fernández permanece en los fragmentos en los que Alejandro recuerda con nostalgia su vida en Sabanas o en las cartas que incesantemente le escribe a Lila y en las que poco a poco va fraguándose la novela que leemos. No se trata entonces, como había señalado Reynaldo González, de una fisión en el texto que haga desmerecer a una parte de la novela con respecto a otra. Se trata, más bien, de una escritura de vocación totalizadora que intenta -y en gran medida logra- recuperar, en una misma textualidad, todos los registros posibles a su alcance: leyenda, mito y poesía, pero también: crítica, parodia y erotismo.

Sin lugar a dudas, con Los niños se despiden la joven narrativa cubana alcanza una de sus cimas indiscutibles, al mismo tiempo que abre caminos nuevos y poco explorados para las búsquedas futuras de esa narrativa, búsquedas que sólo habrán de retomarse alrededor de quince años después, en la década de los ochentas.

01086 5

2ej.

V.1-2

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El Realismo

V.2

1992

Hasta fines de los años sesentas, la narrativa cubana conoció, en términos generales, un arduo trabajo de experimentación formal que colocó a la mayoría de las obras producidas en este periodo dentro de una línea abiertamente vanguardista. Durante los primeros cinco años de esta década, sus principales modelos fueron -lo hemos dicho ya- la narrativa europea y norteamericana de la primera mitad del siglo, en particular: Sartre y Camus en Europa, y Faulkner y Dos Passos en Estados Unidos. De 1965 a 1969 esa órbita de influencia se ve sustancialmente enriquecida por las nuevas aportaciones de los novelistas del boom latinoamericano.

Como hemos tratado de mostrarlo hasta aquí, a través del análisis de algunas de esas novelas, la narrativa cubana, en unos casos con mayor fortuna que en otros, ha sabido situarse con plenos derechos en la avanzada de la narrativa latinoamericana, junto a novelistas como Cortázar, Onetti, Sábato, Vargas Llosa, Fuentes y Donoso, entre otros. Si Jesús Díaz y David Buzzi representan intentos fallidos en este sentido, no ocurre lo mismo con Edmundo Desnoes, José Lorenzo Fuentes, Lisandro Otero, Pablo Armando Fernández o Reynaldo González. Estos últimos parten de la idea de que el universo literario es, ante todo, un acto de lenguaje y se abocan a la tarea de estructurar un sentido y una significación en el interior de ese universo.

Sin embargo, sobre todo a partir de 1970, la narrativa cubana da un giro significativo. Paulatinamente, comenzará a abandonar ese territorio de exploración formal,

que había sido básicamente el suyo hasta entonces, para internarse en un territorio mucho menos experimental y más explícito y directo en el plano de la expresión de los contenidos literarios. Obras como Sacchario de Cossío Woodward, La última mujer y el próximo combate de Cofiño López y las novelas testimoniales de Miguel Barnet parecen haber hecho suya la solicitud de Lisandro Otero, en un artículo de junio de 1966, ya citado, en el sentido de privilegiar el aspecto cognoscitivo del arte y la literatura al grado de poder equipararlos con la ciencia y la filosofía: "Un escritor, tanto en el capitalismo como en el socialismo -señala Otero-, debe tratar de crear en palabras una representación del mundo y de las relaciones de los hombres con ese mundo y entre si mismos. Mediante esa representación contribuye en última instancia al proceso cognoscitivo del hombre y su circunstancia que es también el objeto de la ciencia y la filosofía".<sup>240</sup> Aunque el escritor y crítico cubano no lo dice explícitamente, su argumentación tiende a favorecer un género literario -el realismo- por encima de los otros géneros, en la medida en que, en palabras de Lukács -y el propio Otero en una entrevista con Adriana Méndez Ródena, ya citada, se ha declarado fiel a sus ideas-, el realismo es la única manifestación artística que, por su propias características inherentes, puede dar cuenta plenamente de la esencia de la realidad social, "pues gracias a la elevación así conseguida de figuras y destinos, de su camino de realización, de su fundamento, su

---

<sup>240</sup> Lisandro Otero "Cuba: literatura y revolución", op. cit., p. V.

orientación y su perspectiva, hasta lo artísticamente generalizado (lo particular, lo típico), pasa a ser la obra de arte una tal reproducción de la vida, en la cual los hombres se reciben a sí mismos y a sus destinos interpretados con mayor amplitud y profundidad y con una claridad mucho más orientadora que la que suele darles la vida misma".<sup>241</sup>

Esa preponderancia del realismo sobre cualquier otra forma de manifestación artística radica, para el filósofo húngaro, en el hecho de que el realismo centra su proceso de conformación estética en las categorías de lo particular, de lo típico, que constituyen una especie de síntesis enriquecedora de la inmediatez y aislamiento de lo singular (el fenómeno) y la generalización abstracta de lo universal (la esencia): "Lo específico del reflejo artístico de la realidad es la conformación de esta interrelación entre fenómeno y esencia, pero de tal modo que surja ante nosotros un mundo que no parezca constar sino de apariencias, tales que, sin perder su forma apariencial, su carácter de 'fugaz superficie'... hagan experienciable siempre la esencialidad inmanente al fenómeno. La particularidad que, como centro del reflejo artístico, como momento de la síntesis de universalidad y singularidad, supera en sí estas últimas, determina aquella forma específica de generalización del mundo apariencial inmediatamente dado, forma que preserva las formas aparienciales de ese mundo, pero las hace translúcidas,

---

<sup>241</sup> Georg Lukács, Prolegómenos a una estética marxista, p. 249.

transparentes para la ininterrumpida revelación de la esencia".<sup>242</sup> Y en este sentido subraya: "La superación simultánea de lo singular y de lo universal en la particularidad hace nacer en la obra de arte una objetividad unitaria en la que se unifican las leyes de la vida, inseparablemente, con las inmediatas formas de manifestación de la vida, sumiéndose en aquella objetividad hasta hacerse indistinguibles".<sup>243</sup> Y un poco más adelante, puntualiza: "Esta unidad orgánica de lo sensiblemente singular y lo intelectualmente universal en una nueva inmediatez es precisamente la atmósfera de la particularidad como lo específicamente estético".<sup>244</sup>

Esta superación de lo singular y de lo universal a través de la particularidad que caracteriza al realismo se da tanto al nivel de los personajes como al nivel de las situaciones narrativas en las que esos personajes se desenvuelven, y esto es posible, según Lukács, por el hecho de que el arte, al ser una de las formas de la conciencia social, se sustenta en una noción que le es esencial: la noción del arte como reflejo de la realidad objetiva:

Puesto que el arte refleja la misma realidad que la ciencia o la filosofía, puesto que en ese reflejo es tan universal como ellas, se orienta tanto como ellas a la universalidad, no puede en absoluto prescindir de aquella esfera o nivel de

---

242 Ibid., p. 236-237.

243 Ibid., p. 230.

244 Ibid., p. 272.

la realidad objetiva y de su reflejo subjetivo cuyo contenido, forma, ámbito, etc., está descrito por el término 'concepto'... Ciertamente que tales conceptos universales concretos, esas ideas y esas concepciones del mundo, etc., aparecen en el arte siempre superados en la particularidad; o sea, que el objeto de la conformación artística no es el pensamiento en sí, no la idea en su verdad inmediata puramente objetiva, sino tal como actúa en concretas situaciones de concretos hombres y como concreto factor de la vida, como parte de los esfuerzos y luchas, victorias y derrotas, alegrías y sufrimientos de los hombres, como importante medio de hacer sensible la peculiaridad humana, la particularidad típica de los hombres y de las situaciones humanas.<sup>245</sup>

Es esto precisamente lo que diferenciaría al realismo de las corrientes de vanguardia; mientras que éstas se centran en lo singular o lo universal, en lo excepcional, en lo anómalo, en el caso único o raro, el realismo buscaría una tipicidad en la que una época y los hombres que la hacen o la sufren puedan ver allí reflejados sus problemas, sus luchas, sus anhelos. De ahí que Lukács no sólo establezca una disyuntiva, que a muchos ha parecido arbitraria, entre escritores como Tolstói, Balzac o Thomas Mann y Zola, Joyce o Kafka, sino que, a través de esa disyuntiva, elija a los

---

<sup>245</sup> Ibid., p. 227.

primeros frente a los segundos, por considerar que en ellos no habla una anomalía psicológica o existencial, sino un personaje típico en una situación típica, cuya particularidad reúne y condensa los problemas y contradicciones de un momento histórico concreto en el devenir universal.

Pero aunque esenciales, no son éstas las únicas características que nos permitirán definir al realismo como la manifestación más alta, según Lukács, de la expresión artística de Occidente; hay todavía otro aspecto que le es consubstancial: el hecho de que en toda verdadera obra de arte realista debe existir siempre una toma de partido frente a la realidad descrita.

En esa exaltación de la peculiaridad humana, inscrita en la particularidad típica de los hombres y de los acontecimientos humanos, que sólo al arte como reflejo de la realidad objetiva hace posible, debe estar siempre presente, desde un principio y de manera ineludible, según el filósofo húngaro, un partidismo, es decir: una toma de posición de la obra de arte frente a esa realidad que hace suya: "Nuestras consideraciones sobre la necesaria particidad de la obra, nuestro resultado de que su esencia es una concreta toma de posición, según el contenido, respecto de importantes cuestiones concretas y materiales de la vida, determinan ahora la verdadera originalidad de la obra con la exigencia de que en ella aparezcan tomas de posición materialmente correctas ante los grandes problemas de la época, ante lo nuevo que se manifiesta en ellos (...), la auténtica obra

de arte es partidista de la cabeza a los pies, con todos sus poros".<sup>246</sup>

Y es aquí, por lo demás, donde el realismo crítico, al incorporar en sus contenidos no sólo la crítica de su época sino sobre todo la perspectiva histórica de lo nuevo que despunta en ella, desemboca necesariamente en el realismo socialista: "Aunque los mejores representantes del realismo crítico puedan crear, a base de su perspectiva, principios eficaces para la plasmación artística de la materia vital, nunca estarán en condiciones de poder plasmar desde dentro a los hombres del porvenir. Esta limitación sólo podrá ser eliminada en el realismo socialista. Su base ideológica consiste precisamente en el conocimiento de ese futuro y, como esta perspectiva es la que rige la creación literaria, es lo más natural que los escritores cuya vida está orientada hacia la realización de ese porvenir sean los que más notoriamente logren plasmarlo desde dentro".<sup>247</sup> Y un poco más adelante, Lukács concluye exaltando al realismo socialista, por la perspectiva histórica e ideológica explícita en sus contenidos, como la forma más alta, más rica y más completa de expresión artística alcanzada hasta nuestros días: "Así, un reconocimiento más adecuado y más concreto de la lucha evolutiva de la humanidad, de sus leyes, de su orientación y perspectiva pueden llegar a ser la base ideológica de un nuevo estilo; en este sentido, y sólo en éste, puede hablarse de un progreso artístico, de

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp.229-231.

<sup>247</sup> Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, p.117.

una etapa superior en la evolución del arte. La perspectiva socialista, elevada a una correcta concepción y cristalización artísticas, permite, pues, una descripción de la realidad histórico-social, más completa, más rica y más concreta que todas las formas de examen pasadas, incluyendo entre ellas, naturalmente, al realismo crítico".<sup>248</sup>

Si nos hemos detenido, tal vez demasiado, en las concepciones de Lukács sobre el realismo, es porque ellas comenzarán a convertirse en principios estéticos sustanciales para los escritores cubanos sobre todo a partir de 1970. El realismo, y en particular el realismo socialista, como forma de expresión literaria, desde principios de los setentas, cobrará un auge y un prestigio para la narrativa cubana que no había conocido en la década anterior. El propio crítico cubano, Rogelio Rodríguez Coronel, en un libro ya ampliamente citado, ha realizado una breve síntesis del desarrollo de la novela cubana durante los primeros diez años de la revolución y las conclusiones a las que llega en él coinciden en buena medida con las nuestras:

la tarea inicial del escritor en los primeros años de la década del sesenta fue la apropiación de los nuevos contenidos propuestos por la Revolución y su formulación artística. Para ello se apoyó en los modelos que ofrece la vanguardia narrativa europea y, especialmente, la norteamericana... Sin

---

<sup>248</sup> Ibid., pp. 120-121.

embargo, debido a la inmadurez literaria de la mayor parte de los novelistas, estos contenidos fueron desarrollados de manera rudimentaria y, ante el impacto de la realidad histórica, el reflejo de ella adquiere una inmediatez que se resuelve en el estrato testimonial que preside la concepción del mundo de la novela. Hacia la segunda mitad de la década del sesenta, menos urgido el novelista por captar el cambio social, se comienza a explorar zonas más subjetivas de la realidad, en algunos casos, llenas de tentaciones ontologicistas, que introducen una concepción más compleja del ámbito novelesco, ahora estimulada por la creciente experimentación de la novela latinoamericana contemporánea, y, por último, se le otorga una cuidadosa atención al lenguaje en su función estética. Esta tradición particular del ciclo, conjuntamente con las nuevas condiciones contextuales, propician que en la década del setenta se arribe a una mayor madurez ideoestética en el tratamiento de nuestra realidad y, desde el punto de vista gnoseológico, se tienda a la superación del realismo crítico.<sup>249</sup>

Aunque no se refiere a ello explícitamente, la "superación del realismo crítico" a la que alude Rodríguez Coronel, parece apuntar a la incorporación de la perspectiva

---

<sup>249</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., pp. 165-166.

socialista por un importante sector de los escritores realistas cubanos. Obras como Sacchario de Miguel Cossio Woodward, La última mujer y el próximo combate de Cofiño López, El pan dormido de Soler Puig o las novelas-testimonio de Miguel Barnet son una muestra evidente de ello. A algunas de esas novelas habremos de referirnos en este inciso.

### Sacchario

Tanto Sacchario como La última mujer y el próximo combate centran el argumento de su historia en el trabajo productivo, no sólo como fuente principal de la producción de riquezas materiales de la sociedad, sino básicamente como un instrumento esencial para la formación de una nueva conciencia revolucionaria que haga posible la conversión del hombre cubano de su pasado prerrevolucionario a los nuevos valores éticos, sociales y políticos nacidos de la revolución y que darían lugar a la creación de ese "hombre nuevo" del que hablaba Ernesto Guevara.

Refiriéndose a Sacchario, Rodríguez Coronel señala: "El corte de caña -significativo, por ser parte de la actividad económica más importante del país- tiene como función unificar en un mismo quehacer revolucionario a distintos caracteres tipológicos que, por caminos disímiles, han sufrido una transformación vital al influjo del nuevo contexto en que se desenvuelve nuestra sociedad".<sup>250</sup> Si el ámbito del trabajo productivo es esencial en esta novela

---

<sup>250</sup> Ibid., p.188.

para hacer resaltar "distintos caracteres tipológicos", entre ellos no vamos a encontrar ya a los que constituyeron el núcleo central de la narrativa cubana en la década anterior: el activista revolucionario que colaboraba, desde la clandestinidad, en la lucha insurreccional contra Batista, o la figura indecisa y vacilante del intelectual pequeñoburgués en proceso de conversión. Ahora se trata de una nueva figura literaria: el trabajador, obrero o funcionario, que, si en su pasado participó de alguna de las figuras a las que acabamos de referirnos (activista revolucionario o intelectual), lo que importa destacar ahora es su presente como trabajador en la producción material directa y los nuevos conflictos -sociales y personales- que de ella se derivan.

Sacchario está dividida en tres partes fundamentales: "La mañana", "La tarde" y "La noche", que vendrían a constituir el cuerpo de la novela, las cuales están precedidas de un prólogo y seguidas de un epílogo, cuya función consistiría precisamente en destacar el nuevo carácter que ha cobrado el trabajo en la Cuba socialista y la incomprensión que esa nueva realidad suscita en un "hombre de otro mundo". Darío, el personaje central de la novela, conversa con él en medio de un cañaveral de Camagüey, y del diálogo que se entabla entre los dos se desprende la imagen de esa incomprensión absoluta, por parte del "hombre de otro mundo", hacia la disposición de Darío de realizar un trabajo voluntario por el que no recibe salario, recompensa o premio alguno:

El hombre de otro mundo lo miró fijamente.

¿Y usted por qué está aquí cortando caña?

-preguntó. Darío hizo un gesto de fastidio.

(...)

-Creo habérselo dicho: es absolutamente voluntario.

(...)

-Bien, bien. Entonces, ¿qué espera usted recibir a cambio?

-¿A cambio? ¿A cambio de qué?

-De su trabajo... Voluntario, por supuesto.

-Nada. ¡No faltaba más!

(...)

-¿Quiere decir que no cobran?

-Por cortar caña, no.

-¿No le dan algo extra, adicional?

-No.

-¿Algún premio?

-Los mejores siempre van a la playa...

-¡Ah! -sonrió de nuevo, irónicamente-. ¡Y

usted es de los mejores!

-No.

-Pero tiene algún amigo... Alguien que lo premie... Lo ayuda indirectamente.

-No.

(...)

-Usted me entendió, ¿verdad? Yo te dije premio. Pre-mi-o.

-Sí, premio. Regalo. Recompensa.

-Eso es. ¿Y no recibe alguno?

-No.

-¡Quién los entiende! ¡Son realmente  
incomprensibles! -¿Qué lugar es éste?

-Camagüey, Cuba.<sup>251</sup>

La intención ideológica que recorre la escena, a través del diálogo entre los dos personajes, consiste en mostrar el encuentro fortuito de dos mundos distintos (y de las dos conciencias que los representan) y la incomprensión que se establece entre ellos: el nuevo mundo socialista de la Cuba revolucionaria y el viejo mundo capitalista del que parece provenir el visitante. La incomprensión entre los dos nace, precisamente, de la confrontación de valores diferentes e irreconciliables: la noción del trabajo voluntario como contribución individual a una tarea colectiva, por una parte y, por la otra, la noción del trabajo como mercancía, como fuerza productiva que se vende y se compra en el mercado de trabajo capitalista.

Esta imagen permanecerá suspendida, flotando a lo largo de la lectura de la novela, como un nudo de significación simbólica, contaminando con su sentido cada uno de los pasajes por los que se desenvuelve la historia. Refiriéndose a este recurso utilizado por Cossío Woodward, Rodríguez Coronel señala: "Presidiendo y cerrando la narración, a manera de prólogo y de epílogo, Cossío presenta un diálogo entre Darío y un personaje proveniente

---

<sup>251</sup> Miguel Cossío Woodward, Sacchario, pp. 11-12.

de otro mundo que no comprende los valores del nuestro. De este modo, el autor pretende contrastar las convicciones morales y políticas del nuevo tipo de hombre surgido en Cuba y los valores que prevalecen en una sociedad distinta; por vía tan endeble, Sacchario se convierte en la explicación del por qué de la actitud de Darío y de sus compañeros. Sin embargo, el recurso resulta incoherente con la totalidad de la novela y no añade una sustancial riqueza expresiva".<sup>252</sup> Habría que agregar, sin embargo, que el recurso utilizado por Cossío Woodward no resulta tan inocente ni gratuito. Está allí, también, como una especie de advertencia al lector: si no entiendes esta novela o alguno de sus pasajes te resulta excesivo, irrelevante o incomprensible es porque, tú también, eres un "hombre de otro mundo".

Pasando por alto esa sutil o solapada "advertencia al lector", nos abocaremos -de forma breve, somera, porque la novela no da para más- al análisis de esta historia, que más que una historia es una serie de escenas sucesivas que pretenden dar cuenta del pasado, el presente y el futuro de ese personaje central que es Darío y de algunos de los compañeros que comparten con él el trabajo voluntario en el cañaveral.

De ahí, precisamente, la estructura tripartita de la obra. Los tres momentos en los que está dividida la historia -"La mañana", "La tarde" y "La noche"- no sólo resumen las actividades de esos trabajadores voluntarios a lo largo de un día de trabajo en el cañaveral, sino que se

---

<sup>252</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., p. 189.

refieren también, a través de los recuerdos y anhelos de esos personajes "típicos" que son sus protagonistas, a tres momentos cruciales en la historia del pueblo cubano: el pasado republicano, el presente revolucionario y el promisorio futuro socialista.

Como puede fácilmente constatarse, la intención que guía a Cossío Woodward en la estructuración de su novela coincide plenamente con la propuesta lukacsiana, pues, a través de esos tres momentos en los que se estructura la historia, el autor intenta establecer los lazos, las conexiones internas -sociales y políticas- que llevan de un momento histórico a otro y, mediante la escenificación de ese proceso, plasmar esa "perspectiva histórica" y esa "toma de partido frente a la realidad objetiva" a las que Lukács se refería como condición esencial del realismo socialista.

Por otra parte, hay también un movimiento en la escritura misma que busca establecer un curso "progresivo", "ascendente", que nos llevaría desde una escritura vanguardista, correspondiente al pasado prerrevolucionario de la historia que se nos cuenta, hacia un estilo plenamente realista, como única forma posible de expresar los nuevos contenidos de la sociedad socialista en ciernes. Esta convergencia -tan cara a la estética lukacsiana- entre forma y contenido, es otro de los presupuestos sustanciales sobre el que se construye la novela.

"La mañana", primera parte de esta historia, se encarga de mostrar lo duro que es el trabajo en los cañaverales e insiste en recalcar lo que ya se había

explicitado en la introducción de la novela: el hecho de que no es un trabajo que se haga buscando retribución alguna, que se trata de un trabajo realmente voluntario y que, a pesar de su dureza, quienes participan en él lo hacen por conciencia. La descripción, sin embargo, es desmañada, torpe, tratando en todo momento de hilar algún juego de palabras cuya fonética sustente al texto y, a su vez, dote de un cierto ritmo a la escritura misma que de alguna manera refleje el ritmo maquínico del trabajo: "...bien abajo, Paco, eso es. Debes poner en esto la inteligencia, la ciencia, la paciencia, existencia, in-ferencia... Se empieza por despejar la caña. Hay que quitarle estos adi-ta-mentos. ¡Fuera! Un golpe en el medio ¡qué duro! Brazo de Squasch. ...tírala pa'atrás, ¡zumba! ¡Qué bien me salió!... Dale pa'cá, pa'llá. Piquitipá. Piquitipá. Se me rompe la cintura. Esto es agotador. ¡Y se hace voluntario! Es imposible de explicárselo, imposible. ¿Cómo un hombre como yo, como ellos? ¡Vamos! ¡Vamos!. A cualquiera que se lo digan no lo cree. Imaginar que a nadie le pagan por esto. Vo-lun-ta-rio", 253

Intercaladas con las escenas del trabajo en el cañaveral, aparecen otras -que cobran cuerpo en la memoria de los protagonistas: Darío, Papaíto y El Cantante, principalmente- que intentan esbozar el cuadro de lo que era la vida de las clases populares en la Cuba republicana, cuadro en el que destacan, en tonos levemente esperpénticos, ciertos espacios y ciertos comportamientos, todos ellos

recorridos por la miseria y las prácticas a que ella conmina: el juego, la prostitución, el alcohol, la marihuana, los prostíbulos, las casas de empeño. Y, como contrapunto al mundo sórdido y gris que lo rodea, la incontenible imaginación de ese niño triste que es Darío elaborando, en el escenario de su fantasía, una historia detrás de otra en las que siempre aparece como el héroe solitario que salva al mundo de una gran catástrofe: "Subir en globo, convertirse en el pirata Sandokan, llegar a los planetas de Buck Rogers, ser espía, ladrón de las manos de seda como Raffles, mago como Mandrake. Y hasta ser monje, misionero, salvar almas en Africa, en Asia, allá donde los chinos... En los libros escolares aparecería su retrato, de cuerpo entero, y su nombre sería colocado junto a los de los grandes héroes de la patria. Hasta los propios gobernantes lo llamarían para las peligrosas misiones de salvar al país del comunismo o de las invasiones marcianas, como a los Halcones Negros".<sup>254</sup>

Es verdad que a lo largo de esas escenas va quedando grabada una cierta imagen de la sociedad cubana prerrevolucionaria, sobre todo en lo que se refiere a los sectores populares, pero en ellas se echa de menos lo que sería propio de una novela: un cierto hilo argumental, una historia, por elemental o sencilla que fuera, que reúna y dote de sentido a esas descripciones. De lo contrario, como sucede en esta novela, las escenas descritas aparecen inconexas, estáticas, sin movimiento ni relación alguna

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 30.

entre unas y otras, y sin que su universo de significación las trascienda hacia un sentido global hasta ahora inexistente.

La primera parte de la novela concluye con una escena -inmotivada como cualquier otra- en la que la historia reciente de Cuba por fin hace posible la realización, en los hechos, de las fantasías infantiles del protagonista: en ella se ve a Darío, ya un adolescente, participando en la lucha clandestina contra Batista, poniendo bombas, perseguido por la policía, herido, capturado, conducido a la comandancia y torturado por los esbirros de la dictadura. Todo ello en cuatro breves y apretadas páginas que sólo aspiran a resaltar el valor del militante revolucionario, capaz de soportar cualquier cosa antes que delatar a sus compañeros. La decisión final del protagonista era ya, desde el principio de la escena, perfectamente predecible: irse a la sierra e integrarse al Ejército Rebelde.

La segunda parte de la novela -"La tarde"- describe precisamente las actividades vespertinas que llenan el tiempo de ocio de Darío y sus compañeros de trabajo. Entre ellas, destaca la lectura del periódico que Paco realiza en voz alta para el grupo atento de cortadores de caña que ahora disfruta de un bien merecido descanso. La noticia que enseguida despierta el interés del grupo y estimula la discusión entre ellos es la que se refiere al viaje al espacio de dos cosmonautas soviéticos. Es un tema del que Cossío Woodward se vale para enfrentar en el texto,

una vez más, dos concepciones opuestas: por un lado, la del que sigue apegado a una vieja tradición religiosa cubana, la de la santería; y por otro lado, la del que comienza a ver la realidad desde la perspectiva de la ciencia, la técnica y el progreso. De nuevo, la ya habitual confrontación entre una concepción anclada en el pasado que trata de estigmatizarse, y otra que mira hacia el futuro y que el texto apuntala. La discusión concluye, como era de esperarse:

-Eso de la santería es puro invento. Así los engañan a ustedes... Seguro que después te sacarán dinero -agrega Paco, abriéndose la camisa sudada.

-Esto es serio, caballeros. El santo tenía razón. Mira al Belayo ese y al otro ruso... ¡Salieron de la tierra!

-Pero si hubieran dependido del santero como ustedes, nunca lo hubieran podido hacer.<sup>255</sup>

Y un poco más adelante, ya en el interior de la reflexión de Papaíto, y como puntilla ideológica a la escena:

Cómo han cambiado las cosas. El hombre da vueltas por el cosmos. Ya nadie le pide a Changó, ni a Yemayá, la diosa del mar, ni a Ochún, la diosa de los manantiales y los ríos. Ya no hay

---

<sup>255</sup> Ibid., p. 99.

que llamar a los santos con un toque de batá. Ni curarse con menjurjes. Ni hacer promesa para conseguir trabajo. Has tenido suerte Papaíto.<sup>256</sup>

Una vez más, se trata aquí de la mise en scène de un viejo problema ideológico: el del lastre que representa para la revolución las creencias yorubas, tan arraigadas en el pueblo cubano por haber constituido y seguir constituyendo un medio de resistencia frente a cualquier intento de asimilación ideológica, y a las que, de una novela a otra, se trata de desarticular -como ya antes lo habíamos señalado en relación a La situación de Lisandro Otero- mediante su confrontación con una insípida concepción atea y científicista del mundo.

Escenas como ésta, que en ningún momento rebasan el tosco nivel de una escritura de tesis, se suceden unas o otras en la novela. Esta, por ejemplo: Darío ocupa una parte de la tarde en cortarse el pelo con El Figaro y mientras tanto conversan. La plática entre los dos cumple una sola función en el texto, una función unívoca: mostrar el pasado contrarrevolucionario de El Figaro por el que estuvo preso y la rehabilitación de que fue objeto después de año y medio en la cárcel. Ahora, plenamente convencido, corta caña voluntariamente para la revolución.

En el plano de la memoria, constantemente intercalado en el texto, los recuerdos de los personajes siguen un curso similar: se ubican en los primeros años de

---

<sup>256</sup> Ibid., p. 100.

la revolución y están ahí tan sólo para resaltar los logros revolucionarios de esa etapa: la rebaja en las tarifas eléctricas, la reforma agraria, la organización de las milicias populares para combatir a las bandas contrarrevolucionarias, puntas de lanza del imperialismo norteamericano. La última escena, con la que se cierra esta segunda parte, se desarrolla también en la memoria de Dario: se trata de la invasión mercenaria de Playa Girón y de su decisión inquebrantable de defender la revolución hasta la muerte. Allí sobresale la figura heroica de un combatiente: Expósito Bolaechurre, "el muchacho apestado del barrio, el chupatintas, el contador marrullero", que muere heroicamente, exhortando a sus compañeros al combate a través de la gloriosa consigna: "¡Patria o muerte!"

En realidad, son escenas que no tienen otra función narrativa que la puramente ideológica, función que se acentúa cada vez más a medida que avanza el relato: servir de franca y abierta apología al proceso revolucionario, mostrar los infinitos beneficios que la revolución trajo al pueblo cubano y por los que el pueblo cubano está dispuesto a morir si hace falta. Más que de una novela -nos permitimos decirlo desde ahora- se trata más bien de una pura apologética.

La tercera parte de Sacchario -"La noche"- sigue la misma lógica que las dos anteriores. A través de la constante intercalación de acontecimientos y recuerdos, la apologética revolucionaria sigue su curso ascendente hasta enseñorearse definitivamente de la escritura. La única

diferencia, si acaso, con los incisos anteriores es que ahora esa escritura ha asumido ya una versión decididamente realista, abandonando por completo todo posible coqueteo con las escrituras de vanguardia. Como si también en el plano de la expresión la novela quisiera subrayar el triunfo del realismo como única forma de plasmar los nuevos contenidos de la cultura socialista.

En el barracón que sirve de dormitorio al grupo de macheteros, la noche transcurre, entre anécdotas y bromas, en torno a una mesa de dominó: los recuerdos de la Crisis de Octubre, una larga y tensa noche pasada en las trincheras esperando el desembarco, la participación de Darío en las acciones de salvamento durante los días en que el ciclón Flora azotó y devastó la isla. En fin, escenas van y escenas vienen sin que la novela acabe de conformarse como tal, escena que, algunas de ellas, tal vez se sostengan en sí mismas, pero que, por sí mismas, no dan lugar al continuum del discurso de una novela. Parecen estar allí tan sólo para conformar una especie de mosaico de las luchas, las crisis, los constantes combates y, en definitiva, las victorias de más de veinte años de historia revolucionaria, pero sin acabar de constituir ese universo narrativo sostenido por sus propios medios. Entre sus carencias más evidentes -lo hemos señalado ya con anterioridad- está la ausencia de un hilo argumental, de una anécdota que dé continuidad y sentido a esas escenas, que las dote de una dinámica, de un movimiento, como única forma de rescatarlas de su ensimismamiento y permitirles devenir discurso narrativo.

Por otra parte, la propia estructura de Sacchario es sumamente mecánica y simplista. Su rigidez consiste principalmente en el hecho de atenerse a un modelo de composición -intercalación de acontecimientos y recuerdos- que nunca se subvierte, que peca de inflexibilidad, que se muestra incapaz de jugar o alterar sus propios presupuestos arquitectónicos.

Refiriéndose a las tres partes que constituyen a la novela, Ambrosio Fonet escribe: "Sacchario es la historia de un ajuste de cuentas (con el pasado), una toma de conciencia (del presente) y un cambio de piel (para el futuro)".<sup>257</sup> Esos tres momentos, sin duda, pueden dar cuenta de algunos de los aspectos que Lukács destacaba como esenciales del realismo socialista: la perspectiva histórica del texto y una toma de partido frente a la realidad descrita, pero eso no basta para conformar un universo narrativo. Lo que echamos de menos en él es una mayor complejidad en las situaciones y conflictos que plantea, una dinámica y un movimiento interno que rescaten a sus escenas del aislamiento y solipsismo que las circula, una mayor fuerza y vitalidad de un discurso que nunca escapa a los marcos de una fría racionalidad, que nunca se compromete con las pasiones o emociones de sus personajes. Estamos plenamente de acuerdo con Miguel Donoso Pareja cuando, refiriéndose a Sacchario, señala: "Es, diríamos, un libro 'bien escrito', de acuerdo con las reglas de esa especie de 'nueva retórica' que ha pasado a ser la novela

<sup>257</sup> Ambrosio Fonet, "A propósito de Sacchario", Casa de las Américas, núm. 64, ene-feb, 1971, p. 184.

contemporánea, pero bastante desvitalizado, aséptico, como desnutrido en su esencia. Va, nos parece, muy lúcidamente dirigido a la inteligencia, pero no a la emoción, a las ideas (ya establecidas, digeridas, no manejándolas ni cuestionándolas), nunca a los sentimientos... (Se inscribe) dentro de la actitud de quien aplica una receta, usando los ingredientes que deben ser y en la medida y proporción que deben tener!",<sup>258</sup> Pero en ningún momento escapa al hecho de ser el simple resultado de una receta. Coincidimos también con Seymour Menton, cuando concluye: "el libro no es en absoluto tan complejo como la mayoría de las novelas cubanas escritas entre 1966 y 1969".<sup>259</sup>

---

258 Miguel Donoso Pareja, "Dos premios de Casa de las Américas", Revista de la Universidad de México, núm. 12, ago, 1971, p. 42.

259 Seymour Menton, "Sacchario", Revista Iberoamericana, núm. 78, ene-mar, 1972, p. 166.

La última mujer y el próximo combate

En la misma línea realista de Sacchario, aunque con muchos más recursos expresivos y una más sólida y vigorosa imaginación literaria, se ubica La última mujer y el próximo combate de Cofiño López.

Al referirse a las fuentes de las que emanan los personajes y las situaciones de sus novelas, esa decidida vocación realista ha sido plenamente asumida por Cofiño en varias ocasiones. Respondiendo a una "Encuesta" de La Gaceta de Cuba, en este sentido, el autor señala: "Como he escrito y pienso escribir sobre temas muy contemporáneos que son estos 'tiempos de cambio', la construcción del socialismo, etc., y esto viene a ser mi centro de gravedad temática, mi motivo literario por excelencia, mis fuentes de información principal son los hombres, esos hombres que van conmigo al trabajo productivo, que viajan conmigo en la guagua, que se toman conmigo un trago en el bar de la esquina... mis fuentes de información son vivas, pues mis personajes andan por las calles, algunos con los mismos nombres con los que aparecen en mis novelas... No hago literatura de archivo, sino de la vida que me rodea, de la que soy testigo y protagonista, en la que existo y testimonio".<sup>260</sup>

Esa realación directa entre vida y literatura, en la que la primera funciona como fuente generadora de la segunda y en la que la segunda no es más que un testimonio

---

<sup>260</sup> "Encuestas a los novelistas", La gaceta de Cuba, núm. 164, feb, 1978, p. 9.

expreso de la primera, sin mediaciones culturales de ningún tipo, ha quedado manifestada también en otra declaración de Cofiño a la misma revista, pero aludiendo ahora a la forma en la que nació en él la idea de escribir La última mujer y el próximo combate: "Cuando terminé de escribir Tiempo de Cambio... me fui a una zona de Cuba donde se estaba realizando un plan forestal. Realicé allí, en lo fundamental, un trabajo de tipo social y político. Me di cuenta de que se presentaba ante mí un mundo mágico, alucinante, consecuencia natural del atraso en que permanecía aquella zona. Pero sobre todo advertí que el mundo que se me mostraba era un mundo que yo podía objetivizar".<sup>261</sup>

Así , en el caso de Cofiño, la literatura deriva no de la literatura misma o de esa esfera más amplia constituida por los acontecimientos culturales de una colectividad, sino de la vida, de esa experiencia directa en el trabajo cotidiano, junto a esos hombres que, como él, contribuyen con su esfuerzo a la construcción material de una nueva sociedad. Y aunque esto, en sí mismo, no necesariamente tiene que dar lugar a una literatura realista, sí constituye, por lo menos, un punto de partida necesario. Pues no es posible, como quería Lukács, reflejar las contradicciones y el dinamismo de la sociedad, si no se parte de la vida social misma como un sustrato esencial de la obra literaria.

---

<sup>261</sup> "Cofiño, premio casa de novela 1971", La gaceta de Cuba, núms. 90-91, mar-abr, 1971, p. 15.

Por otra parte, en los críticos que se se han ocupado de la obra de Cofiño, puede observarse una unanimidad absoluta, al considerar a La última mujer y el próximo combate, y en general a toda su producción narrativa, como la más viva expresión del realismo. Para Raúl Doblado, por ejemplo, una de las mayores virtudes de esta novela es el hecho de que funcione como una suerte de espejo de la vida y que, por ello mismo, el lector cubano de la década de los setentas pueda reconocerse en ella plenamente: "En sus personajes y situaciones nos reconocíamos -señala Doblado-, objetivábamos una realidad en la que, como en un espejo, nos podíamos ver, se movían siluetas de hombres y mujeres con pasiones y problemas semejantes a los nuestros".<sup>262</sup>

Así, la literatura cubana, como ese espejo de la vida que quería Stendhal, como esa posibilidad de reconocimiento, de conciencia exacta de cada uno de nuestros actos, alcanza con esta primera novela de Cofiño, su mejor expresión. José Antonio Portuondo, por su parte, aunque aludiendo menos al resultado que a la propia factura de la novela, ha visto en ella una "pintura realista", en la medida en que "uno de sus aciertos mayores ha sido darnos la dimensión exacta de los personajes -personajes vivos, concretos; y no tipos disecados, abstractos- enmarcados en su propia atmósfera".<sup>263</sup> Pero no ha sido sino Rodríguez Coronel el que ha señalado con mayor claridad y decisión la

<sup>262</sup> Raúl Doblado, "Andar por esas calles: aventura y memoria", La nueva gaceta, núms. 9-10, 1983, p. 9.

<sup>263</sup> José Antonio Portuondo, "Una novela revolucionaria", Casa de las Américas, núm. 71, mar-abr, 1972, p. 106.

filiación realista socialista de la novela de Cofiño: "La aparición de esta novela, por la filiación explícita del autor, por su perspectiva y por su temática, pone en primer plano un problema teórico que no puede pasar por alto el investigador: la adopción del término realismo socialista para denominar el método de creación de Cofiño López",<sup>264</sup> Lo que le permite a Rodríguez Coronel adoptar el término "realismo socialista" para referirse a esta novela, en lugar de caracterizarla sólo como realista, es el hecho de que en ella está presente la "perspectiva socialista" en el reflejo del devenir de la sociedad cubana y el hecho de estructurar su método de trabajo a partir de una concepción materialista dialéctica: "No puede desconocerse que con la publicación de La última mujer y el próximo combate, la primera novela de Cofiño, se arriba a una coyuntura estética donde convergen, por una parte, la perspectiva socialista ante el presente y el futuro y, por otra, el apoyo en la tradición literaria más reciente para componer el mundo novelesco... Lo progresivo en la obra de Cofiño dentro del ciclo de la novela de la revolución cubana estriba en apropiarse críticamente de la tradición literaria... pero basado en una concepción materialista dialéctica de la realidad presente".<sup>265</sup>

Y en realidad, el curso que sigue la escritura de La última mujer y el próximo combate no se aparta nunca de los preceptos del realismo socialista. Lo que primero extrañará en esta novela un lector contemporáneo, habituado

---

<sup>264</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., pp.190-191.

<sup>265</sup> Ibid., pp. 196-198.

a las búsquedas formales de la literatura latinoamericana de los últimos treinta años, será la escenificación del universo narrativo como un universo de lenguaje. Refiriéndose a su método de trabajo, el propio Cofiño ha declarado: "la técnica no me preocupa mucho; la podría definir como los recursos usados para decir las cosas de manera más sencilla, honda y hermosa. Sabes, soy muy intuitivo. No tengo preocupaciones cuando comienzo a escribir, pero después me doy cuenta de que el contenido va determinando la obra".<sup>266</sup> Y de hecho, lo que podemos observar en esta novela es que el plano de la expresión se subsume hasta casi desaparecer bajo el enorme peso del contenido. Lo que parece importar aquí no es tanto cómo decir las cosas, sino simplemente decirlas. Tampoco existe una preocupación manifiesta por las principales coordenadas de construcción narrativa: la espacialidad y la temporalidad de la novela se van construyendo de manera lineal, acumulativa, por la sola e incesante agregación de datos, tan sólo entrecortados por la intervención ocasional de esa voz colectiva que, a través de pequeños fragmentos, intenta reconstruir los mitos y leyendas que constituyen el pasado de la comunidad campesina en la que se desarrolla la historia. Los personajes, por su parte, tal vez con la única excepción de Nati, carecen de esa densidad psicológica o existencial a la que un Onetti o un Roberto Arlt nos tenían acostumbrados; están descritos desde una mirada exterior,

---

<sup>266</sup> Manuel Cofiño López, "Vigor ideológico en la creación literaria", La semana de Bellas Artes, núm.10, 8 feb, 1978, p.10.

omnisciente, que hace de ellos figuras perfectas, acabadas, sin resquicios ni contradicciones, que parecen estar allí, en el texto, tan sólo para encarnar los principios -el bien y el mal- entre los que oscila la existencia del mundo ficticio. Por lo demás, es a través de la confrontación de esos dos principios opuestos como se establece la tensión argumental de la historia; es decir: por la vía más fácil.

Si me he detenido especialmente en los principales elementos de construcción de la novela, no es ni mucho menos para descalificar una escritura que no sigue el curso de las escrituras de vanguardia, sino más bien para resaltar el hecho de que la vocación que la guía es eminentemente realista y que su éxito o su fracaso, sus cualidades o carencias, sólo podrán determinarse a partir de los parámetros de construcción de la literatura realista, y más concretamente de los del realismo socialista.

Se la ha definido como "novela del trabajo" o de la "construcción socialista".<sup>267</sup> Y de hecho, el argumento de la novela se desarrolla en torno a las actividades productivas en un plan forestal. Bruno, uno de los personajes principales de esta historia, ha sido enviado al Vivero de las Delicias para enmendar los errores cometidos por la administración anterior y reorganizar el trabajo. A su llegada, y desde el inicio de las averiguaciones, una figura se perfila en el texto como un reto a la escritura de Cofiño, tanto en el plano del contenido como en el plano de

---

<sup>267</sup> Cf.: Manuel Rojas, "La última mujer y el próximo combate", Casa de las Américas, núm. 67, jul-ago, 1971, pp.172-173. Lisandro Otero, Disidencias y Coincidencias en Cuba, Ed. José Martí, 1984, p. 26.

la expresión: la figura de Milé, el antiguo director del plan, recientemente destituido. Aunque puramente referencial, la escritura se ve en la necesidad de dibujar los perfiles de esa figura, evitando en todo momento la condena fácil o el anatema. Su configuración proviene de distintas voces y perspectivas: la indagación que se lleva a cabo entre los campesinos de la zona va trazando una imagen contradictoria y en algunos casos antitética de Milé. En un primer momento, nadie se explica que alguien como él, con su dedicación, con su capacidad de trabajo, haya sido destituido de su puesto como director de la cooperativa. Pero poco a poco, a medida que las pesquisas se desarrollan, termina apareciendo el lado oscuro de ese sujeto. Así, aunque el recurso utilizado por Cofiño -la confluencia de varias voces para configurar, como en rompecabezas, la imagen contradictoria de un personaje- no es original ni innovador, lo que interesa destacar aquí es el tratamiento ideológico mediante el cual Cofiño se enfrenta a ese personaje problemático. En ningún momento se lo estigmatiza como un personaje contrarrevolucionario; a pesar de los errores cometidos, no se nos da de él la imagen -simplista, maniquea- de un enemigo de la revolución. Cofiño, en este caso, elige tal vez el camino más difícil: elaborar pacientemente las líneas de una personalidad débil, indecisa, vacilante, que si ha cometido errores en su desempeño al frente del plan, no es por una desviación ideológicamente condenable, sino por esa constitución interior que lo hace dudar, que lo lleva a elegir quizá un

método de trabajo inadecuado, pero más rápido y de resultados visibles a corto plazo, víctima él mismo de la consigna de elevar la producción a toda costa: "Pero es que si sembrábamos así no cumplíamos la norma. La gente no quería sembrar así. Yo no quería crear problemas y sembramos más que nadie. No pensé..."<sup>268</sup> Más adelante, en diferentes asambleas con los trabajadores, la imagen de Milé acabará de perfilarse: con el objeto de granjearse la confianza y los favores de los campesinos, traficaba con la propiedad del Estado: vendía terrenos del Plan a los que trabajaban para él, especulaba también con la ropa y los utensilios de trabajo que el Estado enviaba gratuitamente a los trabajadores, concedía permisos ilegales para cazar los pocos venados que quedaban en la zona, cobraba en dinero o en favores personales por sacar a los campesinos hasta el pueblo cercano. En definitiva, usó para su beneficio personal lo que sólo era parte de sus obligaciones al frente de la cooperativa.

Todo ello, sin embargo, no nos lleva a formarnos una imagen monolítica del personaje, a etiquetarlo fácilmente como "enemigo de la revolución". Más bien, lo que parece querer darnos a entender Cofiño, a través de esta heterogénea configuración de Milé, es que la revolución no sólo se enfrenta con problemas políticos e ideológicos, también tiene que luchar con esa materia humana tan difícilmente moldeable, tan contradictoria y en ningún momento exenta de lamentables errores. Milé -parece decirnos

---

<sup>268</sup> Manuel Cofiño López, La última mujer y el próximo combate, p. 39.

Cofiño- es un personaje que, sin ser necesariamente contrarrevolucionario, condensa, sin embargo, los valores del pasado: un sistema de privilegios, de prebendas, de beneficios personales, en detrimento del interés colectivo, esa rémora heredada de la sociedad anterior que hay que superar para poder acceder a ese hombre nuevo que está exigiendo la nueva sociedad.

La riqueza y complejidad alcanzadas en la configuración de la imagen de Milé en las primeras páginas de la novela, podría hacernos suponer que estamos ante una portentosa escritura realista capaz de constituir un universo narrativo tan plural y diverso, tan complejo y contradictorio, como el propio mundo real del que parece emanar. Sin embargo, al dejar correr la lectura, nos damos cuenta que esa imagen quedará allí, en el preámbulo del texto, como la promesa de algo que pudo ser, como un presagio que no logró concretarse en el resto de los protagonistas a pesar de las trescientas páginas restantes de apretada escritura.

En la configuración de los demás personajes, en torno a los cuales se desarrolla la acción de la novela, sólo uno alcanza la complejidad y riqueza expresiva que habíamos señalado en el caso de Milé, esa "dimensión exacta" -para usar las palabras de Portuondo- que hace de él un personaje "vivo" y "concreto". Se trata de Nati, la amante de Siaco, cuyo tratamiento narrativo logra crear en torno a ella una densidad y un espesor de los que carecen los demás personajes. Estos permanecen, en el texto, como figuras

"disecadas", "abstractas", tratando de acercarse a ese ideal de hombre o mujer que la ideología revolucionaria quisiera cincelar en cada sujeto y que termina haciendo de ellos un puro esquema vacío.

La acción de la novela se desarrolla fundamentalmente a través de la contraposición de dos parejas de personajes: Mercedes y Bruno, por una parte, connotados como personajes ideológicamente positivos; y Nati y Siaco, caracterizados bajo el signo negativo, como el lado oscuro de la historia. Mientras que los primeros están decididamente abocados a las tareas de la producción en el plan forestal, los segundos se mantienen al margen de toda actividad productiva, guardando una prudente distancia en el caso de Nati o francamente enfrentados a toda actividad constructiva, como en el caso de Siaco. Así, la acción de la novela se desarrolla bajo la tensión argumental nacida de la confrontación de estos dos polos narrativos: lo que Bruno y Mercedes intentan construir con su trabajo cotidiano, Siaco y Nati tratan de destruirlo, ya sea con su ausentismo en el trabajo o mediante acciones de sabotaje abiertamente contrarrevolucionarias.

Por otra parte, Cofiño no olvida que no basta la configuración ideológica de un personaje para que resulte eficaz literariamente. Para que el mensaje que se oculta detrás de él surta el efecto deseado, para que golpee con fuerza la conciencia del lector, esa configuración ideológica deberá estar sustentada, apuntalada, por una caracterización que abarque también otros planos de la vida

del personaje: los planos moral y afectivo principalmente. Y es ahí donde la novela incurre en un maniqueísmo facilón y simplista que resta fuerza y vitalidad a sus protagonistas, que hace de ellos figuras esquemáticas, meros portavoces de ideas preconcebidas.

Desde un principio, la relación entre Siaco y Nati está planteada como una relación moralmente condenable. Precisamente porque nace y se sustenta en la infidelidad. Nati, junto al cuerpo de Clemente, su marido, que la ha rescatado de un prostíbulo de mala muerte para casarse con ella y darle una vida "decente", no hace, sin embargo, más que pensar en el cuerpo de Siaco, en la fuerza de sus manos cuando ávidas la recorren, en el calor de su piel:

Nati está incorporada sobre la almohada. Los ojos muy abiertos, asustados, inquietos, miran hacia todos lados... Le crece una ansiedad que le nace en el fondo de sus carnes; le pone erectos los pezones; la moja entre las piernas. Afuera llueve... Siempre que llueve se despierta excitada y asustada... Y es como si de pronto, Siaco llegara a la cama, y las sábanas recorridas por sus manos, mostraran la desnudez de su cuerpo, que comienza a vibrar en leves convulsiones... Las manos de Siaco la acarician, la cambian. El cuerpo, la piel, el recuerdo de Siaco la saca de la realidad.

Nati se estremece. Porque bastan sus palabras, el calor de su piel, el moreno de su piel, para que Nati se sienta nueva, otra, sin ser la que es.<sup>269</sup>

Es que Nati viene de una historia triste. Lleva en el cuerpo la marca de una violación a los doce años, que inútilmente trata de lavar bajo la lluvia. Huérfana, después de un tiempo de vivir con la tía, ésta la entrega a Alejandro La O, el hacendado de Las Deseadas, para que acabe de criarla. Alejandro La O lo hará gustoso, pero como quien engorda un puerco para Navidades: "Eres mi mujercita -le dice el hacendado-. Te has ido haciendo para mí... Crecías para darme gusto".<sup>270</sup> Después de Alejandro La O, vendrán otros: César, los monteros de la Farruca, siempre junto al río, a la orilla del camino, sobre un lecho de hojas secas, bajo los árboles. Es el estigma que Alejandro La O, el propietario de tierras y de hombres, grabó con fuego en su cuerpo y que ahora ella compulsivamente tiene que repetir entregándose al primero que la desea, en un esfuerzo inútil por purgar su traumatizante ingreso en la sexualidad. De todos los que pasaron por su cuerpo, a la orilla del camino o en el prostíbulo, sólo en Siaco, en su piel morena, en sus manos, pudo hallar ese efecto de purificación, de limpieza, que hasta entonces sólo encontraba en la lluvia. Ahora, junto al cuerpo de Clemente, su marido, es toda ausencia. Basta el recuerdo del amante para abstraerse de todo lo que

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 95.

la rodea, para transfigurarse, para dejar de "ser la que es" y ser "otra", para sentirse "nueva". Ese deseo que la transfigura, que la transporta, que le permite estar allí sin estar, precisamente porque está ya en otra parte, es un deseo que si no osa decir su nombre es porque se sabe prohibido, recusado a los ojos de la comunidad en la que se inscribe. Su movimiento -ávido, voraz, absorbente- traza la imagen de la traición y en ella cifra sus signos. Esa -la traición- será la imagen fuerte que terminará definiendo la relación entre Siaco y Nati, y a cada uno de ellos en cada uno de sus actos.

Por su parte, la relación de Siaco y Claudia, su mujer, guarda una equivalencia casi matemática con la de Nati y Clemente. Siaco tampoco está allí, con su mujer, o cuando está es sólo para exasperarse. Claudia le reprocha sus largas ausencias, el abandono en el que la tiene, esas oscuras actividades que lo mantienen al margen del trabajo colectivo en el Plan:

-Si sigues así vamos a terminar muy mal -dice Claudia-. No te olvides que ya no hay gallos. Que todo ha cambiado.

-En eso me cago yo.

-Ya lo sé, pero un día te agarran y ya verás.

-¡Al carajo, coño! Ya no te aguanto -termina Siaco, antes de agarrarla a golpes.<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> Ibid., p. 83.

Lo único que logra rescatarlo de esa constante exasperación y devolverle la calma es la imagen de Nati. Tumbado en la cama, fumando un largo cigarrillo, recuerda el primer encuentro con ella, aquella tarde, cuando la descubrió desnuda bajo la lluvia:

No podía saber si reía o cantaba o lloraba... Siaco quedó deslumbrado por la belleza que se desprendía de aquel cuerpo que se encogía por completo, como quien siente miedo o asco; pero que al mismo tiempo, extendía los brazos y las piernas hacia adelante en actitud de defensa y repugnancia, el cuerpo se enarcaba en un gesto de provocante invitación... Siaco no sentía la lluvia, sino un calor que le nacía en las entrañas y se le enroscaba en todo el cuerpo y le iba a la piel. Nati se movía desmañada y torpemente, se contorsionaba bajo la lluvia... Cuando Siaco dio un paso acercándosele, ella intentó huir, pero sus pies resbalaron y cayó. Y Siaco la vio bajo sus ojos, desnuda y abierta como ofreciéndose sobre el fango... cayó sobre ella y le tapó la boca con su boca hasta que cesaron los sollozos. Entonces, poco a poco, entre la lluvia que le caía sobre la espalda, sintió las manos de Nati. Los labios de Nati entreabiertos, su cuerpo retorciéndose jadeante, mojado y resbaloso, y sus ojos muy abiertos y asustados, como brechas abiertas en

oscura cañada. Cerró los ojos y quedó como dormida. El agua le corría por la cara.<sup>272</sup>

En realidad, la relación entre Siaco y Nati está descrita desde el cuerpo y el deseo que lo recorre. No median palabras entre los dos, a no ser para referirse a ese cuerpo que los une y a la absorbente pasión erótica que lo exalta: "Tú me entraste por la piel. Tenías la piel tibia y yo estaba fría. Siaco, lo que más me gusta de ti es la piel, esa piel, ese color moreno de tabaco mal secado que tienes. Siaco, eres como un remedio".<sup>273</sup> Tampoco hay ideas o emociones entre los dos, a lo sumo sensaciones que los fijan en una sensualidad que en ningún momento rebasa el plano estrictamente corporal: "Tiembla cuando los dedos largos y flacos (de Siaco) le acarician los senos. Las aletas de la nariz se le dilatan, los ojos se le abren lluviosos y violentos como dos gotas de agua al sol. Será como dejar de tener miedo. Ser otra. Otra en otro lugar... No es que lo piense, sino que lo siente, porque cuando ella está junto a Siaco, no piensa, siente nada más".<sup>274</sup> Siaco acaba de contarle que va a sacarla del país. Le ha hablado de sus contactos con las bandas contrarrevolucionarias que operan en la zona. Una vez realizada la acción de sabotaje que secretamente preparan, se irán con ellos. Para que ella pueda "ser otra en otra parte", para poder vivir su erotismo plenamente sin miradas culpabilizantes en torno a ellos,

---

<sup>272</sup> Ibid., pp. 165-166.

<sup>273</sup> Ibid., p. 167.

<sup>274</sup> Ibid., p. 258.

para que ella pueda limpiarse al fin de todo lo que ha sido su vida allí: "Porque he sufrido mucho aquí, y una vez quise ser buena y no pude. Porque aquí siento que nunca podré ser otra".<sup>275</sup>

Y así, imperceptiblemente, el discurso narrativo reúne dos planos de significación que confluyen en el texto para acabar de configurar esa imagen maldita que inscribe, bajo un mismo signo, erotismo y contrarrevolución, la pasión irracional del cuerpo y el deseo con conductas antisociales y destructivas. Como si la sexualidad no pudiera desligarse de ese plano ideológico en el que a la fuerza se la hace entrar; como si una sexualidad pura, independiente de determinaciones sociales y políticas, resultara ideológicamente peligrosa. Como si todo lo que proviene del cuerpo y del deseo, al no estar mediado por la razón, resultara francamente subversivo. Y es que, ya lo hemos dicho, la única forma de descalificar de manera convincente una conducta política es naturalizándola en el cuerpo, inscribiéndola de antemano en una naturaleza desviada, mostrando que esa desviación ideológica sólo puede nacer de un cuerpo perverso que cifra sus signos en el objeto prohibido, en la infidelidad, en la traición, que opta voluntariamente por marginarse de toda instancia racional, de toda norma social.

En el polo opuesto del espectro ideológico del texto están Bruno y Mercedes, la pareja antitética de la que forman Siaco y Nati. En ella se prefigura otra imagen del

---

<sup>275</sup> Ibid., pp. 258-259.

amor, aunque también estrechamente ligada a una postura ideológica. En primera instancia, habría que señalar que ellos representan la parte constructiva de la novela: su trabajo en la reorganización del plan forestal es francamente ejemplar: no conocen horas ni días de descanso, alientan y apoyan constantemente a sus compañeros cuando el ánimo decae y relegan siempre a un segundo plano cualquier interés personal -el amor incluso- frente a las acuciantes tareas revolucionarias. En definitiva, en ellos se esculpe la imagen del héroe del trabajo socialista a la que ya nos tenían acostumbrados novelas como Así se templó el acero de Ostrovsky o Campos roturados de Sholovov. Si Siaco y Nati representan las fuerzas del pasado, en su versión abiertamente destructiva; Bruno y Mercedes son los artífices del futuro. De sus manos, una nueva sociedad está naciendo y en ellos está ya en ciernes el germen de ese "hombre nuevo" que pedía el Che Guevara. "Todos [mis libros] -declara Cofiño- tratan del cambio, de la transición, de la lucha entre lo viejo y lo nuevo... Lo que reflejo son esos cambios en la conciencia, en los comportamientos humanos. Porque el hombre, cuando activamente se convierte en transformador de la realidad, entra en un proceso que también lo va transformando a él, es recíproco".<sup>276</sup> De ahí que la configuración ética de sus personajes se torne apremiante, como una condición esencial en la constitución del plano ideológico de la novela.

---

<sup>276</sup> Jorge Boccanera, "Manuel Cofiño: Mi literatura podría llamarse del cambio" [entrevista], Plural, núm. 169, oct, 1985, p. 30.

La vía de acceso a esa configuración ética de Bruno y Mercedes se da no sólo a través de su actitud constructiva frente al trabajo, sino básicamente a través de una cierta concepción del amor, en la que se interioriza esa ética revolucionaria que en relación al trabajo aparecía sólo como una manifestación exterior. Una concepción del amor, sin embargo, en la que el erotismo y la sensualidad, que definían la relación entre Nati y Siaco, están totalmente ausentes. Y es que la pareja que forman Bruno y Mercedes aparece, en el texto, absolutamente descorporeizada. No son dos cuerpos los que entran en contacto en esa relación, ni es el deseo el que los reúne; o bien, si el deseo actúa allí, lo hace de manera perifrástica, desviando sus instancias pulsionales hasta alinearlas en la figura de su idealización. "Es obvio el contraste entre Nati y Mercedes... -señala Roberto González Echeverría-. Aquélla representa un erotismo desviado, producto tal vez de su violación en un pasado que todavía pesa sobre el presente revolucionario en forma de aberraciones sexuales, mientras que ésta representa el amor puro de seres entregados al trabajo de la revolución".<sup>277</sup> Si en un caso se trata de erotismo (desviado o no) y en él la presencia del cuerpo y el deseo es sustancial; en el otro, se trata de un "amor puro" que puede prescindir del cuerpo y forcluir el deseo desvaneciéndolo o desviándolo de sus instancias pulsionales. Así, Bruno y Mercedes, más que dos

---

<sup>277</sup> Roberto González Echeverría, "La última mujer y el próximo combate", Revista Iberoamericana, núms. 92-93, jul-dic, 1975, p. 670.

cuerpos exaltados bajo el influjo de su atracción mutua, son dos imágenes que se alimentan simbióticamente una de la otra en el plano imaginario que les es propio, y que, allí, ninguna de las dos esconde su carácter abiertamente narcisista. Pues todo amor narcisista tiene un sustrato esencialmente especular: es el amor a un reflejo, a una imagen, que sólo el amante produce en el silencio de su interioridad y con el que se complace, prescindiendo incluso del sustrato de realidad que lo hizo nacer. Si para Julia Kristeva "la experiencia amorosa une indisolublemente lo simbólico, lo imaginario y lo real",<sup>278</sup> el amor entre Bruno y Mercedes olvida lo real y lo simbólico para privilegiar y perpetuarse en el plano imaginario.

Su sustento es la constante idealización en la que se traduce esa relación. Y es que Mercedes no sólo permanece al margen de toda sexualidad, sino que su deseo está fijado a un ideal que no oculta su carácter platónico y al que ningún ser de carne y hueso, en torno a ella, puede aspirar:

Quando sus compañeras le hablaban de noviazgos y amoríos, Mercedes se burlaba. Nunca le vieron inclinación por ningún muchacho de la zona, ni daba señales de haberse enamorado. Muchas veces le habían preguntado: "¿Mercedes, no serás medio machorra?", pero ella se reía y las mandaba

---

<sup>278</sup> Julia Kristeva, Historias de amor, p. 6.

al diablo. Y otras veces le habían preguntado: "¿Mercedes, tú no has querido a nadie? ¿Mercedes, a quién tú quieres?" Y ella no contestaba, se encogía de hombros y sonreía, pero cuando la hostigaban mucho decía: "Yo quiero a alguien pero todavía no sé quién es, ni cómo es, lo que sí sé es que ninguno de los que conozco se le parece",<sup>279</sup>

Inmaculada, límpida, virginal, permanece fijada a un modelo ideal, pacientemente fraguado en su interior y cuya imagen no debe nada a ninguno de los seres de carne y hueso que la rodean. Es a él a quien secretamente guarda su virginidad, a ese ser etéreo, incorpóreo, que sólo ella hizo nacer y que en ningún momento rebasa los límites de una imagen, aunque seguramente -así lo espera ella- alguna vez llegará, encarnándose a sus ojos como ángel o príncipe, o su sucedáneo moderno: el héroe revolucionario.

Con Bruno ocurre algo similar. Constantemente, a lo largo de sus recorridos por los terrenos del plan o al salir de una reunión con los trabajadores: "La ve, desde lejos la ve, parece un muchacho, pero Bruno adivina los senos pequeños y la leve curva de sus caderas. Allí está Mercedes iluminada por el sol, con sus ojos lanzando reflejos de hierba mojada. Un mechón de pelo se le escapa por debajo del pañuelo. Mercedes lo mira sonriendo. Bruno cierra los ojos y da una fuerte chupada al cigarro".<sup>280</sup> O

---

<sup>279</sup> Manuel Cofiño López, op. cit., p. 102.  
<sup>280</sup> Ibid., p. 88.

bien: "Bruno come ensimismado, en silencio, sin levantar la mirada de la bandeja de aluminio. Parece con el pensamiento en otro lugar, pero escucha muy atentamente las conversaciones que sostienen los trabajadores. Siente sobre él una mirada insistente. Cuando termina y levanta la cabeza, desde el otro extremo de la larga mesa, dos ojos verdes lo miran fijos, sin pestañear. Mercedes baja los ojos".<sup>281</sup> Si la mirada está en el centro de la relación entre Bruno y Mercedes es porque constituye la vía de acceso más directa y expedita hacia la idealización; es su instrumento. Y es que la mirada es un acto de apropiación del otro en el que el otro no participa: la mirada lo elige, lo recorta contra el fondo gris en el que los demás se confunden, lo acaricia, lo mima, lo incorpora hasta hacerlo suyo, aunque el otro no se entere. La mirada abre un espacio interior en el sujeto que mira y allí, adentro, cuida y sostiene a la imagen del objeto amado, nunca al objeto mismo que permanece en el limbo de su desconocimiento como objeto de amor, sino tan sólo a su imagen que no ha necesitado de él para crecer y engordar en el perímetro que abre en torno a él la mirada que lo contempla. Ese será, entonces, un amor imaginario al que sólo lo sostiene la ilusión. Nada real lo justifica, ningún contacto entre los cuerpos, ningún intercambio verbal que lo haga acceder al orden simbólico; tan sólo esa contemplación ensimismada, esa idealización irreductible que no necesita al otro para cumplirse a cabalidad. "Mercedes se queda mirándolo, paralizada. Las

---

<sup>281</sup> Ibid., p. 92.

mujeres le ponen los sobrecitos (de tila) en las manos, pero ella no los agarra mirando a Bruno. Siente los golpecitos de los sobres en sus dedos y reacciona. Los agarra pero se queda asomada a la ventanilla. '¿Qué te pasa, niña?', pregunta Claudia. Mercedes no la oye, y parece que no la oye, porque está como atontada mirándolo".<sup>282</sup>

De ahí la fuerza que adquiere la mirada como el elemento que vehiculiza la relación entre Bruno y Mercedes. Pero en realidad no se trata sólo de la mirada. Lo imaginario, para construir su ámbito de posibilidad, requiere también de otras funciones imprescindibles que hagan perdurar la imagen anhelada en ausencia del cuerpo que la hizo nacer: "A Bruno le viene a la mente el rostro de la muchacha enmarcado por el pañuelo, la piel sana y fina de las orejas, sus labios, las chispitas de risa retozando en ellos, el rosa tostado de su cara, su manera de hablar, de pararse con las piernas abiertas, sus ojos color de hierba mojada".<sup>283</sup> Es sólo una imagen, nacida en ausencia del objeto amoroso y elaborada pacientemente en la memoria del amante. Algo que si bien nació al contacto con un cuerpo real, ahora ya no lo necesita para estructurarse. Más bien, lo rechaza: es preciso que no estés junto a mí para recordarte. Y es que la memoria nace precisamente de la ausencia del objeto deseado, es esa mezcla extraña de deseo y ausencia de la que se alimenta la nostalgia. Y algunas veces, uno termina prefiriendo la imagen dictada por la memoria al objeto mismo, pues su presencia junto a mí no

---

<sup>282</sup> Ibid., p. 21.

<sup>283</sup> Ibid., p. 72.

haría sino entorpecer esa función imaginaria en la que estoy anclado: "Y me miró de una manera que no sé qué sentí, igual que no sé qué siento cuando lo recuerdo. Qué bien y qué mal me siento cuando lo recuerdo. Qué bien y qué mal me siento cuando me mira. Porque me pongo nerviosa, porque él se da cuenta, y se sonríe, y yo sabiendo que él se da cuenta me pongo más nerviosa... A veces no quiero mirarlo, porque él dirá: a esa muchacha no se le cansan los ojos de mirarme... Yo no quiero mirarlo tanto, disimular, pero siempre se me va la vista, siempre".<sup>284</sup> Así, la mirada se apoya en la memoria para estimular una función imaginaria que le devuelve, al amante nostálgico, una presencia vacía. Lo mira cuando está presente; cuando está ausente, lo recuerda, tan sólo para imaginar lo que él dirá al saberse contemplado por ella. Círculo vicioso que se inicia y concluye en la mirada y que, si se vale de la memoria, es tan sólo para hacer perdurar allí la imagen deseada.

Si la mirada es el instrumento que facilita y promueve ese ámbito de idealización en el que se ha movido el amor entre Bruno y Mercedes, a su vez predispone también otros ámbitos imaginarios en los que la idealización se consolida y robustece. A la memoria, habría que agregar también el sueño y el pensamiento, éste último no en su versión racional, que podría representar la muerte del amor idealizado, sino ese pensamiento irracional, involuntario, irreflexivo, constituido esencialmente por imágenes, y en cuya base, dictándolo, está también la fuerza del deseo:

---

<sup>284</sup> Ibid., pp. 259-260.

Me pasaría horas mirándolo dormir, viéndolo ir de un lado para otro. Esos gestos que hace y que me gustan tanto porque desde que lo vi me di cuenta que él es lo que sueño desde que sueño... Anoche, cuando me dijo que de lejos siempre me confundía, qué rico hubiera sido preguntarle cuál era el color de pañuelo que le gustaba, y ponérmelo siempre para que él me viera desde lejos y el color de mi pañuelo le dijera siempre que lo quiero. Qué rico poder decirle: esta noche a las nueve, antes de dormir, pensaré en ti intensamente... y que él me contestara... yo también pensaré en ti. Y a las nueve en punto cerrar los ojos, abrazarme a la almohada y pensar en él con todas mis fuerzas sabiendo que él también está pensando en mí.<sup>285</sup>

La mirada, la memoria, el pensamiento involuntario, el sueño: ámbitos propicios a la idealización, al amor ilusorio, a ese amor platónico que crece a expensas del cuerpo y para el que el cuerpo constituye un estorbo, que si se lo tolera es vaciándolo de su materialidad, convirtiéndolo en imagen. En el sueño o en la vigilia, a través de la mirada o de la memoria, en definitiva lo único que tengo de ti es tu imagen. Y eso, paradójicamente, me basta. Es que es lo único que he tenido siempre, incluso

---

<sup>285</sup> Ibid., pp. 220-221.

antes de ti, incluso después de ti. Amor narcisista precisamente porque es amor a una imagen: más que amarte a ti, a ese cuerpo que eres, lo que amo es la imagen que me he hecho de ti y que no te necesita. Si a alguien debe algo esa imagen es únicamente a mí mismo, a la fuerza de mi imaginario.

Pero hay algo en la cita anterior que me interesa destacar aquí de manera particular porque resulta determinante en la estructuración de ese amor imaginario en el que se resuelve la relación entre Bruno y Mercedes: ese deseo de lenguaje que nunca llega a materializarse o que, si lo hace, es sólo para callar lo que debe ser dicho. "Qué rico poder decirle...", "y que él me contestara...". Es tan sólo un intenso deseo de decir y de escuchar esa palabra que se guarda en la sombra y cuyo silencio estimula el mecanismo imaginario para producirla allí, en la imaginación, como una restitución necesaria e impostergable de lo que falta en esa relación.

Si decíamos hace un momento que el amor entre Bruno y Mercedes no accede al orden simbólico, es porque se mueve esencialmente en un plano gestual. Lo que la mirada rescata de un cuerpo es un gesto, un movimiento, nunca una palabra. Si el gesto le habla a la mirada, la palabra le habla al oído. Y allí, entre ellos, el oído permanece anhelante, girando en torno a un deseo de lenguaje que nunca llega a colmarse. El lenguaje es el gran ausente en esa relación, y cuando interviene en ella, es tan sólo para evidenciar su silencio. Habla, se precipita en palabras,

precisamente para no decir nada; por lo menos, no lo que ella espera. Y es que hay muchas formas de callar; tal vez la más sutil, la más aviesa, sea justamente esa: hablar de todo, de cualquier cosa, para no decir lo único que debe ser dicho, lo que está en el centro de esa expectativa: "Cuando me habla qué rico es. Qué bien habla. Yo sí creo que me quiere, lo que no quiere es decírmelo. Ayer cuando pasó el yipi y se paró me pareció que quería decirme algo. Me lo dice con la mirada, pero no se atreve a decírmelo con palabras".<sup>286</sup> Así, más que enunciar, el discurso encubre, oculta, silencia. Capta la atención, que se torna idolatría en el otro, a través de un "buen decir" que evidencia su huella narcisista, justamente porque es un decir que sólo redundante sobre sí mismo; no busca la comunicación, el contacto con el otro, que tan sólo espera una palabra para abandonarse a la entrega, sino que gira en redondo hasta acabar de elaborar el aura de contemplación en cuyo centro está él, el sujeto del discurso, y que termina haciendo de ella una entidad pasiva que tendrá que conformarse con el exiguo placer de la mirada. En definitiva, como todo discurso narcisista, ése será también un discurso castrante. Pues en lugar de dar curso al afecto que punza entre los dos, no hace sino frustrarlo, condenarlo al silencio. O bien, reducirlo a ese ámbito imaginario que ha sido el suyo y del que no logra escapar. Al dejar en la sombra la palabra anhelada, el amante no tendrá más remedio que buscar en otros signos la certeza de ese amor que lo abrasa: "Me

---

<sup>286</sup> Ibid., p. 260.

quiere, me quiere, se lo vi..., me lo dice con la mirada". Y la mirada, en realidad, dice tan poco. Más que decir, obliga al otro a construir un discurso sobre esos signos -equivocos, dudosos, ambivalentes- que son los suyos. Pone en marcha el mecanismo imaginario, esa máquina productora de imágenes cuyo motor es el deseo: por un gesto, ella tendrá que imaginar lo que las palabras no dicen, dotar de un significado preciso a esa ambivalencia del significado que habita en todo gesto. Y esa será una operación que ya no depende de él; la responsabilidad recaerá en el otro, en el delirio que lo envuelve. Allí, en ese vacío de lenguaje, es el delirio del amante el que edifica la imagen del amor, y esa imagen cobrará toda su fuerza en el ámbito imaginario que le es propio; desde él, será capaz de alimentar y sostener, aun en ausencia del cuerpo amado, el deseo que me lleva hacia él.

La relación entre Bruno y Mercedes concluye precisamente como empezó: al margen del cuerpo, negándolo, rechazándolo, obliterándolo, como el continente del deseo, de la perversión, del mal, al que el "hombre nuevo" debe resistir para dar paso al amor, que por lo visto, para Cofiño, sólo necesita al cuerpo en tanto que imagen. El único contacto físico entre Bruno y Mercedes se da en el lecho de muerte de Bruno, desenlace obligado de todo amor narcisista. Ha sido objeto de un atentado por parte de la banda de contrarrevolucionarios en la que opera Siaco. Está en la cama de un hospital al que Mercedes acude angustiada, presurosa. Ya junto a él, deja que una de sus manos le

acaricie el pañuelo naranja que lleva en torno al cuello, ese que había elegido para que Bruno la distinguiera desde lejos; luego le toma las manos y lo mira a los ojos hasta que "la mirada de Bruno queda fija, para siempre, en los ojos de Mercedes".<sup>287</sup>

Aparte del tono melodramático que caracteriza a esta escena, lo que me interesa destacar en ella es la impecable congruencia con la que el autor lleva a su fin esa relación. Un amor que comenzó territorializado en la mirada, y que no supo dar lugar a otros territorios de encuentro, necesariamente debe terminar en ella. Pero lo que ahora la amante ve en los ojos del amado, no es sino su propia imagen fija en las órbitas de la muerte. Algo que ya había estado ahí desde el principio y que la necesidad de un amor deslumbrado por la imagen no hizo sino negar. Como Narciso que, al rechazar el cuerpo que le ofrece la ninfa Eco, no le queda más que el eco de su propia imagen en el río.

De esta forma, a partir de la confrontación de dos parejas de personajes, el universo narrativo de La última mujer y el próximo combate queda irreconciliablemente escindido entre dos figuras polares y antinómicas -el bien y el mal- en las que se condensan diferentes aspectos del contenido de la novela: lo ideológico, lo político, lo ético y lo sexual. El evidente maniqueísmo que está en la base de esta escisión produce resultados francamente lamentables, pues termina estableciendo una cadena causal, entre actitudes de diversa índole, difícilmente aceptable. Por lo

---

<sup>287</sup> Ibid., p. 329

visto, para Cofiño, el hecho de tener una posición ideológica reaccionaria debe conducirme necesariamente a una ética sustentada en la traición, el robo, el crimen y la vagancia, y esta ética a su vez, me territorializará, necesariamente también, en una sexualidad perversa o desviada; o a la inversa: el simple hecho de ser ideológicamente revolucionario me asegura de antemano en una moral del bien, la bonadad, el amor y el trabajo.

Pero lo que sobre todo me interesa destacar aquí, no es tanto la configuración del plano ideológico en el se mueve la novela, sino los inesperados efectos que resultan de su elaboración formal, pues es en este último aspecto donde la escritura termina jugándole una mala pasada al escritor.

Definitivamente, los pasajes que estructuran la relación afectiva de Bruno y Mercedes y, por lo tanto, la actitud constructiva frente al trabajo e ideológicamente revolucionaria, son sin lugar a dudas los más flojos y endebles del texto. En ellos, la escritura adelgaza hasta perderse en giros perifrásticos cada vez más cursis y almbicados cuando se trata de la relación amorosa de los dos protagonistas; o bien, en el caso de las escenas que se refieren al trabajo en la cooperativa, dan lugar a una textura neutra y por momentos tediosa, que termina convirtiéndolos en simples puentes que parecen estar ahí tan sólo para enlazar esos otros pasajes en los que otra escritura se erige en su contraria: la que se refiere a Siaco y Nati, y a los contrarrevolucionarios que preparan el

acto de sabotaje. En este sentido, Jorge Cruz ha señalado: "La sección de la novela más interesante para nosotros es, sin duda alguna, aquella que alude a las confabulaciones de algunos personajes para liquidar -en un acto a todas luces cobarde- a un importante jefe de un Plan".<sup>288</sup> Y en realidad, la acción dramática de la novela descansa en los pasajes en los que Siaco y los conspiradores fraguan el atentado contra la cooperativa o en los que esos dos cuerpos perversos se abandonan al calor de su abrazo. En este caso, la escritura tensa sus cuerdas y sabe dar en el blanco: nos convence precisamente cuando toma la vertiente agonística, cuando prefigura las fuerzas que luchan contra lo establecido.

Una vez más, quizá a contracorriente de las intenciones del autor, de la lectura de esta novela se desprende la idea de que la literatura nace y se consolida por su lado negativo, es decir: cuando niega, rechaza o se subleva contra lo existente, cuando constituye un acto de rebeldía, de protesta o de insubordinación, y no precisamente en sentido inverso: cuando toma un curso edificante, cuando apuntala o sirve de apología a lo establecido.

Rodríguez Coronel, por su parte, se ha referido también al desfase que se opera en el texto entre el plano ideológico y su realización formal: "desde el punto de vista de la realización artística -señala- la 'visión caduca' tiene una textura superior a su contraria".<sup>289</sup> Y a partir de

---

<sup>288</sup> Jorge Cruz, "Imágenes de la revolución", Boletín de la comunidad latinoamericana de escritores, núm.13, 1973, p. 61.

<sup>289</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., p. 206.

esta constatación, Coronel pasa a referirse a cada uno de los cuatro protagonistas de la novela por separado, para acabar mostrando que en su caracterización, en su conformación artística, la "visión caduca" de la realidad termina triunfando sobre la nueva visión socialista. Dejo a él enteramente la palabra:

Bruno:

Esta tipificación (de Bruno), que lleva a su más alto grado los valores positivos del revolucionario, carece, sin embargo, de una caracterización mayor del personaje, en tanto individuo. La concepción de Bruno como carácter resulta plana al tener una referencia unilateral al agente transformador de la realidad. Como personaje, Bruno se desenvuelve en una idealidad que no resta eficacia al mensaje de la novela, pero sí a la conformación artística del mundo novelesco, a su riqueza expresiva.

Mercedes:

Algo similar ocurre con Mercedes, su enamorada; este personaje es apenas un destello que ilumina aquella realidad y humaniza un tanto a Bruno, pero aun así carece de una plena concreción

caracterizadora, sobre todo si la comparamos con Nati, su antítesis.

**Siaco:**

Siaco es un carácter notablemente trazado; su tipicidad no resta rasgos que lo singularicen y que enriquezcan su proyección dentro del mundo de la novela; como personaje literario, Siaco está concebido con matices que no acompañan al resto de los personajes, excepto a Nati.

**Nati:**

Nati es, sin lugar a dudas, el personaje mejor logrado de la novela, el de mayor dramatismo, magia y poesía... Su textura rebasa el nivel artístico con que están concebidos los demás personajes. En ella se funden una niñez y adolescencia sórdidas con el encanto y la sensualidad de su cuerpo, la pureza del agua y la lujuria, la inocencia y la pasión más desenfrenada, la voluntad de cambio y la condena. Nati deviene mito, símbolo, fuerza telúrica.<sup>290</sup>

Y en realidad, Nati no sólo es "el personaje mejor logrado de la novela", sino uno de los más ricos y complejos

---

<sup>290</sup> Ibid., pp. 204-205.

creados por la narrativa cubana en los últimos treinta años. A ello confluyen, justamente, determinaciones que faltan en los otros personajes analizados: una historia personal lo suficientemente problemática para que resulte verosímil; una sexualidad anclada en el cuerpo y en el deseo que lo recorre, en el dolor y en el gozo, que torna vivo a ese cuerpo; una conflictiva interioridad que se manifiesta en recuerdos traumáticos, en esa memoria obsesiva que se traduce en actos inconscientes, abruptos, desesperados, que en sí mismos condensan el nudo de contradicciones que ha sido la vida de Nati.

Pero volviendo al análisis que Rodríguez Coronel nos entrega de cada uno de los protagonistas de La última mujer y el próximo combate, me parece que con él ha quedado zanjado un problema que había resultado relevante para varios de los críticos que se han ocupado de la novela: el hecho de que su parte más interesante, más intensa y mejor lograda a nivel artístico, sea precisamente aquella que se erige contra la propia ideología del autor. Y es que la ideología y la buena voluntad no bastan para configurar un universo narrativo; su verosimilitud, su fuerza, su densidad dependen de la pericia del narrador y del manejo que haga de los recursos formales con los que cuenta para estructurar ese universo. Por lo demás, en ello tendríamos que ver ese "triunfo del realismo" al que se había referido Lukács en relación a Balzac, pero en sentido inverso. Si Balzac en su obra hacía triunfar las ideas progresistas que no compartía en su vida; Cofiño en su novela, mediante ese movimiento

autónomo de la escritura realista suficientemente analizado por el filósofo húngaro, termina haciendo triunfar los caracteres contrarrevolucionarios que a su vez combatió a lo largo de su vida.

Sin embargo, hay todavía un punto en la interpretación de Coronel que me gustaría discutir aquí: su intento de explicación de ese desfase entre el plano ideológico y el plano de elaboración formal en la obra. Para Coronel ese desfase se explica por "la preeminencia de la tradición literaria precedente",<sup>291</sup> tanto en Cofiño como en los escritores de su generación: "Cofiño, para crear esta instancia de realidad, esos personajes (Siaco, Nati), cuenta con una tradición que le brinda seguridad, un apoyo, una experiencia estética ya consolidada en la literatura nacional y continental, lo cual no ocurre con la plasmación de la realidad nuestra actual y los personajes que la proyectan (Bruno, Mercedes), personajes y asuntos absolutamente nuevos en nuestra lengua, cuyas correspondencias literarias tal vez sólo sea posible establecer con personajes y asuntos de la narrativa del campo socialista... Bruno es un personaje absolutamente inédito en nuestra narrativa por su textura tipológica, fundamentalmente respaldado, en la realidad, por el modelo del dirigente revolucionario que surge en Cuba con la revolución".<sup>292</sup>

Esta tesis, en apariencia sólida y coherente, resulta, desde otra perspectiva de análisis, fácilmente

---

<sup>291</sup> Ibid., p. 206.

<sup>292</sup> Ibid., pp. 206-207.

cuestionable. No discuto el hecho de que Cofiño se apoye en la "tradición literaria precedente" para conformar a personajes como Nati y Siaco que pertenecen a ese "pasado caduco" del que habla Coronel. Lo que sí me parece discutible es considerar que personajes como Bruno y Mercedes sean "absolutamente nuevos en nuestra lengua", por el simple hecho de ser personajes revolucionarios abocados a la construcción de la sociedad socialista, y que esto obligue al autor a buscar su "textura tipológica" en el "modelo del dirigente revolucionario que surge en Cuba con la revolución". Si así lo hizo, allá él. Y no dudo que, de ser así, haya tenido que enfrentarse constantemente a la censura (o autocensura) que rodea a la figura del dirigente revolucionario y, por lo tanto, a su tratamiento literario. De cualquier forma, en la literatura universal -la literatura latinoamericana y el realismo socialista incluidos- existen múltiples ejemplos de ese "héroe positivo" (que Bruno fallidamente quiere encarnar) que no por el simple hecho de serlo resulta ineficaz o inverosímil literariamente. Ya lo dije antes: la literatura -incluso con sus "héroes positivos"- nace y se desenvuelve por su lado agonístico, no importa que sus protagonistas sean "positivos" o no, lo que importa es que, en lugar de apuntarlas, luchen contra instancias de realidad que deben ser transformadas.

Me parece, más bien, que la dificultad de Cofiño radica en otra parte: justamente en la necesidad de configurar artísticamente a esa especie de alter ego que es,

para el novelista cubano, el "hombre nuevo" del que hablaba Ernesto Guevara y que se ha convertido en una suerte de "modelo ideal" que opera como camisa de fuerza en el escritor. Pues no se sabe, nunca se ha sabido exactamente -Ernesto Guevara tampoco lo dijo- lo que ese "hombre nuevo" es o lo que debe ser. Los hombres -sus deseos, sus miedos, sus angustias, sus anhelos- no cambian tan fácilmente como las circunstancias políticas que los rodean. O, por lo menos, no hay una correspondencia directa entre el cambio político y la transformación del hombre. De ahí, que ese "hombre nuevo" permanezca -y seguramente permanecerá todavía por algún tiempo- como ese "modelo ideal" al que no se sabe cómo acceder, y que las novelas y cuentos que intentan dar cuenta de él lo hagan de manera descarnada, a través de esa mera idealización que lo torna inverosímil y muy poco convincente, apenas como la caricatura de algo que permanece mudo ante nosotros, lectores de carne y hueso.

Hay todavía otro aspecto de la novela que no podríamos pasar por alto en este análisis. A lo largo del texto, entreverados en la historia que se nos cuenta, aparecen una serie de pasajes en los que se intenta recoger las leyendas, los mitos y los cuentos populares de la región. Son pasajes narrados, por lo general, en la primera persona del plural, cuya sola enunciación hace de esa voz una voz colectiva que guarda la memoria de esa pequeña comunidad rural. En algunos casos, sin embargo, esos pasajes están narrados también en la primera persona del singular, pero el silencio que rodea al nombre del narrador, su

decidido anonimato, termina acentuando también, aunque por otra vía, el carácter colectivo de esa voz. A través de ella, en forma de mitos y leyendas populares, se reconstruye la historia de Las Deseadas: su pasado de explotación y miseria, sus luchas revolucionarias, sus primeros intentos por construir allí una vida nueva más justa y humana.

A propósito de la inclusión de esos pasajes en la novela, Cofiño López ha declarado: "Tanto en La última mujer y el próximo combate como en Cuando la sangre se parece al fuego, utilizo elementos folklóricos; en la primera, de nuestro folclore campesino; en la segunda, del africano. En estos elementos yo creo que encontramos la esencia de la sabiduría popular, o más bien de sus esperanzas. Pero estos elementos no deben funcionar dentro de la obra como 'pegotes', sino que deben ensamblarse en ella como una necesidad de la obra misma".<sup>293</sup> Y en realidad, en la novela, Cofiño logra plenamente lo que se ha propuesto: el ensamblaje de esos pasajes es impecable. En ningún momento funcionan como meros "pegotes" ajenos y sobrepuestos a la historia, sino que nacen de las propias necesidades internas del argumento, como un complemento necesario y enriquecedor. La plenitud y la consistencia del universo narrativo de La última mujer y el próximo combate dependen en gran medida de ellos.

Su filiación proviene, sin lugar a dudas, del realismo mágico que conforma los cuentos y novelas de García Márquez o de ese "real maravilloso" que Alejo Carpentier ha

<sup>293</sup> Manuel Cofiño López, "Encuesta a los novelistas", La gaceta de Cuba, núm.164, feb, 1978, p. 9.

elaborado tanto a un nivel teórico como en su obra narrativa. Sin embargo, en ningún momento se somete acríticamente a esas corrientes. Si se acerca a ellas, lo hace guardando siempre una prudente distancia y, sobre todo, creando a partir de ellas una textura muy personal y propia que no nos permitiría ver en Cofiño a un simple epígono de García Márquez o Carpentier.

Sin embargo, la inclusión de esos pasjes en la novela, y el carácter mítico o legendario que presentan, ha despertado una cierta agurmentación polémica en los críticos del novelista cubano. José Antonio Portuondo, concretamente, ha encontrado una cierta contradicción entre las dos escrituras -mágica y realista- que recorren a la novela y las concepciones del mundo que cada una sustenta. En La última mujer y el próximo combate -escribe Portuondo- "resalta la viva contradicción entre una concepción del mundo precientífica, mágica, responsable, en parte considerable, de ese 'real maravilloso' cuyo cultivo inicia Alejo Carpentier y que culmina con Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, y los novísimos parámetros impuestos por la interpretación marxista-leninista de la misma realidad enfrentada por aquélla... Lo mágico, lo 'real maravilloso' es aquí la visión caduca y pintoresca, mítica, que va quedando atrás, sobrepasada sin violencia por la nueva conciencia socialista, científica, revolucionaria".<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> José Antonio Portuondo, "Una novela revolucionaria", Casa de las Américas, núm. 71, mar-abr, 1972, pp. 105-106.

Sin embargo, una lectura atenta de la novela nos muestra que si bien las supersticiones populares aparecen recusadas como producto de una mentalidad atrasada e ignorante, la fuerza del mito y de la leyenda perdura al extenderse a la nueva realidad revolucionaria y permearla casi por completo. Pues en esa imaginaria popular no sólo se estructura el pasado prerrevolucionario de la región, sino que de ella nacen también los nuevos mitos revolucionarios mediante los cuales la fantasía popular elabora la realidad que la rodea. De ahí la imagen de Pedro el Buldocero, que no es otro que el propio Bruno antes de integrarse a la lucha guerrillera en la sierra, y a la constantemente alude la voz colectiva como el único que podría arreglar las cosas en el presente revolucionario del plan forestal: "Por aquí hace falta Pedro el Buldoceador para que meta las cosas en cintura".<sup>295</sup> Con ello, una nueva figura mítica o legendaria se configura en el texto; no se trata ya de fantasmas y aparecidos, que antes constituían el núcleo de esa incesante fabulación popular; ahora se trata del héroe revolucionario que al mando de treinta hombres operó en la zona, pero rodeado él también de esa aureola mítica y legendaria que en ningún momento aparece "sobrepasada" en el texto por esa "nueva conciencia socialista" a la que alude Portuondo. Más bien, habría que decir que las dos concepciones conviven en la novela alimentándose mutuamente. En este sentido, nos parece mucho más acertada la opinión de John F. Deredita cuando señala que "la revolución crea leyendas y héroes, se

---

<sup>295</sup> Manuel Cofiño López, La última mujer y el próximo combate, p. 27.

arraiga en la imaginación colectiva y se hace mítica. La revolución como mito rebasa, además, el marco de la vox populi y contagia a la otra narración, la que no se supone ingenua, como cuando se hace recordar a Bruno antes del combate final la famosa alusión del Che Guevara a un cuento de Jack London recordado por Guevara antes del combate de "Alegria del Pío". Y Deredita concluye: "En cuanto 'épica', La última mujer toca aspectos históricos y míticos del proceso de adaptación al socialismo. Al rechazar (de modo parcial) la superstición rural, la novela no deja de activar leyendas progresistas que se consideran más válidas y actuales".<sup>296</sup>

Por otra parte, habría que señalar también que si hay magia y poesía en esta novela, que si alguna dimensión lírica la sostiene, se debe justamente a estos pasajes que, junto con los que describen el mundo abigarrado de Nati, constituyen los mejor escritos y los más logrados del texto.

Así, La última mujer y el próximo combate está constituida por la constante confrontación de dos escrituras distintas, que corresponden a dos concepciones del mundo opuestas. Más allá de las intenciones ideológicas del autor y de lo que suponen algunos críticos como Portuondo, me parece que lo que triunfa en esta novela de vocación abiertamente realista, no es precisamente la escritura que da cauce a esa vocación, sino la otra escritura, la que abre un espacio a la imaginación y a la fantasía, la que intenta rescatar todo ese mundo inconsciente, soterrado en las capas

<sup>296</sup> John F. Deredita, "Vanguardia, ideología, mito", Revista Iberoamericana, núms. 92-93, jul-dic, 1975, p. 623.

más profundas de la subjetividad individual o colectiva y que constituye un sustrato necesario e impostergable de toda obra de arte. Una "concepción socialista, científica y revolucionaria", por el simple hecho de serlo, no asegura la plena y cabal configuración de ese universo ficticio que es toda novela, incluso en su vertiente realista-socialista. Y mucho menos si se presenta como la atítesis irreconciliable de la fantasía, la imaginación, el sueño o el deseo, esas instancias de realidad que también son humanas.

### La novela testimonial: entre la ficción y la ciencia

Uno de los géneros que más auge ha cobrado en Cuba desde los primeros años de la revolución ha sido el testimonio, ese discurso a mitad de camino entre el ensayo y la novela que poco a poco ha ido cobrando características propias hasta recortar su singularidad sobre el fondo de las clasificaciones genéricas que toda cultura requiere para constituirse. No es, por su puesto, un género que nazca con la revolución. Sus antecedentes habría que buscarlos en los antiguos cronistas de Indias o, por lo menos, en los relatos de la Guerra de Independencia, entre los cuales destaca, tal vez como un hito indiscutible, el Diario de campaña del general Máximo Gómez. Lo que sí es necesario señalar, sin embargo, es que en los años sesentas la literatura testimonial recibió en Cuba un impulso y una recepción por parte del público que no había conocido en épocas anteriores. Baste decir que de 1960 a 1980 se publican en Cuba alrededor de 100 testimonios sobre el proceso revolucionario.

El paradigma de ese género, que habría de afianzarse por esos años en la isla, lo constituyó Pasajes de la guerra revolucionaria de Ernesto Guevara, en el que se narran, en un estilo directo y a manera de diario, los avatares de la lucha guerrillera en la Sierra Maestra, desde el desembarco del Granma en julio de 1953 hasta la toma del poder por las fuerzas revolucionarias en enero de 1959. A él

seguirían toda una serie de libros que, bajo la misma forma testimonial, tratarían de recoger la experiencia diversa y plural de los primeros años de la revolución. Alejandro García Álvarez destaca cuatro temáticas fundamentales en las que ha incursionado la literatura testimonial en Cuba a partir de los años sesentas: a) la lucha insurreccional (julio de 1953-enero de 1959), la edificación de la sociedad socialista, c) la lucha de los pueblos de América Latina y d) la temática social cubana durante el periodo neocolonial.<sup>297</sup> A ellas podríamos agregar también: e) la campaña de alfabetización, f) la crisis de octubre y g) la lucha contra la insurgencia contrarrevolucionaria en las montañas del Escambray.

Aunque en cada uno de estos campos la literatura testimonial cubana alcanzó importantes niveles de realización, no sería sino hasta la aparición de Biografía de un cimarrón de Miguel Barnet, en 1966, que este género lograría su definitiva consolidación. Se trata del primer volumen de una trilogía, en el que un negro de 104 años, que había sido esclavo, cimarrón, mambí y, más tarde, obrero asalariado, nos cuenta su historia. A través de este primer volumen de la trilogía, Barnet intenta pintar, como en un fresco, ese vasto fragmento de la historia cubana que va desde las últimas décadas de la vida colonial hasta la época republicana. A él seguirían, años más tarde, La canción de Rachel y Gallego que, desde otras perspectivas (la de una

---

<sup>297</sup> Alejandro García Álvarez, "El testimonio: su divulgación en Cuba revolucionaria", Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, núm. 1, ene-abr, 1985, pp. 107-118.

cantante de vaudeville y la de un emigrante español), vendrían a culminar el proyecto inicial. Es de esta trilogía de la que habremos de ocuparnos aquí, como la mejor y más acabada expresión de esa literatura testimonial que tanto auge conoció en la Cuba revolucionaria. Pero antes de pasar al análisis de estos libros, me parece necesario comentar, aunque sólo sea brevemente, el método de trabajo de Miguel Barnet y el concepto de "novela-testimonio", mediante el cual, el propio autor, no sólo trata de dar cuenta de su labor discursiva, sino que, al agregarle el término novela a lo que antes se habían concebido tan sólo como testimonio, añade significaciones nuevas a ese género que vale la pena analizar y discutir. Para ello, recurriré ante todo a los trabajos ensayísticos de Barnet, por ser él, en Cuba, quien más preocupación ha mostrado en elaborar, de manera coherente y sistemática, una concepción de la novela testimonial que dé plena cuenta de ella; aunque también, en caso necesario, acudiré a otros autores que de una u otra manera se han ocupado del tema.

Desde sus primeras reflexiones en torno a su labor creativa, Miguel Barnet ha tratado de definirla como un movimiento discursivo en el que participan diversas disciplinas, desde la sociología y la etnografía hasta la historia, el folklore y la literatura, y en el que, por lo tanto, confluyen distintos lenguajes. Al resultado de esa heterogénea convergencia de disciplinas y lenguajes, el escritor cubano lo ha llamado "novela testimonio", guiado tal vez por la necesidad de bautizar con algún nombre a esa

nueva textualidad que no ingresaba a cabalidad en ninguna de las clasificaciones al uso: "Las obras en prosa que he escrito tenían que ubicarse en algún género -declara Barnet- y las he llamado novelas-testimonio. Están encaminadas a describir los procesos socio-históricos de Cuba: las lagunas, las contradicciones. Son literatura porque casi todo es literatura. Por encima de esa valoración, son obras sociológicas, pretenden desentrañar una esencia nacional, un carácter social".<sup>298</sup> Es así como nace esa nueva figura textual, bicéfala, que si en un sentido busca promover un cierto conocimiento de la realidad histórica y social de la colectividad en la que se origina, en otro, desea participar también de esa dimensión estética que la acercaría a la literatura. "Con Biografía de un cimarrón -señala Rodríguez Coronel-, su autor, el siempre poeta Miguel Barnet, resta relieve al carácter circunstancial del testimonio, a una prioritaria función gnoseológica y propagandística, para otorgarle, además, una dimensión estética que lo convierte en una auténtica obra de arte literario".<sup>299</sup>

Aunque Rodríguez Coronel pone el acento en la dimensión estética de la novela-testimonio frente a su función gnoseológica, esto no resulta tan claro ni tan evidente para el autor de Biografía de un cimarrón. De un texto a otro, al comentar su propio trabajo, Miguel Barnet constantemente insiste en el hecho de que la literatura testimonial es, ante todo, un instrumento eficaz para el

<sup>298</sup> Miguel Barnet, "Encuesta entre los novelistas", La gaceta de Cuba, núm. 163, ene, 1978, p. 9.

<sup>299</sup> Rogelio Rodríguez Coronel, op. cit., p. 118.

conocimiento de una sociedad, de su historia, de sus tradiciones culturales y del sistema de valores que la constituyen. "Lo primero en que reparé fue que la novela-testimonio debía ser un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando -quiero subrayar esto último- aquellos hechos sociales que marcaran verdaderos hitos en la cultura de un país". Y de esta constatación se deriva lo que para Barnet constituye "la primera característica que debe poseer toda la novela-testimonio: proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos". Sólo a partir de esto podrá la novela-testimonio "contribuir al conocimiento de la realidad e imprimirle a ésta un sentido histórico".<sup>300</sup> De este conocimiento de la realidad social y de su sentido histórico que nos proporciona la literatura testimonial, Miguel Barnet deriva, a su vez, lo que vendría a ser su carácter básico, esencial: el hecho de constituir un medio de información didáctico, utilitario, funcional, para que un pueblo alcance a través de ella la conciencia de sí mismo, de sus tradiciones, de sus luchas, de su historia; en una palabra: su identidad. "Contribuir a un conocimiento de la realidad -puntualiza Barnet- es querer liberar al público de sus prejuicios, de sus atavismos. Hay que dotar al lector de una conciencia de su tradición, entregarles un mito que les

---

<sup>300</sup> Miguel Barnet, La fuente viva, pp. 21-25.

resulte provechoso, útil".<sup>301</sup> Y es justamente este aspecto didáctico, utilitario, producto de la función cognoscitiva de la literatura testimonial, lo que Barnet rescata cuando intenta evaluar la importancia y la significación de este nuevo género en el interior de la cultura cubana: "Específicamente la novela-testimonio ha contribuido en Cuba a la información, convirtiéndose en soporte totalizador de la misma, ha enriquecido la visión de la realidad histórica y social y ha devuelto a las masas su sentido de identidad, sirviendo a la vez de espejo cóncavo y retrovisor." Y un poco más adelante, subraya: "La novela-testimonio, al rescatar ese orgullo popular, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva cubana a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial".<sup>302</sup>

Hasta aquí, sin embargo, la dimensión estética -que sin lugar a dudas representa un aspecto importante de este nuevo género- no aparece jugando ese rol preponderante que Rodríguez Coronel le asignaba frente a la función cognoscitiva. Es más bien ésta última la que, por lo visto, parece definir al género y de la que habrán de derivarse las demás funciones que también lo constituyen.

Estrechamente ligada a la función gnoseológica de la literatura testimonial se encuentra, a su vez, la

---

<sup>301</sup> Miguel Barnet, "La novela-testimonio", apéndice a La canción de Rachel, p. 137.

<sup>302</sup> Miguel Barnet, La fuente viva, pp. 50-52.

selección de los "protagonistas idóneos" de una época que, por el papel que jugaron en ella, por su posición de clase o por su participación en los acontecimientos históricos, pueden expresarla mejor, es decir: con más exactitud o fidelidad que sus contemporáneos. Barnet se ha referido incesantemente a ello: "Las imágenes y los personajes puestos a jugar en el género de la novela-testimonio pretenden mostrar los aspectos ontológicos de la historia, los procesos sociales y sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectivos, y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social".<sup>303</sup> Es decir, de lo que se trata aquí no es de resaltar una individualidad caprichosa, producto de la subjetividad o de la imaginación del artista, por encima de "los procesos sociales y de sus dinámicas internas", sino más bien descubrir una individualidad en cuya vida esos procesos sociales se manifiesten plenamente. Lo que importa en este nuevo género, cuyos principios de composición apenas comienzan a establecerse, no es entonces lo individual sino lo colectivo, no es el sujeto sino la historia, no es la subjetividad sino lo real, lo objetivo; para decirlo con las propias palabras de Barnet: lo que importa realmente no son tanto los casos individuales en sí mismos, sino sólo en la medida en que representan "patrones de conducta colectivos", a través de los cuales podemos encontrar "claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social".

---

<sup>303</sup> Ibid., p.52.

"El gestor de la novela-testimonio más que ningún otro creador -puntualiza el escritor cubano-, debe otorgarle a sus personajes ese dinamismo, porque la memoria articulada, la conciencia de época, que son objetivos muy específicos del género, exigen un exponente genuino, convincente, no una caricatura manejada por mecanismos artificiosos".<sup>304</sup>

Es precisamente esta idea la que ha regido de principio a fin la labor testimonial realizada por Miguel Barnet en cada uno de los volúmenes de su trilogía. La elección de sus informantes no ha sido nunca azarosa, gratuita o caprichosa. Cada uno de ellos no sólo representa un momento crucial en la historia de Cuba, sino que, a su vez, ellos encarnan, en mayor o menor medida, el cúmulo de problemáticas que caracterizan a los diferentes grupos étnicos que a lo largo de los años han ido conformando a la nacionalidad cubana y, de una manera más específica, la propia problemática de la clase social a la que pertenecen, su ideología, sus valores, sus intereses, sus anhelos colectivos. Barnet se ha referido ampliamente a los motivos que lo llevaron a elegir precisamente a esos informantes y no otros, y lo que podemos descubrir a través de la exposición de esos motivos, es que nunca estuvo movido por razones estrictamente literarias o estéticas, sino por el deseo de dar cuenta de una época y de los procesos sociales que la convulsionaron.

---

<sup>304</sup> Miguel Barnet, "La novela-testimonio: socio-literatura", apéndice a La canción de Rachel, p. 141.

Refiriéndose a Esteban Montejo, el informante que a través del relato de su vida da cuerpo a Biografía de un cimarrón, Barnet nos dice: "No por azar había escogido a un esclavo, cimarrón y mambí... Esteban había participado en los hechos más determinantes de ese periodo de su vida... esclavitud, cimarronería, patronaje, Guerra de Independencia. Cada uno de estos periodos ha dejado una huella profunda en la psicología del cubano, ha contribuido a formarlo, le ha atribuido una historia. Y no son sólo hechos marginales, aislados, sino conmociones sociales, hechos colectivos, épicos, que sólo pueden ser reconstruidos en base a la memoria histórica. Y para eso nada mejor que un protagonista representativo, un actor legítimo."<sup>305</sup> Y un poco más adelante, concluye: "Esteban, pues, era un modelo ideal porque reunía dos condiciones necesarias para la novela testimonio: era un personaje representativo de una clase, de un pensamiento, y había vivido momentos únicos en la historia de Cuba que marcaban la psicología de todo un conglomerado humano".<sup>306</sup>

Algo similar ocurre con las razones que lo llevaron a elegir a Rachel y a Manuel Ruiz como los protagonistas de su segundo y tercer libros respectivamente. Sobre Rachel, apunta: "indagué en la psicología y las vivencias de varios tipos humanos de la República y ninguno, ni el político ni el chulo ni el militante revolucionario, me ofrecían un cuadro más global y más crudo de esa época

---

<sup>305</sup> Miguel Barnet, La fuente viva, pp. 21-23.

<sup>306</sup> Ibid., p. 35.

que una artista del teatro vernáculo... porque ella, por su condición de artista, tenía vínculos con casi todos los estratos de la población y porque Alhambra... era un verdadero filtro del quehacer social y político de la época".<sup>307</sup>

En cuanto a Manuel Ruiz, el emigrante gallego cuyo relato cierra la trilogía, es también relevante en este mismo sentido: "Su vida -nos dice Barnet en la presentación del libro- es una parte de la vida de nuestro país. Integrado a la población cubana, el gallego, como el asturiano, el catalán o el canario, contribuyó a crear nuestra personalidad nacional".<sup>308</sup> Y refiriéndose concretamente al libro, puntualiza: "Estructuré el libro en cinco capítulos que revelaran el proceso socio-histórico en que se enmarcó la inmigración gallega de los primeros años del siglo. Más que una novela de carácter histórico es el estudio de la personalidad de un inmigrante, sus contradicciones y su proyección cultural".<sup>309</sup>

En realidad, lo que decididamente le interesa a Barnet en la elección y configuración de los personajes de la literatura testimonial es su especificidad, el hecho de que puedan convertirse en personajes típicos de una época o una clase social, aunque no precisamente a la manera de la literatura realista en donde esa tipicidad se alcanza

---

<sup>307</sup> Rogelio Martínez Furé, "Lo que me contaron de Rachel" (entrevista), La gaceta de Cuba, núm.76, sep, 1969, p. 18.

<sup>308</sup> Miguel Barnet, Gallego, p. 6.

<sup>309</sup> Luis Marré, "Gallego: otro triunfo de Miguel Barnet" (entrevista), La nueva gaceta, núm.2, 1982, p. 20.

mediante recursos formales que en ningún momento dejan de lado el goce o el placer estético que toda obra de ficción conlleva, sino a la manera del sociólogo o el historiador, cuyos recursos son fundamentalmente ideológicos, eidéticos, respaldados siempre por lo que sería su objetivo básico: el conocimiento de la realidad histórica o social: "la novela-testimonio -señala Barnet- no debe ser de ningún modo el relato de un personaje atípico o sensacional, de un tipo humano simpático o un aventurero que provee al lector de fuente de goce y diversión superflua, sino la representación de un mundo al revés. La óptica del pueblo, sus vivencias a través de él mismo, sobre todo cuando ellas sirven de hito para marcar el destino de un proceso histórico a ojos de águila. Los personajes de la novela-testimonio deben comunicar encarnando su época, proveyendo de esquemas permanentes a la historia y apropiándose de la realidad".<sup>310</sup>

Hasta aquí, lo que podemos constatar, a partir de las propias reflexiones de Miguel Barnet, es que lo que resulta determinante en la elección y configuración de los protagonistas de las novelas-testimonio tampoco son los aspectos estéticos aludidos por Coronel y en cuya especificidad el placer y el goce (por "superfluos" que puedan parecer) no dejan nunca de estar presentes, sino aspectos de otra naturaleza, más cercana a la función cognoscitiva propia de la ciencia: el hecho de ser un personaje representativo de una determinada clase social y haber protagonizado acontecimientos históricos decisivos que

---

<sup>310</sup> Miguel Barnet, La fuente viva, p. 55.

marcan la psicología de un pueblo, la posibilidad de convertirse en un verdadero filtro del quehacer social y político de una época, o bien, el haber contribuido a crear la personalidad de un país. Lo que por otra parte resalta en cada una de estas afirmaciones, es ante todo la idea de que el personaje de la novela-testimonio no es en ningún momento un fin en sí mismo, como de hecho lo es para la literatura de ficción, sino a lo sumo un medio -útil, funcional- siempre al servicio de otros fines: esclarecer una época, arrojar nueva luz sobre ciertos acontecimientos sociales o políticos, descubrir los mecanismos ideológicos y factuales que estructuran a una clase social y determinan su comportamiento o iluminar aquellos aspectos de la psicología de un pueblo que prefiguran su personalidad histórica. Es decir, aspectos de carácter histórico, sociológico o etnográfico que en cierta forma nos hacen pensar que la factura de la novela-testimonio se encuentra mucho más cerca del discurso científico que del literario, en la medida en que sus presupuestos teóricos ponen constantemente el acento no en lo que sería la materia de la literatura: los mecanismos de lo imaginario, la subjetividad, el lenguaje, las estructuras poéticas o narrativas, sino más bien en lo que constituye la materia de las ciencias sociales, históricas o antropológicas. El propio Barnet se ha referido explícitamente a la estrecha relación que existe entre la literatura testimonial y la ciencia. Y allí, la noción de "despersonalización", de abandonar el "yo" de la enunciación para asumir el "nosotros" en el que encarna la época,

resulta esencial: "otro punto que considero imprescindible para la ejecución de la novela-testimonio: la supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo... dejando que sea el protagonista quien con sus propias valoraciones enjuicie... Despojarse de su individualidad, sí, pero para asumir la de su informante, la de la colectividad que éste representa. Flaubert decía: 'Madame Bobary, c'est moi'. El autor de la novela-testimonio debe decir junto con su protagonista: 'Yo soy la época'. Esa ha de ser una premisa inviolable; la flecha en el blanco".<sup>311</sup> Y es en esa despersonalización del autor, en ese despojarse de su individualidad para permitir que la época se manifieste en plenitud a través de él, donde Barnet encuentra la indisoluble vinculación entre el arte y la ciencia: "En esa despersonalización (abandonar los demonios personales para ser la época) es en la que el arte se aproxima a la ciencia".<sup>312</sup> Y, a partir de ahí, centra el sueño del creador en el hecho de ser aceptado mañana por el historiador o el sociólogo: "si no soñáramos que lo que hoy exponemos será mañana aceptado por el sociólogo o el historiador, nuestro aliento sería de muy corta duración".<sup>313</sup> Sueño que si bien puede ser el del autor de la novela-testimonio, dudo mucho que también participe de él el poeta, el cuentista o el novelista que, cada uno a su manera, han decidido hacer del mundo ficticio su universo, y que no necesitan del aval de la ciencia para expresarse.

---

311 Ibid., pp. 23-24.

312 Miguel Barnet, "La novela-testimonio: socio-literaria", apéndice a La canción de Rachel, p. 136.

313 Ibid.

De cualquier manera, lo que en definitiva me interesa destacar aquí es la franca y abierta toma de partido de Miguel Barnet por la función práctica y utilitaria de la literatura testimonial frente a su función estética: "El superobjetivo del artista gestor de la novela-testimonio, no es meramente el estético... El superobjetivo del gestor de la novela-testimonio es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, el nosotros y no el yo".<sup>314</sup> Y me parece que es en esto precisamente donde radica uno de los valores más significativos, si no es que el más relevante, de la literatura testimonial: en el hecho de otorgarle la palabra a los que siempre han carecido de ella. Ese "nosotros" que se postula como núcleo del discurso testimonial frente a un "yo" diferenciado y que se recorta contra el fondo de la colectividad, no representa sólo un demagógico juego pronominal, sino más bien una dimensión enunciativa del discurso que pone a hablar a los que tradicionalmente fueron hablados por la cultura: esos sectores populares, marginados del saber, y que el saber hizo suyos como un mero objeto referencial.

En la obra de Barnet, por lo menos, esa posibilidad permanece tan sólo en estado virtual; es decir, como una posibilidad no realizada: el hecho de que no sea el sociólogo, el historiador o el antropólogo (tampoco el novelista), el que nos dé "su" versión de los hechos, una

---

<sup>314</sup> Miguel Barnet, La fuente viva, pp. 32-33.

versión que siempre aparecería tamizada por los modelos, las estructuras, los lenguajes, los estereotipos de esa cultura científica (o literaria) que es la suya y que, al develar, en cierta manera deforma también -por la óptica desde la que contempla e interpreta- la realidad descrita. Esa cultura estará allí, sin duda, jugando un papel activo en el texto: seleccionando, organizando, disponiendo de manera coherente los materiales, pero siempre al servicio de un discurso que operaría al margen de todo saber establecido; o bien, desde ese saber práctico, vivencial, nacido de la experiencia directa del informante en los acontecimientos que han marcado su vida y cuya descripción no debe nada ni a la ciencia ni a la literatura. Esto ha sabido verlo muy bien Angel Luis Fernández Guerra, uno de los críticos más acuciosos y que con más seriedad y rigor ha abordado la obra de Miguel Barnet. Me permito citarlo en extenso:

Para abordar el problema de la novela-testimonio, necesitamos partir de un concepto que, si bien no es nuevo, no ha proliferado lo suficiente; el concepto de 'la historia de la gente sin historia'. Hasta ahora historiar ha sido un acto unilateral, en el que sólo se oía la voz del historiador. Iban y venían las personalidades (las conspicuas), las acciones, las clases sociales, los modos de producción, los niveles supraestructurales; los discursos exteriores que el historiador absorbía eran las frases célebres,

los discursos, los manifiestos. Por muy oficioso que fuera el historiador, sus historias no podían dejar de pecar de oficiales. Las voces de las simples gentes quedaban ahogadas por un supertrascendentalismo que las resumía en modelos, esquemas, estructuras... Con la historia de la gente sin historia se abre paso una fase coral, más orquestada, de los estudios históricos".<sup>315</sup>

Se abre paso, sobre todo, la posibilidad de que esos sectores, que hasta ahora habían figurado tan sólo como objeto del discurso (científico o literario), tomen al fin la palabra y puedan decir lo suyo, sin esquemas, sin modelos, sin estructuras prefijadas de antemano por un saber que no hacía sino constreñir y reducir todo lo que no cabía o resultaba molesto en el interior de sus estrechos marcos teóricos. Con ello, no sólo se da pie al nacimiento de una nueva cultura, más abierta y plural, más heterogénea, más democrática, sino que, al mismo tiempo, resulta posible, por primera vez, poner en entredicho la preeminencia de una racionalidad que ha ejercido su dominio sobre todo discurso y todo saber que se quiere inteligible, y que ha condenado a la marginalidad o al olvido a aquellos discursos y a aquellos saberes que no operan desde presupuestos estrictamente racionales y científicos.

---

<sup>315</sup> Angel Luis Fernández Guerra, "Cimarrón y Rachel, un 'continuum'", Unión, núm. 4, dic, 1970, p. 166.

Si antes he dicho que en la obra de Miguel Barnet esa posibilidad se encuentra en estado virtual, no realizada, es porque aunque está inscrita en sus presupuestos teóricos, en su propio método de trabajo, en sus procedimientos operativos, aparece sin embargo desvirtuada cuando se trata de trabajar con esa materia inconstante, versátil, escurridiza, difícilmente apresable que es el lenguaje del informante. Allí, el escritor cubano se detiene, da un paso atrás, temeroso tal vez de las inevitables consecuencias ideológicas que implicaría llevar a último término lo que ya estaba implícito en el origen de su trabajo: ceder la palabra a los que nunca la tuvieron; dejar emerger un lenguaje cuyas formas y constitución, por el potencial subversivo que conllevan, fueron siempre puestas en entredicho por las normas de la cultura establecida; permitir al fin que esa otra historia de la gente sin historia se manifieste como tal, sin la mediación de saberes o mecanismos discursivos que terminarían "formalizándola". No resulta ocioso traer a cuenta aquí estas palabras de Michel Foucault que permitirían esclarecer lo que venimos diciendo: "En realidad se trata de hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre del conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que está detentada por unos pocos".<sup>316</sup> Es eso justamente lo que Barnet no se atrevió a hacer, fue ese el

---

<sup>316</sup> Michel Foucault, Microfísica del poder, p. 130.

paso que no supo dar, fue esa la frontera que, temeroso, se negó a transponer. A pesar de que el aliento inicial de su trabajo hacía suponer que se dirigía precisamente hacia allí.

En las reflexiones de Miguel Barnet en torno a la novela-testimonio, hay una preocupación explícita y más o menos constante, sobre todo después de haber escrito La canción de Rachel, en relación a los aspectos formales que conforman a ese nuevo género, en particular en lo que se refiere a la función del lenguaje y de la fantasía en la novela testimonial. En esas reflexiones, los aspectos formales, en los que radicaría la dimensión estética de la obra, no aparecen nunca como un fin en sí mismos, como el objetivo último a alcanzar en el trabajo testimonial, como la finalidad postrera de la escritura, sino que aparecen siempre subsumidos al contenido de la obra, al mensaje, a lo que se quiere decir. Son más bien un medio, un instrumento, para que una época se exprese. A diferencia de la literatura de ficción, en la novela testimonial el cómo estará entonces siempre al servicio del qué. "El lenguaje es, en gran medida -señala Barnet-, el contenido de estas obras. En el lenguaje radica la médula de las concepciones e ideales del pueblo. El lenguaje con sus proverbios, refranes, greguerías, constituyó el cuerpo vital de la ideología de las masas. Ese lenguaje, rescatado y decantado, será el centro siempre de las interpretaciones que se hagan en su contra o en su

favor".<sup>317</sup> El lenguaje popular, sí, con sus proverbios, refranes y greguerías, pero "decantado", es decir: pasado por el filtro del laboratorio social o histórico, orientado a expresar de manera clara y precisa una época, sin traicionarla, sin tergiversar su verdad histórica: "El gestor de la novela-testimonio -continúa Barnet- debe cuidar este lenguaje, preservar sus esencias prístinas, sus giros, sus contenidos. De no hacerlo así estaría traicionando el mensaje y serviría, como han servido tantos novelistas burgueses, de chamán tergiversador de la verdad".<sup>318</sup>

No se trata de entrar a discutir aquí el problema de si la "verdad" es un constructo que opera sólo en el interior de un universo del lenguaje, o bien si es algo que existe al margen del lenguaje mismo, como una esencia ideal, como una entelequia o como el producto del movimiento objetivo de la realidad histórica, y a las que el lenguaje tendría que acercarse para captar su esencia y expresarla. Esa discusión no sólo excede los límites de este trabajo, sino que, además de parecerme absurda por anodina e inútil, no arrojaría ninguna luz sobre el tema que nos ocupa. De lo que se trata aquí, más bien, es de determinar la relación que Barnet establece entre el lenguaje de la novela testimonial y sus contenidos sociales.

En esa relación, como acabamos de señalar, el lenguaje no aparece en ningún momento jugando un papel

---

<sup>317</sup> Miguel Barnet, "Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad", Unión, núm. 4, dic, 1980, p. 138.

<sup>318</sup> Ibid., p. 137.

determinante, no es la materia esencial sobre la que habrá de trabajar el autor de la novela-testimonio, y de ahí que no sea necesario entonces desplegar toda la riqueza y diversidad implícita en ese lenguaje popular que, como ha sabido verlo Bajtin, no olvida nunca sus dimensiones lúdica, paródica, sensual o francamente irreverente, pornográfica y grotesca. En la medida en que se le considera tan sólo como un medio eficaz para transmitir un mensaje, debe ser "decantado" de todo aquello que estorbe al mensaje mismo. Y de ahí que la labor del científico social, como "decantador" de las asperezas de ese lenguaje, resulte fundamental en la elaboración de la literatura testimonial. "Ese lenguaje popular -señala Barnett- es el resultado de un proceso histórico que hay que conocer y estudiar, es una síntesis y no un recurso para la sensualidad o la felicidad pasajera y graciosa. Estudiar ese proceso con los instrumentos científicos adecuados es, entonces, imprescindible para su captación".<sup>319</sup>

"Decantar" al lenguaje popular de su "sensualidad", su "felicidad", o su "gracia", para obligarlo a ingresar en un curso racional y científico, es hacer de él otra cosa muy distinta de lo que es. Se trata, ahora sí, de desvirtuar su verdad, de traicionarlo, mediante esa sutil y aviesa operación que consiste en oficializarlo a través de una racionalidad que nunca será la suya, que se le impone desde fuera sujetándolo al régimen de un mensaje social o histórico cuya claridad y transparencia deben estar fuera de

---

<sup>319</sup> Ibid., p. 139.

toda duda, precisamente porque sólo a través de la claridad y la transparencia el mensaje podrá cumplir los objetivos ideológicos que se le confían: "articular la memoria colectiva de un pueblo, el nosotros y no el yo paranoico de la sociedad consumista".<sup>320</sup>

De lo que sin embargo no se da cuenta Barnett es que la "sensualidad", el "placer" o la "gracia" no son sólo matices "pasajeros" y por lo tanto prescindibles de un discurso, sino que son el discurso mismo. La forma en la que se elabora un mensaje es en sí misma significativa, justamente porque en ella se condensa una psicología colectiva, una cosmovisión, una manera de sentir y pensar (y también de contestar) a la realidad social circundante. Mijail Bajtin se ha ocupado ampliamente de estos temas. Si me permito citarlo aquí en extenso, es porque ha sido él, en condiciones similares a las de Barnett, el que con más decisión y profundidad ha elaborado una sólida concepción sobre la cultura popular y sus lenguajes:

A lo largo de siglos de evolución -escribe Bajtin-, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria... originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y

perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas), fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias"... y por las diversas formas de paradorias, inversiones, degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.<sup>321</sup>

Desligar entonces los contenidos de un discurso de las formas en que esos contenidos se manifiestan, es ya hacer otro discurso. Es, ante todo, traicionar lo que parecía ser, según Barthes, el presupuesto esencial de la novela-testimonio: "articular la memoria colectiva, el nosotros y no el yo", pues esa memoria colectiva ha quedado cifrada en ciertas formas de expresión fuera de las cuales no sería posible reconocerla. Al decantarlas, al darles un curso más racional y explícito, no es el "nosotros" sino el "yo" del científico el que termina imponiéndose sobre la superficie del texto.

Algo similar ocurre con la fantasía del informante. Si bien ella es una fuente esencial para

---

<sup>321</sup> Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, p. 16

conformar el universo subjetivo de la novela-testimonio, en la medida en que recoge los mitos, las leyendas, las tradiciones y las creencias más arraigadas en la cultura popular, debe sin embargo ser orientada y dirigida en el sentido preciso que el investigador ha decidido imprimirle previamente a ese discurso: "Es un error -señala Barnett- dejar al informante a la deriva de sus digresiones, hay que conducirlo un poco, obligarlo en una dirección, interesarlo, hay que aplicarle cuestionarios previos... para demostrarle que no estamos tan despistados y que él no nos puede engañar con su fantasía".<sup>322</sup> Se parte entonces del presupuesto inicial de que la fantasía del informante es en sí misma embustera, fraudulenta, mentirosa, que tiende naturalmente a engañarnos y que, por lo tanto, tenemos que acercarnos a ella pertrechados en un instrumental técnico y metodológico que desde un principio nos permita desmontar la estafa que se oculta en el interior de sus elaboraciones. No se nos dice en ningún momento qué es lo que puede llevar a un informante a engañarnos o qué es lo que tiene que engañar en nosotros; precisamente él que no nos buscó para expresarse, que tal vez ni siquiera sintió, antes de nosotros, la necesidad de hacer pública su fantasía, que si se aventura a poner en palabras el universo imaginario que lo constituye es tan sólo a instancias nuestras, conminado por nosotros. Y no es necesario profundizar demasiado en esto para darnos cuenta que esa suspicacia, que rige de principio a fin el trabajo del investigador, es puramente proyectiva. Pues, en

---

<sup>322</sup> Miguel Barnett, "La novela-testimonio: socio-literatura", apéndice a La canción de Rachel, p. 146.

definitiva, es él el que realmente termina engañando al informante: se le pide que hable, que acceda a los mecanismos del discurso, que nos entregue el escenario de su fantasía, tan sólo para apropiarnos de él y actuar allí desde un saber previo que organice, oriente y dirija esa fantasía hacia objetivos que sólo son nuestros, que sólo se justifican desde la perspectiva racionalista de la ciencia: develar el hecho social, las leyes internas que lo rigen, su perspectiva o su verdad histórica. "A veces esta fantasía es una virtud expresiva, literaria -concluye Barnet-, pero hay que cuidarla no vaya a ir en detrimento del hecho social".<sup>323</sup> La fantasía sí, pero bajo control, cuidada, vigilada, para que no afecte o desvirtúe al hecho social, que es lo que en última instancia importa. Es decir, se trata de poner a la fantasía a la luz de un saber histórico, sociológico o antropológico que la dote de un sentido otro, un sentido que nunca fue el suyo y que -al orientarla, al dirigirla- termina despojándola de lo que ella es para obligarla a ser otra cosa.

Me parece que algo muy diferente habría resultado de habernos acercado a la fantasía del informante sin prejuicios, sin aprehensión, sin desconfianza, sin la falsa suposición que consiste en creer que la fantasía popular está ahí tan sólo para engañarnos. Pues más que un ardid o un timo, la fantasía es el único recurso que se le ha dejado al pueblo para elaborar imaginariamente sus circunstancias y encontrar allí, en el imprevisible espacio de la

---

<sup>323</sup> Ibid.

imaginación, una cierta respuesta a la realidad de miseria, marginalidad y explotación que las estructuras sociales le imponen. Más que acercarnos a ella como a una mentira, habría sido preferible preguntarnos el porqué y el cómo de esas formas imaginarias que devienen mitos, leyendas, fábulas, y a través de las cuales se expresa el sentir profundo de una colectividad.

Y es justamente esto lo que me permite dudar de la pertinencia de uno de los términos que constituyen el binomio mediante el cual Miguel Barnet ha tratado de dar cuenta de su labor discursiva. Pues decantar al lenguaje de su sensualidad o su gozo y orientar la fantasía hacia cauces más racionales y explícitos de expresión es atentar contra los dos presupuestos esenciales que constituyen a toda novela: lenguaje e imaginación. De alguna manera, Angel Luis Fernández Guerra se ha referido, aunque sólo sea tangencialmente, al problema que intentamos analizar aquí: "la novela-testimonio -señala- es la voluntad de que valores estéticos, resumidos a la barava en la palabra novela, sean consustanciales a valores analíticos, como etnología, historiografía, también comprendidos un poco a la brava en la palabra testimonio".<sup>324</sup> Aunque Fernández Guerra ve en esto la posibilidad de "romper uno de los diques del mundo de la especialización",<sup>325</sup> lo que en realidad me interesa destacar de esta cita es la forma adverbial mediante la cual el crítico califica la voluntad discursiva de Barnet: tanto los valores estéticos como los valores analíticos de la

---

324 Angel Luis Fernández Guerra, op. cit., p. 166.

325 Ibid.

novela-testimonio aparecen "resumidos a la brava" en cada uno de los términos del binomio. Y en realidad, el tan poco afortunado "resumen" que se hace de ellos termina desvirtuándolos a los dos por igual.

Resulta significativo el hecho de que Miguel Barnet, al referirse a Biografía de un cimarrón, en la propia introducción del libro, aluda a él no como a una novela, sino como a un documento etnológico: "Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un instrumento literario, una novela... Este libro -señala más adelante- no hace más que narrar vivencias comunes a muchos hombres de su misma nacionalidad. La etnología las recoge para los estudiosos del medio social, historiadores y folkloristas".<sup>326</sup>

Años después, sin embargo, ya publicada La canción de Rachel, Barnet comenzará a matizar sus opiniones con respecto a los dos libros, resaltando, en los dos, junto a los valores sociológicos o antropológicos que indudablemente los conforman, valores literarios que por lo menos en el caso de Cimarrón no sólo habían quedado en la sombra sino que habían sido explícitamente rechazados: "Cuando emprendo una obra como Cimarrón o Rachel -dice Barnet-, donde se conjuga la imaginación sociológica y la literaria, procuro no traicionar la gran poesía que reside en las vidas que escojo, respetando un lenguaje personal que es siempre caprichoso, coloquial y cortante, y que para mí es el

---

<sup>326</sup> Miguel Barnet, Biografía de un cimarrón, pp. 10-12.

lenguaje que necesita la literatura actual tan cristalizada y enfermiza".<sup>327</sup>

Si comparamos esta cita con las anteriores, podemos darnos cuenta del repentino giro que ha tomado la postura del escritor cubano con respecto tanto a la imaginación como al lenguaje de la novela testimonial. Ya no se trata aquí, como ocurría antes, de "orientar" y "dirigir" la imaginación hacia fines sociológicos, sino de "conjuguar" la imaginación sociológica con la literaria; tampoco se trata ahora de "decantar" el lenguaje popular de los elementos "pasajeros" y "graciosos" que hay en él, sino de "respetar" incluso su carácter "caprichoso", "coloquial" y "cortante". Y desde ahora, el cuerpo teórico que conforman las reflexiones de Barnet en torno a la novela-testimonio, se verá jaloneado incesantemente por contradicciones, rectificaciones y adendas que terminarán tornándolo impreciso, confuso y aun contradictorio y caótico.

Y es que en el lapso que media entre Cimarrón y Rachel ha ocurrido un hecho poco común en el ámbito de la nueva literatura cubana: un éxito editorial a nivel mundial que Barnet ni siquiera pudo imaginar mientras escribía su primer libro. Biografía de un cimarrón no sólo fue traducido a más de una docena de lenguas, sino que alcanzó varias ediciones en cada una de ellas. El nombre de su autor trascendió las fronteras cubanas y en diversas revistas y suplementos culturales se empezó a hablar de él como de un vigoroso escritor que ampliaba las fronteras e inauguraba

---

<sup>327</sup> Rogelio Martínez Furé, op. cit., p. 19.

nuevos territorios a la literatura hispanoamericana. Insensiblemente se le hacía ingresar en ese sistema de alianzas tácitas que fue el boom latinoamericano y que parecía prometer a sus integrantes fama y prestigio rápidos y universales. Y de pronto, el joven escritor cubano que estrenaba sus plumas por esa época, el prudente y sensato etnólogo que no intentaba crear una novela, sino a lo sumo un "relato etnográfico" que pudiera servir "a los estudiosos del medio social", se vio convertido en una figura señera de las letras del continente y comenzó a actuar como tal.

Esto ha sabido verlo el crítico Ramón López, una de las pocas voces disidentes en el coro de entusiastas apologistas que se ha orquestado en torno a Barnet:

Cabe preguntarse: ¿por qué Miguel Barnet, autor de la notable Biografía de un cimarrón, obra de éxito no sólo en Cuba, lanza esta otra obra (La canción de Rachel) llena de simplezas? La respuesta más acertada que encontramos es la siguiente: todo escritor escribe para un público. El público del primer Barnet era, lógicamente, un lector cubano, ansioso de empezar a descubrirse a sí mismo y ser descubierto. La época republicana representaba también otro filón para explotar con la técnica de la novela-testimonio, pero el público lector de Barnet se había ampliado: ya no sólo escribía para un lector cubano, sino con vistas, fundamentalmente, a otro lector. Esto lo

obliga, en cierto sentido, a entrar en un juego, que no significa necesariamente conciencia del mismo, pero que de hecho le impone obligaciones. Quizás es esto lo que hace a Miguel Barnet apartarse del contexto político-económico y dedicarse a explotar aquellos aspectos de cierto sabor tropicalizante.<sup>328</sup>

Lo que fundamentalmente le critica Ramón López a Barnet es el hecho de haberse apartado, con La canción de Rachel y atraído por el canto de sirenas del mercado capitalista, de lo que había sido su intención inicial: develar el contexto socioeconómico y el sentido histórico de una época a través de la voz de un informante idóneo (por haberla vivido desde sus aspectos estructurales) y plegarse a las normas de un mercado literario que prometía un éxito fácil y pronto.

No ha sido el único. De una manera mucho más velada o sutil, otros críticos -muy pocos, por cierto- se han referido a ese giro repentino e imprevisible en la escritura de Barnet, aunque aludiendo a él más bien como un viraje hacia la literatura, viraje que está determinado, desde un comienzo, por la elección del informante: "Rachel, en apariencia -señala Oscar Collazos-, no podía ser, buscando la expresión histórica, la partida de un buceo sociológico o antropológico. Sin embargo, sí lo era... en el plano de una ficción... Rachel es, sin duda, un personaje

---

<sup>328</sup> Ramón López, "El danzón de Rachel", Casa de las Américas, núm. 57, nov-dic, 1969, p. 123.

que vive la realidad o roza la historia con una conciencia artificial. No vive la historia: la contempla. No la sufre, la desdeña. No participa en ella, la elude. Es ahistórica".<sup>329</sup> Algo muy distinto de lo que ocurría con Esteban Montejo, el protagonista de Biografía de un cimarrón, cuya ubicación en la estructura social lo convertía en un legítimo exponente de una época, de sus prácticas económicas e ideológicas, de sus conflictos sociales, de sus luchas, en una palabra: del fragmento de historia que le tocó en suerte vivir. De ahí que ya, desde la simple elección del informante, con La canción de Rachel se derive una textualidad cuyo sentido global resultante la acerca mucho más a la ficción que a la antropología o la historia: "No descartamos la posibilidad... -continúa Collazos- de que, arrastrado por un personaje literario, Barnet haya olvidado la posibilidad de confrontar personajes históricos... A la desmedida ficción de Rachel cabría una contrarréplica, suponiendo que los propósitos persiguieran un proyecto más significativo, aquel de reflejar 'la atmósfera de frustración de la vida republicana'. A menos que la obra haya sido concebida, en sus comienzos, como la posibilidad de un producto imaginario, levemente contrarrestado por un elemento racional, desmitificante. Entonces así, Canción de Rachel será una obra considerable de ficción, los fragmentos enhebrados de una vida que no

---

<sup>329</sup> Oscar Collazos, "Canción de Rachel", Casa de las Américas, núm. 59, mar-abr, 1970, p. 191.

vive ni el desencanto ni la frustración sino la ficción inocente de una gloria marchita".<sup>330</sup>

En realidad, ese giro hacia la ficción, del que algunos críticos han sabido dar cuenta, ha estado determinando no por razones internas del trabajo testimonial que Barnet se había impuesto en un principio, sino por requerimientos que le llegan de fuera, de las modalidades de un mercado internacional que si lo acoge en su seno es tan sólo a condición de que se someta a sus gustos, a sus preferencias, en una palabra: a las modas de un mercado en el que, en los años sesentas, el producto de ficción comenzó a ser valorado muy por encima de otros productos intelectuales. De ahí que en el ensayo que sirve de apéndice a La canción de Rachel, Barnet comience entablando un alegato, muy à la mode por cierto, en torno al término novela que, según él, ha funcionado como una camisa de fuerza que constriñe y limita la imaginación del artista: "La palabra que define, que pretende concluir, que limita, es una trampa. Es construcción, freno, derrota. Nada más contovertible, más engañoso y opresivo que la definición novela".<sup>331</sup> Y apartir de ahí se lanza a una requisitoria contra la novela europea contemporánea, y en particular el nouveau roman francés, al que califica de "literatura inofensiva", "elitista" y "esquizofrénica", para inmediatamente pasar a declarar la "crisis de la novela actual". De esa crisis sólo salvar a un sector de la novela

---

<sup>330</sup> Ibid., p. 192.

<sup>331</sup> Miguel Barnet, "La novela-testimonio: socio-literatura", apéndice a La canción de Rachel, p. 125.

norteamericana -Salinger, Faulkner, Norman Mailer y Below- y a un sector mucho más reducido de la narrativa latinoamericana, tan sólo dos nombres: García Márquez y Rulfo (a lo largo del texto irán apareciendo, como a cuenta gotas, algunos otros: Lazama Lima, Carpentier, Guimares Rosa). Fuera de ellos, todo es retórica chata, torpe, folklorista y caricaturesca, y cuyos paradigmas en el ámbito hispánico serían, según Barnett: Carlos Fuentes y Juan Goytisolo.

No es mi intención entrar a discutir aquí estos puntos de vista, cuya sola enunciación revela un desconocimiento casi absoluto no sólo del curso que ha seguido la narrativa latinoamericana contemporánea, y al que la novela cubana debe tanto, sino también de la literatura de otras latitudes, pues desconocer los aportes de Bernhard, Cohen, Michel Tournier, Roth o William Stayron a la literatura contemporánea es, sencillamente, portificar desde la ignorancia. Pero lo que en realidad le interesa a Barnett es otra cosa; de ahí que su lógica apunte hacia un objetivo diferente y muy preciso: si la novela actua está en crisis (premisa muy discutible y que habría que fundamentar con argumentos más sólidos y convincentes) es porque el término novela "constriñe", "frena", "limita". "La maldita palabra novela me oprimió bastante. Mis intenciones se resquebrajaron a veces porque yo me negaba a escribir una novela".<sup>332</sup> Si la palabra novela le "oprime" tanto es justamente porque de alguna manera sabe que su discurso no

---

<sup>332</sup> Ibid., p. 133.

encaja a cabalidad en esa nominación. Cimarrón es, en realidad, un "relato etnográfico" que no tiene nada que ver con el mundo ficticio que la novela erige. Pero es tanto el prestigio que ese género ha cobrado en los años sesentas que, antes que verse excluido de él, buscará ampliar de alguna forma los propios límites del género para que sus productos intelectuales puedan ingresar holgadamente en él. De ahí ese tour de force terminológico -"novela-testimonio"- para calificar genéricamente a su escritura. Corría el riesgo de permanecer en esa "tierra de nadie", en ese estado de no pertenencia, en el que toda escritura nueva, y por ello mismo poco clasificable, se inscribe; en esa posición marginal, de francotirador, que todo verdadero artista prefiere antes que verse asimilado a los cánones y normas de una cultura establecida. Riesgo que colleva también, evidentemente, la posibilidad de quedarse al margen y no participar del sistema de prebendas y privilegios con que toda cultura normalizada premia a sus miembros confesos. Y entonces corrió a buscarce un género, una nomenclatura, que le permitiera ubicarse satisfactoriamente en el ordenado sistema de clasificaciones culturales que neutraliza a una escritura molesta, incómoda, precisamente por innovadora e inclasificable, hasta suprimir de ella todo lo revolucionario que pudiera contener. De ahí, entonces, el término "novela-testimonio" que el propio Barnett -ya mucho más seguro de sí mismo al saberse aceptado por las normas de la cultura al uso- se ha encargado de caracterizar.

Pero esta búsqueda de ubicuidad, en el caso de Barnet, no se da sólo a nivel teórico, fortaleciendo conceptualmente una concepción que haga ingresar a su obra en el sistema de mercado, sino también y sobre todo a nivel práctico, modificando los presupuestos originales de su trabajo para dar cabida en él a ese elemento ficcional, ilusorio que, sin traicionar enteramente al testimonio, acercaría su textualidad a lo que tradicionalmente se ha entendido por novela.

De Cimarrón a Rachel hay un sensible viraje hacia ciertas dimensiones estéticas del discurso -lenguajes, puntos de vista, voces narrativas, elaboración imaginaria- que poco a poco van pasando a primer plano, en detrimento de la exploración del contexto socioeconómico de la época, que había sido el punto de partida del trabajo testimonial de Barnet.

A nivel formal, Biografía de un cimarrón no pasaba de ser un relato lineal a través del cual un personaje nos contaba su historia, una historia en la que había quedado cifrado un fragmento significativo de la propia historia de Cuba, desde la Colonia hasta los primeros años republicanos, pasando por la gesta heroica de la Independencia que había hecho posible la transformación de la sociedad cubana. El lector no tenía por qué pedirle a ese relato que rompiera su linealidad para acceder a otros planos del discurso narrativo -yuxtaposición, plurivocidad, etc.- precisamente porque desde un principio sabía que no se enfrentaba a una obra de ficción. Se trataba sencillamente de un relato

etnográfico cuyo objetivo consistía en develar una época. Y lo lograba plenamente.

El relato de Esteban Montejo, desde ese saber práctico que es el suyo, recorría distintas esferas de la vida colonial, escenificando un cuadro abigarrado y complejo de las diversas prácticas -sociales, políticas, económicas e ideológicas- que conformaban la vida de los distintos sectores de la sociedad cubana de esa época: su memoria no sólo reconstruía minuciosamente las condiciones infrahumanas del trabajo esclavo en los campos de caña o en el trapiche, sino que se internaba también en la vida cotidiana y sus espacios: los intercambios en los barrancones, las prácticas festivas, los juegos, la sexualidad, los lazos familiares. Recuperaba a su vez ese ámbito imaginario -a través de una cosmogonía y una religión- mediante el cual los sectores explotados -negros y chinos- trataban de explicarse y resistir a las condiciones de su sometimiento. Había, en fin, un saber en torno a las luchas de independencia que no sólo no transitaba por los cauces de la historia oficial, sino que en muchos casos la contradecía. Todo ese saber en estado práctico estaba ahí, sin otra pretensión que la de escenificar, como en un fresco, el contexto histórico de una época, del que necesariamente se desprenderían las "señas de identidad" de un pueblo, de una nación, de una cultura. Ese había sido el objetivo inicial del trabajo testimonial de Barnet y los resultados no sólo no lo contradecían, sino que lo colmaban plenamente.

Con La canción de Rachel, en cambio, la perspectiva comienza a cambiar. Rachel no es más que una rumbera, una corista del teatro Alhambra, y si Barnet la elige a ella como informante de su nuevo libro es porque supone que a través del relato de su vida podrá dar cuenta de la "atmósfera de frustración de la vida republicana", en tanto que el teatro Alhambra, en los años veintes, representó un "verdadero filtro del quehacer social y político del país".<sup>333</sup>

Si, como ya habíamos visto, la elección del informante resulta fundamental para la labor testimonial, me parece que pasar de un negro esclavo, cimarrón y mambí a una simple cupletista de un teatro vernáculo constituye un cambio de perspectiva radical que dejará sentir sus efectos en el texto, pues la versión que puede darnos de la vida una rumbera es sustancialmente distinta de la de un esclavo insurreto que termina integrándose al ejército libertador, sobre todo si atendemos a esa dimensión histórica o sociológica que parecía ser el sustrato básico de todo trabajo testimonial.

Pero no es sólo este cambio de perspectiva en la elección del informante lo que llama la atención del lector. Desde las primeras páginas del libro, lo que también podemos observar es que la preocupación del autor ya no se centra tanto en el contenido del relato sino en su estructura, en el cómo contar la historia de Rachel. Desde un principio, lo que salta a la vista es que, a diferencia

---

<sup>333</sup> Miguel Barnet, La canción de Rachel, p. 9.

de Biografía de un cimarrón, la historia que se nos cuenta en este libro no está constituida únicamente por el monólogo de la protagonista; ese monólogo se ve constantemente roto, entrecortado, por la presencia de otras voces que irrumpen en el texto yuxtaponiéndose a la propia versión que Rachel nos da de su vida. Esas voces provienen de todas partes: libretistas, actores, tramoyistas, escenógrafos, recortes de prensa o esas cartas y tarjetitas que sus admiradores le enviaban con un ramo de flores al camerino después de la función. Son voces de la farándula que cumplen una función complementaria: retocan, corrigen, apuntalan o contradicen la versión que Rachel nos da de su vida y de la vida en torno a ella. Así, la imagen que poco a poco se fragua en el texto, se va construyendo a retazos, a jirones, como piezas sueltas de un rompecabezas que si en unos casos se atraen hasta encajar plenamente, en otros luchan entre sí y se repelen.

Es esa pluralidad de voces justamente la que le ha permitido a algunos críticos hablar de La canción de Rachel como de un "discurso polifónico".<sup>334</sup> Y aunque la polifonía del texto resulta indiscutible, no está en él cumpliendo una función estrictamente formal; el objetivo de Barnet al incluir esa pluralidad de voces tiene un sentido ideológico muy preciso:

---

<sup>334</sup> Cf.: Raquel Chang-Rodríguez, "Sobre La canción de Rachel, novela-testimonio", Revista Iberoamericana, núms. 102-103, ene-jun, 1978, pp. 133-138.

a un personaje tan contradictorio como ella tuvo que oponer voces de refuta. Sin embargo, esa integración a sus valores me permitió conocer la época mejor y lanzarme a la búsqueda de los juicios opuestos, de los otros puntos de vista. La universalización del fenómeno radica en parte ahí, en ese contrapunto, en esa lucha de ideas donde todo se mezcla para confundirse y cobrar una luz cegadora. Puesto que en la medida que se encuentran las opiniones y se dan versiones diferenciadas de un mismo hecho, éste se complica, ampliando su proyección y situándose en una esfera más universal. Lo que me interesa decir en Rachel no es tanto sus puntos de vista parciales, caprichosos, sino cómo ellos fundiéndose con los otros quizá menos parciales, menos caprichosos, establecen un sistema de vasos comunicantes que reflejan la frustración de una vida en un contexto social específico.<sup>335</sup>

Sin embargo, una lectura atenta de la función que cumple en el texto esa polifonía, ese contrapunto de voces narrativas, evidencia un hecho distinto: más que buscar ese cuadro complejo y contradictorio de una época, esa universalización del fenómeno social que se describe, de lo que se trata más bien es de vehicular una posición ideológica específica que contradiga o desmienta la "versión

---

<sup>335</sup> Miguel Barnet, "La novela-testimonio: socio-literatura", apéndice a La canción de Rachel, pp. 148-149.

de los hechos" del informante y termine imponiendo al texto una versión acorde con la ideología dominante, detrás de la cual se transluce, por supuesto, la propia postura ideológica del autor. El propio Barnett lo dice explícitamente, aun a riesgo de contradecir los presupuestos básicos de su trabajo: "Buscamos un propósito mayor que el de documentar una época, queremos enjuiciarla y para eso tenemos que tomar posición junto con nuestro informante. Eso no equivale a estar de acuerdo con él, a pensar como él... Yo no me identifico con Rachel en sus apreciaciones personales, racistas, demagógicas, pero en el momento en que me fueron rebeladas esas confesiones las tuve que asumir yo también, instantáneamente. Luego las contrapesé y las abolí".<sup>336</sup>

En realidad, en el caso de Rachel, más que "tomar posición junto con el informante", el autor parece tomar posición contra él. De hecho, la intervención del autor en el libro opera como un instrumento de censura, "contrapesando y aboliendo" las opiniones que le resultan molestas o le parecen peligrosas. De ahí que a partir de este libro nos permitamos dudar de la fidelidad de Barnett a uno de los principios fundamentales del trabajo testimonial: otorgarle la palabra a los que nunca la tuvieron, a esos hombres y mujeres sin historia que en ningún momento tuvieron acceso a los mecanismos del discurso, que siempre fueron hablados por la cultura. Si se les otorga la palabra es sólo bajo "libertad condicional", es decir: a condición

---

<sup>336</sup> Ibid., p. 148.

de que digas lo que nosotros -tus celadores, tus vigías- esperamos que digas.

De cualquier forma, en lo que sí es necesario consentir es que, en el plano formal, la textualidad de La canción de Rachel se acerca mucho más a la novela (sin llegar a serlo nunca plenamente) que Biografía de un cimarrón, pues hay en ella una serie de recursos literarios -el monólogo interior, la polifonía, los diálogos, las descripciones- que por momentos nos hacen pensar en la escenificación de un universo ficticio. A esta ficcionalización del discurso, que comienza con La canción de Rachel y que continuará más tarde con Gallego, se han referido algunos de los críticos de Barnet. Seymour Menton, concretamente, señala: "Biografía de un cimarrón... es en realidad una biografía y no debe considerarse una novela. En cambio, Canción de Rachel, que trata de un personaje que también en primera persona refiere su pasado, sí puede definirse como novela con exactitud".<sup>337</sup> Aunque Menton no desarrolla las razones que respaldan esta afirmación, parece sustentarla, más que en aspectos de carácter formal, en el hecho de que mientras que Esteban Montejo está ahí tan sólo para dar voz a una época y a las prácticas sociales y políticas que la recorrieron, Rachel nos habla sobre todo de sí misma, de su vida, de sus penas y alegrías, de sus secretos anhelos. A diferencia de Montejo, cuya vida sólo sirve de pretexto para esbozar un cuadro histórico, Rachel es un personaje individual y su vida se vuelve "ejemplar" en

---

<sup>337</sup> Seymour Menton, op. cit., p. 90.

sí misma, por sus características propias, y no por referencia al fragmento de historia que le tocó en suerte vivir.

Sin duda, este aspecto se torna esencial también para pensar en el tránsito -difícil, inseguro, indeciso, nunca definitivo- de la escritura de Barnet hacia la novela. Pues el relato de Rachel, y de las voces que lo complementan, más que dar cuerpo a una época, se centran en el propio cuerpo de la corista y en el secreto deseo que lo recorre. "Nunca fue otra cosa que una rumbera -dice una de las voces que cortan el relato de Rachel-. Lo único que sabía era menearse. Estuvo meneándose toda su vida".<sup>338</sup> Y otra voz, un poco más adelante: "Hacia las tandas al final de cada función. Las tandas quería decir menear el culo al cierre de la obra de cada noche".<sup>339</sup> Son voces que nos hablan de ella, de lo que ella fue: las piernas, las nalgas, las manos, las tetas. Y es que, como mujer del escenario, como rumbera, el cuerpo es su principal fuerza de trabajo. Un cuerpo que ofrece su desnudez a la mirada, que está hecho para gustar y que, por eso mismo, debe cultivarse hasta en sus más mínimos detalles:

Las manos son el espejo del alma... Unas manos que se administren bien, con gracia y soltura, hacen la mitad del trabajo. Mis manos eran un encanto. Se iban solas. Los maestros me

---

<sup>338</sup> Miguel Barnet, La canción de Rachel, p. 14.

<sup>339</sup> Ibid., p. 18.

miraban perplejos. "Ay, esa niña, qué cantera, qué donaire".

Yo no hacía más que lo que el cuerpo me pedía. Me movía con naturalidad y nada más...

Las manos son de carne, no de madera y pertenecen al cuerpo, están regidas por el cerebro y por la voluntad.

(...)

Lo picaresco se hace con la mano, un flanco de la mano pegado a la boca; lo triste, con las manos tomadas y cerca del ombligo; lo zalamero, con las dos manos en la cintura o con una mano por el pelo, acariciándolo.

Ese es el juego de las manos.<sup>340</sup>

Y un poco más adelante, la descripción pasa de las manos al resto del cuerpo:

Me vestí de gala. Yo digo de gala por no decir de reina. Representaba unos veinte años, no más. Veinte años auténticos... A los veinte nada de excesos, nada de visutería. Esa era yo. Labios tocados muy ligeramente, cachetes matizados de rosa escándalo, ojos muy bien delineados en el párpado a la manera china, rasgados y sensuales, pelo descuidado aparentemente pero con mucho brillo, uñas impecables, eso sí, largas y rosadas,

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

de un rosa gris, torso al aire con un collar finísimo de madreperla de Venecia y vestido "chatrés" ajustado en la cintura y muy desplegado abajo.<sup>341</sup>

Hay entonces todo un saber que se despliega en torno al cuerpo hasta hacer de él un objeto bello, porque está ahí, en el escenario, frente a los ojos anhelantes que cada noche lo contemplan, precisamente para gustar. Fuera del círculo gozoso que la mirada traza en torno a él, ese cuerpo no existe, se extingue; de ahí que todo su arte, sus movimientos, sus gestos, su voluptuosidad, sus afeites, funcionen como los enigmáticos signos de ese lenguaje mudo que hace del cuerpo una ofrenda: "Me decían la estrella. Y yo me lo creía... Desde entonces gusté, desde niña".<sup>342</sup>

El saber sobre el cuerpo abarca también las técnicas de su conservación. Se trata de toda una tecnología dispuesta en torno al cuerpo para conservar su encanto, su atractivo, su magia, su seducción; para ponerlo a salvo del paso del tiempo, para hacer perdurar su hechizo, la fascinación que produce en los otros, más allá aun de esa edad en la que las arrugas y la lasitud de las carnes comienzan a deformarlo:

Yo conservo esta piel porque nunca me dejé maquillar por nadie. El único ser que puso sus dedos en mi cara fue Adolfo. Pobrecito, él sabía

---

341 Ibid., p. 67.

342 Ibid., p. 15.

todos los secretos de la belleza. Me salvó las facciones, el cutis, los brazos. A mi edad cualquier mujer tiene arrugas y ya está despellejada. Yo no. Yo me conservo intacta. Tengo los muslos duros todavía, los pechos igual...

En Alhambra me acusaban -las que Dios no agració- de descuidada. Ellas entendían la belleza con pomos de grasa, cejas de polvo, creyones, lápices de cejas... Una belleza ficticia... Yo, al contrario, la sencillez y lo natural. Para mí el secreto estaba en el agua de rosas. Adolfo me enseñó cómo usarla: se coge un frasco con loción de agua de rosas, se mezcla con leche de almendras bien espesa y sulfato de aluminio. Luego se hace un batido, se unta sobre las partes propensas a las arrugas y se deja secar, más nada. Es tan simple y da un resultado fenomenal. No pasa un día que yo deje de aplicármelo. Por eso estoy así.<sup>343</sup>

Y es que para una mujer del espectáculo el cuerpo lo es todo. De él depende no sólo su vida profesional, en el escenario, sino incluso su vida íntima: sus coqueteos, sus conquistas, sus escarceos voluptuosos, el amor. En Rachel, el cuerpo es punto de partida y final de viaje; no hay en su discurso una dimensión que no parta del cuerpo o que no conduzca a él. Su cuerpo es centro y periferia, es también el camino que conduce de un punto a otro, cualquiera que sea

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

el ámbito de su experiencia. Incluso, cuando se trata de establecer un cierto saber sobre la sexualidad y el amor, ese saber gira obsesivamente en torno al cuerpo como la única superficie que hace nacer esas emociones y en la que esas emociones resultan verificables.

El relato de su relación con Don Anselmo, el empresario del circo en el que ella trabaja, es elocuente en este sentido, precisamente porque el cuerpo sigue funcionando allí como el eje central de toda experiencia vivida:

Don Anselmo se enamoró de mí perdidamente. Daba lástima verlo a mis pies, babeando... Quién me iba a decir a mí, tan jovencita, que iba a tener que lidiar cadáveres. Pero así es, así es. A mí me gustó en el fondo, vamos a dejarnos de hipocresías... La diferencia de edad es un estimulante para el amor. Una es la amada y el vejete paga y aguanta, y si no aguanta se le da un puntapié y ya... No es lo mismo un jovencito que un viejo. La ventaja del viejo es que no exige nada, y el jovencito, si es abejón, la deja a una seca. El Don se acostó conmigo varias veces, en mis momentos de debilidad. Y eso le costó caro.<sup>344</sup>

Rachel está ya en pleno dominio de su cuerpo. Ya no es la adolescente que se complacía con saberse admirada y

---

<sup>344</sup> Ibid., pp. 48-49.

deseada. De puro objeto de contemplación, su cuerpo ha pasado a convertirse en un arma eficaz para enfrentarse a esa guerra cotidiana que se celebra en torno a ella, para contender en esa ardua batalla que es la vida. Su cuerpo es, ante todo, su principal modus vivendi. Centro indiscutido del deseo de los otros, dueña absoluta de ese deseo, sabe manipularlos a su antojo para conseguir de ellos lo que quiere. En esa lucha de poder y dominio que recorre toda relación, ella no está desarmada: su cuerpo y el uso que hace de él le permite incidir allí segura de la victoria final: "Las mujeres somos malas en el fondo. Abusamos de los hombres. Yo lo confieso".<sup>345</sup> En realidad, Rachel usó y abusó del pobre Don Anselmo. Era uno de sus primeros combates ganados a la vida, y le sirvió como una escuela, como una forma de aprendizaje necesario para templar sus fuerzas. Al llegar a La Habana, cuando el circo desapareció, "el viejo me puso un cuarto para que yo viviera sola. Y así fue; viví sola porque al cabo de dos o tres semanas le di calabazas... le puse una muda de ropa en la maleta y lo vi irse derrotado. Yo lo siento. Aquel hombre era una baba y yo, jovencita y enamorada, no iba a echarme ese esperpento para toda la vida. El me ayudó pero yo le hice el circo y muchas otras cositas. Y con eso cumplí, digo yo, a mi sano entender".<sup>346</sup> Después seguirían otros combates, otras victorias de su cuerpo contra el mundo: "Allí (en ese cuarto) recibí muchos amigos, ¿por qué lo voy a negar? Ellos

---

<sup>345</sup> Ibid., p. 53.

<sup>346</sup> Ibid., p. 60.

me ayudaron a pagar mis gastos hasta que logré encauzarme".<sup>347</sup>

En realidad, el relato que Rachel nos hace de su vida y de la vida en torno a ella no rebasa nunca los límites de su cuerpo. Esa "frustración de la vida republicana" de la que Barnet quería dar cuenta a través de este libro, si aparece en él, es sólo tangencialmente, como un motivo muy secundario de la escritura, como una referencia rara y excepcional en el discurso de Rachel. Como señala Oscar Collazos, más que el desencanto o la frustración de la vida republicana, La canción de Rachel es "la ficción inocente de una gloria marchita".<sup>348</sup>

Si con este segundo libro la escritura de Barnet gana terreno en el universo de la ficción (aunque sin llegar a convertirse nunca en una novela), lo pierde considerablemente en el plano histórico o sociológico que parecía ser el punto de partida de su trabajo testimonial. Este aspecto ha sido especialmente destacado por algunos de los críticos de Barnet. Ramón López, en este sentido, apunta: "El contexto socioeconómico va desapareciendo. Rachel simplemente dice frases cada vez más huecas, y la utilización de otros informantes no sirve para aclarar aquella situación nacional... El intento de reflejar a través de esta corista la frustración republicana... carece de suficiente validez".<sup>349</sup> Y Oscar Collazos, por su parte, afirma: "Barnet ha interrumpido la épica del Cimarrón y ha

---

<sup>347</sup> Ibid., p. 61.

<sup>348</sup> Oscar Collazos, loc. cit.

<sup>349</sup> Ramón López, op. cit., p. 123.

abierto, pensamos que provisoriamente, la del encantamiento de la parodia, un poco con las delicias de la comedia".<sup>350</sup>

Ese tránsito, que Collazos suponía provisional, de la épica a la comedia en la escritura de Barnet, no sólo no fue provisional, sino que parece acentuarse con Gallego, el libro que cierra la trilogía. Es verdad que no se trata de una comedia, pero mucho menos de un relato épico. La escritura de Gallego se mueve en una zona distinta a las de Cimarrón y Rachel: abandona los efectos literarios -polifonía, yuxtaposición textual, contrapunto narrativo, etc.- alcanzados en La canción de Rachel, sin acceder en ningún momento a la profundidad histórica y social de Biografía de un cimarrón.

Se trata de un relato lineal, narrado en primera persona, en el que los acontecimientos descritos guardan un riguroso orden cronológico. Hay en él mucha mayor cabida a la subjetividad, a la imaginación, a la fantasía, de lo que habíamos podido encontrar en los dos libros anteriores, y especialmente en el primero. Hay también una mayor presencia de hechos cotidianos, particulares, cuya función no es tanto la de describir una época como la de caracterizar a un personaje, ese emigrante español, gallego para ser exactos, que -según Barnet- "es el abuelo espiritual blanco de todos los cuabanos, como el yoruba lo es del abuelo africano".<sup>351</sup> Por otra parte, hay también mucha mayor labor estilística en el texto: cada final de capítulo, incluso cada final de

<sup>350</sup> Oscar Collazos, op. cit., p. 192.

<sup>351</sup> Luis Marré, "Gallego: otro triunfo de Miguel Barnet" (entrevista), La nueva gaceta, núm. 2, 1982, p. 20.

escena, están elaborados buscando producir un cierto efecto de sorpresa en el lector que no oculta una decidida vocación poética. Así, más cercana a la ficción que a la ciencia, la textura de Gallego se aproxima con más decisión a la novela, pero a una novela de corte tradicional, absolutamente distante de cualquiera de las innovaciones técnicas o formales que han caracterizado a las vanguardias del siglo XX. Si tuviéramos que pensar en Gallego como una novela, tendríamos que situarla en el ámbito de la literatura del siglo XIX, preflaubertiana.

De cualquier manera, definitivamente con Gallego la prosa de Barnet cobra vuelo. Se desprende de los lastres (que sólo lo son si se quiere escribir una novela) sociológicos o antropológicos que ceñían a su primer libro y se abandona con mayor complacencia al flujo imaginario. La historia de Manuel Ruiz está recorrida por pequeños detalles, aparentemente insignificantes, que dan cuerpo a la voz que habla, esa voz siempre individual que nos cuenta su historia: la familia, el hogar paterno, los abuelos con los que compartió su infancia, su primera novia, su viaje a La Habana, sus trabajos, los amigos, los tragos en la cantina, las mujeres que dieron curso al amor y a la sexualidad en su vida. Todo eso está ahí, en el texto, para darnos la imagen plena de un personaje literario. Pues ya no se trata definitivamente de esa figura arquetípica, un tanto esquematizada, encargada de reflejar los acontecimientos históricos, políticos y sociales de una época, ahora se trata de un hombre de carne y hueso dispuesto a contarnos su

historia: sus aventuras, sus penas, sus amores, sus amistades, sus trabajos cotidianos. Y en esa historia, absolutamente personal, se filtra una anécdota -la propia anécdota de su vida- que acerca su relato al relato de la novela.

Es como si de pronto -y en buena medida ayudado por críticos y editores- Barnet hubiera cobrado una seguridad en el plano literario de la que carecía antes, una seguridad que le permite ahora desprenderse de las muletas de la ciencia -del prestigio de su racionalidad- y abandonarse con más confianza al impredecible movimiento del discurso imaginario.

Así, a través de la trilogía de Miguel Barnet, el lector puede seguir el curso -difícil, azaroso, vacilante- de una escritura que, si tuvo como punto de partida a la etnología, devino a fin de cuentas, y después de un largo y laborioso trabajo de parto, escritura literaria. Si de sus dos primeros libros sólo puede hablarse como "testimonio" a secas, con el último cobra al fin validez el término "novela-testimonio" mediante el cual el autor ha tratado de dar cuenta de su labor discursiva. La canción de Rachel es justamente el puente que hace posible el tránsito del "relato etnográfico" (Biografía de un cimarrón) a la "novela-testimonio" (Gallego). Pero lo que en definitiva sí es necesario subrayar aquí es que lo que ese discurso ganó en el plano literario -lenguajes, estructuras, imaginación, fantasía-, lo perdió, en cambio, en lo que parecía ser uno de los presupuestos esenciales de la literatura testimonial:

revelar una época en su profunda significación histórica, social y política. Allí, en ese intento que marcó los inicios de su trabajo, la escritura de Barnet definitivamente adelgazó hasta dejar de él sólo una huella deleble, borrosa, en una palabra: irrelevante.

373

EL DISCURSO INTIMISTA:  
ENTRE LA INDIVIDUALIDAD Y LA HISTORIA

Si, como hemos visto hasta aquí, la narrativa cubana de los años setenta se caracterizó, en general, por seguir una línea discursiva mucho más racional y explícita que en la década anterior, y en la que entre sus presupuestos básicos estaba hacer de la literatura un instrumento de conocimiento equiparable a la ciencia, en los ochentas esa narrativa seguirá un curso distinto, un curso que en su momento resultó absolutamente imprevisible.

En lugar de continuar cómodamente, como podía esperarse, en la senda abierta por el realismo socialista, parece producirse, en algunos escritores al menos, una especie de recapitulación, de vuelta hacia atrás, de indagación en lo que aparentemente había quedado ya superado. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que hay un cierto retorno a algunas de las preocupaciones que habían recorrido a la narrativa cubana en la década de los sesentas: el mundo de la infancia, habitado por los fantasmas de la imaginación y de la fantasía; la exploración en la interioridad problemática de los personajes; los conflictos del intelectual entre su vida pública y su vida privada. En definitiva, se podría hablar de una marcada interiorización del discurso literario cubano, en los ochentas, hacia zonas más íntimas y personales; del surgimiento, por decirlo así, de una literatura intimista que no había tenido un lugar relevante hasta entonces en la isla. Y esas búsquedas no sólo se llevan a cabo en el plano temático, sino que hay también, en algunos casos, un regreso

hacia las propias modalidades formales vanguardistas que la épica revolucionaria, el realismo socialista y la literatura testimonial habían hasta cierto punto opacado u olvidado.

Novelas como Un rey en el jardín de Senel Paz, Las iniciales de la tierra de Jesús Díaz y La caja está cerrada de Antón Arrufat, unas con mayor fortuna que otras, dan sobrada cuenta de ese proceso de interiorización de la narrativa cubana que, sin olvidar el contexto social que la rodea, prefieren poner de relieve otros aspectos más subjetivos e individuales en los que la fantasía y la imaginación y, en particular, la recuperación del mundo de la infancia pasan a ocupar el plano central del relato.

No se trata, sin embargo, de un desplazamiento del que pudiéramos decir que sigue al fin un curso consistente y seguro, sino más bien de tanteos y oscilaciones, de búsquedas indecisas y vacilantes, como el niño que se aventura a sus primeros pasos por fin libre de andaderas. Junto a una novela como Las iniciales de la tierra que, aunque reincorpora las técnicas de la escritura vanguardista, al mismo tiempo perpetúa la temática del trabajo productivo y del héroe de la construcción socialista, existen esas otras novelas que, con menos pretensiones formales y por lo tanto más convencionales en el plano de la expresión, exploran temáticas nuevas o apenas esbozadas en las décadas anteriores. Es el caso de Un rey en el jardín de Senel Paz y La caja está cerrada de Antón Arrufat. Se trata de universos narrativos, sobre todo en el caso de Arrufat, que parecen construirse de espaldas al

proceso revolucionario o, para decirlo con otras palabras, en una suerte de olvido de las demandas políticas e ideológicas que durante más de veinte años intentaron -y, en gran medida, lograron- fijarle un curso preciso y rígidamente delimitado a la joven narrativa cubana. En estas novelas se contempla y se nombra el mundo desde la perspectiva de un niño; de ahí que la fantasía y la imaginación, el juego y el erotismo, cobren definitivamente mucha más fuerza y densidad que dimensiones épicas o francamente testimoniales.

#### Un rev en el jardín

Un rev en el jardín de Senel Paz en cierta forma intenta continuar el camino abierto por Reynaldo González y Pablo Armando Fernández a finales de los años sesentas y que, desde entonces, quedó como suspendido en el tiempo, esperando una continuidad que por esos años parecía imposible. También en esta novela la historia se ubica en un pequeño pueblo de provincia, cuya vida de miseria y trabajo, siempre idéntica a sí misma, terminará subvertida por la irrupción del ejército rebelde en las calles del pueblo. También aquí la descripción del universo ficticio estará dictada desde la perspectiva de un niño, que contempla todo lo que lo rodea sin distinguirlo nunca de las propias evoluciones de su fantasía. También aquí, aunque de una manera más obediente y sumisa, la presencia del realismo mágico de García Márquez y Carpentier será la constante que

estructure el relato. Son muchos, sin duda, los puntos de convergencia; sin embargo, la factura de esta primera novela de Senel Paz no alcanza nunca los niveles logrados por Siempre la muerte, su paso breve o Los niños se despiden.

El relato se desarrolla exclusivamente bajo la técnica del monólogo interior. En un primer momento, se trata del monólogo de un niño, mediante el cual se reconstruye la vida presente de una familia campesina. El pasado de esa familia se irá elaborando también, poco a poco, a través del monólogo de la abuela, que aparece entrecortando el relato del niño. Podría decirse que se trata, entonces, de un monólogo interior a dos voces que intenta prefigurar el cuadro histórico de la vida de una familia campesina cubana, de su miseria, de sus luchas cotidianas, de sus valores y creencias. Sin embargo, la novela carece de un núcleo dramático en torno al cual se estructuran las acciones de los personajes y el sentido o la significación final del texto. Se trata, más bien, de un relato lineal que va acumulando acontecimientos, en gran medida intrascendentes, como quien, sin un proyecto previo, se dedica a poner un ladrillo sobre otro, esperando que de ello nazca milagrosamente una casa.

Es esta, sin duda, la deficiencia más notable en la novela de Senel Paz, sobre todo si tomamos en cuenta que, ya desde las primeras páginas, ese núcleo dramático había quedado esbozado con fuerza. Me refiero precisamente a la configuración de ese ámbito familiar que va a ser el espacio central en el que habrá de moverse el relato. Un ámbito

familiar en el que el padre aparece como el Gran Ausente, el que nunca está donde debía estar, el Anhelado. Su ausencia genera en el niño una insaciable apetencia de esa figura que constantemente irrumpe en los recuerdos de la abuela o en los relatos de la madre. Es cierto que allí, en el interior de esa familia, el abuelo cumple las funciones del padre; en torno a él se organizan las prácticas cotidianas: la abuela, la madre, los tíos, las hermanas, los primos, son como una especie de coro replicante de esa voz del Pater familias que decide el orden y el curso de la vida. Pero para el muchacho no es suficiente; en su imaginario el padre ausente pesa como una enorme carencia, como un vacío insubsanable. Un día le dicen que el Anhelado llegará: "¿Usted sabe qué día es hoy", me preguntó de pronto (el abuelo). Yo no sabía y miré a abuela para que me ayudara. El mismo se respondió. 'Hoy es nochebuena y vamos a asar un puerco. Pero lo importante no es eso, sino que hoy viene su padre y lo va a conocer. Que lo peinen y lo vistan desde temprano y no se ensucie para que lo encuentre decente'.<sup>352</sup> Es una orden, sin duda, pero una orden que abre la posibilidad de que el eterno anhelo del muchacho se vea al fin realizado. Desde entonces no hará otra cosa que esperarlo, alimentando su ansiedad con el cúmulo de imágenes nacidas de la ilusión de conocer por fin a su padre, de darle un cuerpo real, tangible, a las hasta ahora evanescentes imágenes que lo obsesionan. "A veces me imagino que soy mi padre y estoy retratado en la sala, en el mismo caballo... Otras veces pienso que es con él con quien

---

<sup>352</sup> Senel Paz, Un rey en el jardín, pp. 17-18

duermo, no con tío Alberto, y me tapa para que no me piquen los mosquitos, y mejor es cuando no es tío Armando con quien voy a dar vueltecitas en la llerga vieja, sino con él, y hablamos, me pregunta por las hermanas, y lo invito a que nos haga una visita para matar la mejor pollona que tenemos".<sup>353</sup> La decepción del muchacho, sin embargo, lo hundirá en un pozo tan hondo de soledad y tristeza como altas fueron las cimas de su deseo.

El padre llegará a casa el día convenido. Todo es fiesta y alborozo a su alrededor. Los saluda cariñosamente a todos: a la esposa, a las hijas, a los suegros, a los hermanos de la esposa, pero no se percata siquiera de la presencia de ese niño en cuya mirada se condensa el deseo y el miedo, el más grande anhelo y una terrible ansiedad. Será la abuela la que lo conduzca de la mano hasta él: "Mira, Joaquín, éste es tu hijo".<sup>354</sup> El niño está a punto de correr hacia él, de saltar a sus brazos, pero lo detiene una mirada fría, distante: "Con los ojos saltones como la familia de la madre",<sup>355</sup> le espeta el padre. Y con ello no hace sino excluir al muchacho de su propio círculo protector y remitirlo al ámbito materno, precisamente el ámbito del que el chico está tratando de escapar a través de la imagen paterna. Doble exclusión, entonces, justamente porque ésta actualiza una exclusión anterior: la del abandono, la del desamparo, que ha dejado su marca en la subjetividad del niño y que ahora, por los efectos de su resignificación a

---

353 Ibid., p. 20.  
354 Ibid., p. 23.  
355 Ibid.

través del gesto despectivo del padre, se torna una marca indeleble en él. El muchacho los dejará entrar en la casa, abrazándose y festejándose unos a otros, y volverá al jardín de su fantasía en el que él es dueño absoluto, pues sabe que allí nada -ni los animales, ni las plantas, ni los insectos- lo defraudará.

El que nos defrauda, más bien, es el propio autor de la novela. Pues en realidad es éste el único núcleo verdaderamente conflictivo de la historia que se nos cuenta y, sin embargo, apenas esbozado, queda allí, en las primeras páginas, completamente olvidado. Nunca más vuelve a retomarse, al grado de que termina perdiendo toda significación en el texto. Parece ser a lo sumo un dato más, uno de tantos datos que van adosándose en la escritura sin mayor espesor ni relieve y, por supuesto, sin que aporten nada a una visión de conjunto del relato.

La única visión de conjunto que puede desprenderse del libro es la de la paulatina depauperación de una familia campesina que sólo se verá liberada de su ruina inminente por el triunfo del movimiento revolucionario que se desarrolla en el país. Se trata de una escritura pobre, apenas con los mínimos recursos literarios para sostenerse: sin una ambientación suficiente, con muy poca densidad psicológica en los personajes, y a lo sumo una trama medianamente elaborada que difícilmente permite mantener la atención del lector más allá de las primeras cuarenta o cincuenta páginas.

Habría que tener en cuenta, sin embargo, que Un rey en el jardín es la primera novela de Senel Paz y que, aunque fallida, hay en ella algunos atisbos que podrían hacer pensar en su autor como un novelista en ciernes.\* Me refiero a esas primeras veintitantas páginas, a las que acabo de aludir, en las que existía un núcleo narrativo sólido que sin embargo no se supo desarrollar, y también al pasaje en el que la madre del protagonista se ve obligada a emplearse como sirvienta en una casa de la alta burguesía de La Habana y cuya única función allí será la de servir como motivo de un juego perverso entre sus patronas. Este último pasaje tiene un cierto valor literario en sí mismo: funciona más como un cuento, metido a la fuerza en la novela, que como parte de la novela misma. En el interior de la novela, este relato -su densidad, su fuerza, el carácter sorpresivo de su desenlace-, se diluye lamentablemente quedando a lo sumo como un acontecimiento más, como uno de tantos acontecimientos de ese largo periplo de una familia campesina en la miseria.

#### Las iniciales de la tierra

Las iniciales de la tierra es, sin duda, el proyecto narrativo más ambicioso de Jesús Díaz. Hasta ahora

---

\* Recientemente, ya concluida esta investigación, recibí de manos del editor mexicano el último libro de Senel Paz: El lobo, el bosque y el hombre nuevo, un relato breve, de apenas cincuenta páginas, pero suficientes para mostrarnos no ya al autor en ciernes, indeciso y titubeante, sino a un escritor mucho más seguro de sus recursos y del universo de significación que intenta comunicarnos.

había publicado dos libros de cuentos: Los años duros (1966) y Canto de amor y de guerra (1978), y un libro de testimonios: De la patria y el exilio (1979). Aunque ya desde su primer libro se había hecho merecedor de los elogios de la crítica especializada, no es sino con esta última novela que su universo narrativo alcanza su expresión más amplia y completa. Se ha hablado de ella como de "una insólita novela de aprendizaje", como "la más cruda bildungsroman de la literatura cubana contemporánea".<sup>356</sup> Y en realidad, se trata del minucioso relato de la vida de un personaje, desde su infancia feliz en la hacienda azucarera del padre hasta su madurez totalmente entregada al servicio de la revolución, pasando por una conflictiva adolescencia cuya descripción trata de dar cuenta de la crisis interior que lleva al muchacho a romper con el cerrado ámbito familiar que lo ahoga para asumir un compromiso definitivo con la sociedad en transformación que lo rodea.

Estos tres momentos decisivos en la vida del personaje sirven también para reflejar tres momentos diferentes de la historia reciente de Cuba: la época republicana y las luchas estudiantiles contra Batista, los primeros años de la revolución y la defensa del país contra las múltiples intervenciones del imperialismo norteamericano y, por último, la construcción de las bases económicas para implantación del socialismo en la isla. Proyecto a todas luces titánico, pues no sólo se trata de narrar la biografía de un personaje -su evolución, sus crisis de conciencia, sus

---

<sup>356</sup> Ambrosio Fornet, Las iniciales de la tierra, cuarta de forros.

conflictos interiores- sino, a través de ella, la propia historia de la revolución cubana, desde las luchas insurreccionales hasta la etapa de la construcción socialista. Si el proyecto inicial de esta novela es en sí mismo encomiable, los resultados, sin embargo, no siempre están a la altura de ese proyecto.

Si bien es cierto que la descripción de la infancia y la adolescencia del personaje (y a través de ella de la bonanza de una clase social en la Cuba republicana) transcurre de un manera fluida, sin cortes abruptos, sin saltos abismales, la segunda parte de la novela, que se inicia con la crisis de conciencia que acompaña a la muerte del padre del protagonista, y que constituye el momento climático de la historia, termina convirtiéndose en una burda y demasiado esquemática ilustración de los distintos momentos (y de los grandes obstáculos) que la revolución tuvo que superar para consolidarse. Allí, la biografía del protagonista, que había tenido todo su peso en la primera parte del libro, se convierte en un simple pretexto para mostrar -rápida y superficialmente- los innumerables triunfos de la revolución cubana, al grado en que la ficción se convierte en una triste apología de la Historia. Pero vayamos por partes.

La novela se inicia con la descripción de la infancia de Carlos en la hacienda paterna. Y allí, desde un principio, es el abigarrado escenario de la fantasía infantil el que toma la palabra. En sus correrías por los campos de la hacienda, lo acompañan los héroes de las

historietas cómicas que el niño lee ávidamente: Tarzán, Roy Rogers, Superman, Dick Tracy, los Halcones Negros y el chino Chop Chop, se persiguen unos a otros, mezclando en la imaginación del niño los argumentos que los conforman, en una efebrecida aventura sin fin. También lo acompaña Toña, la niña campesina que si bien no ha tenido acceso a ese universo imaginario donde héroes buenos y malos combaten entre sí, lo introducirá a su vez en otros juegos, si no más verdaderos, si por lo menos más concretos y reales: lo llevará a contemplar la furia del toro al montar a la vaca en el descampado, al cementerio al caer la noche para que presienta al "daño" rondando entre las tumbas, al velorio del pueblo en el que el muerto se levantará de pronto de su sarcófago. Se trata de dos universos imaginarios que se abren, el uno al otro, compenetrándose. Si él le ofrece una fantasía poblada de héroes literarios, ella le entrega a su vez los fantasmas de la imaginaria popular y, a través de ellos, a través de esos "juegos verdaderos" a los que la constriñe la realidad, ella abrirá para Carlos un nuevo territorio hasta ahora desconocido: el territorio del miedo, mediante la revelación de esos dos sólidos pilares que lo sostienen: la sexualidad y la muerte.

Pero la constante confrontación de los dos niños en el texto funciona sobre todo como un medio para mostrar, por una parte, la intersección de imaginación y realidad y, a través de ella, la de la fantasía literaria (Carlos) y la fantasía popular (Toña) y, por otra parte, el inmenso abismo cultural (social, económico) que separa a los niños: si ella

no sabe lo que es la criptonita ni ha entrado nunca al laboratorio secreto del doctor Stroglof, es porque no sabe leer.

El fin de las vacaciones pondrá término abruptamente a esos juegos. No para siempre. No se trata ni mucho menos del final de una época o de una edad, sino tan sólo de una suspensión, de un intervalo, de un lapso de espera. Carlos se trasladará a La Habana con su padre y allí, en el ámbito familiar, rodeado de su hermano y sus primos, otros juegos, menos castos e inocentes, le harán revivir una vez más el miedo que sintió junto a Toña y la presencia del "daño" volverá a corporeizarse frente a él con toda su fuerza.

Junto a la casa paterna en La Habana, como una isla de miseria rodeada de palacios, se extiende un bullanguero solar de negros. En el centro del solar se levanta un templo protestante en cuyo frontispicio puede leerse: "Yo soy el camino, la verdad y la vida", y en torno a él los negros bailan y elevan al cielo sus cánticos y plegarias. Desde la ventana, la madre escucha los cantos y advierte a los niños contra el mal que, entre danzas y tambores, se cierne allá bajo: "los negros bailarían siempre entre las llamas y jamás se quemarían, porque eran el demonio, y un día subirían con su fuego la ladera de la furnia para arrasar el mundo de los blancos, y eso sería el día del Juicio Final, y ay de aquel que no se hubiese arrepentido".<sup>357</sup> La advertencia de la madre se ve

---

<sup>357</sup> Jesús Díaz, Las iniciales de la tierra, p. 37.

reduplicada por una orden del padre: "Carlos y Jorge sabían lo que decía el pastor: los negros eran el demonio. Nunca, jamás, los querían ver jugando con negritos, era una vergüenza que un barrio como aquel hubiera esa furnia".<sup>358</sup> Se trata de una orden cuya gramática entraña una prohibición, precisamente la prohibición que escinde el universo social en dos ámbitos radicalmente contrapuestos: por una parte, el ámbito de los negros como el territorio del mal, habitado por el demonio; por otra parte, el ámbito de los blancos que deben resguardar su pureza y su bondad de todo posible contagio.

Orden y advertencia penetran los oídos del pequeño Carlos y es casi inevitable que en su incipiente fantasía se asocie lo prohibido con el mundo que Toña, meses atrás, inauguró para él: "Los fuegos de la furnia eran más rojos que los fuegos lívidos del daño, y el canto del Bembé, Shola Anguengue, ¿no era el mismo con el que Toña saludaba a los güijes para que no se la llevaran?"<sup>359</sup> Esa noche, cuando los adultos, antes de irse a misa, manden a los niños a la cama, el mal ingresará a la casa por los resquicios de puertas y ventanas apoderándose imperceptiblemente de sus juegos.

La prima Rosalina no puede dormir: el ruido de los tambores y los cantos no la deja. Además, siente miedo: de noche, sola en su cuarto y el demonio de los negros retumbando allá abajo. Corre al cuarto de los chicos y se mete a la cama con ellos: el miedo hace que el orín caliente corra involuntariamente entre sus piernas. Al percibir la

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 37.

cálida humedad, los chicos sienten ganas también y van al baño. Allí, ella los ve orinar y cae en trance. La llevan entre todos a la cama y abren las ventanas de par en par para que entre el aire porque la prima se ahoga. No saben -son tal vez demasiado pequeños para saberlo- que con el aire entrará también el mal, el demonio del deseo. Le desabrochan la blusa del pijama para que respire mejor y -atónitos, abismados- contemplan "los pechitos, los oscuros pezones de Rosalina y el modo obsesivo con que Jorge los sobaba mientras Rosalina se revolvió jedgeando, dejándose hacer, buscando algo con la mano crispada hasta que halló la de Julián que estaba metida entre sus piernas".<sup>360</sup>

Carlos, desde lejos, contempla la escena y siente miedo. Es el "daño" que Toña le reveló un día y que ahora ha subido desde la furnia de negros para apoderarse de ellos. Comienza a rezar; mediante las oraciones, que afloran espontáneas a sus labios, trata de escapar a las abruptas sensaciones que lo invaden, de ponerse a salvo del inminente contagio, pero la voz conminatoria de Jorge no lo deja, le ordena acercarse, tocar: "todos tenían que tocar, todos tenían que tocar el camino de la verdad y de la vida, todos tenían que tocarle la cholandengue a la prima Rosalina".<sup>361</sup> Y mientras Carlos, temeroso, se acerca al cuerpo desnudo de la chica, presiente una vez más al "daño" rondando entre ellos: "Debía tener ya el daño adentro porque... la prima Rosalina se arqueaba al ritmo del tambor y de los cantos, y en sus ojos se reflejaban las llamas del espejo con una

---

<sup>360</sup> Ibid., p. 47.

<sup>361</sup> Ibid., p. 48.

felicidad fiera y total, diabólica, y Carlos no pudo resistir la tentación de llevar la mano a aquella cholandengue ardiente, húmeda, ni de gritar su canto cruzado, que se mezcló en el aire con el jadeo de Rosalina".<sup>362</sup>

Así, a través del juego de los niños, el tabú, la prohibición adulta que escindía el mundo en dos mitades irreconciliables (la blanca y la negra) ha quedado rota. El "daño", el demonio negro, ha penetrado el cuerpo de los niños despertando en él la fuerza de un deseo que hasta entonces parecía adormecida. En el juego infantil las dos mitades del mundo se han mezclado. Y el miedo de Carlos ha descubierto también su otro rostro, hasta entonces oculto: la alegría del deseo.

Con esta escena concluye una etapa crucial en la vida del protagonista: una infancia feliz, sin grandes conflictos ni fisuras, es cierto, aunque marcada también por el estigma de la prohibición paterna que en cierta forma ha dejado territorializado al muchacho en la timidez, la incertidumbre y el miedo. El descubrimiento del deseo, y del secreto placer que lo acompaña, constituye para Carlos el momento de tránsito de la infancia a la adolescencia. Un cambio de piel que implica a su vez un cambio de escena: ya no más el ámbito familiar, sobreprotector y castrante, para el despliegue de sus juegos; desde ahora, el ámbito social, ajeno y extraño, en el que habrá de probar sus fuerzas.

---

<sup>362</sup> Ibid.

Ingresará en él con las marcas que su infancia grabó con fuerza en su cuerpo, en su subjetividad incipiente: la vacilación, el temor, la duda, esa incertidumbre atroz que recorre cada uno de sus actos. En la universidad participará de la lucha política, pero de una manera tímida, indecisa. En lugar de lanzarse a la calle a vender volantes en apoyo al Movimiento 26 de Julio, como hacen sus compañeros, prefiere poner él de su bolsillo antes que correr el riesgo de ser atrapado por la policía. Participará en la manifestación estudiantil contra Batista, pero de una manera distante, sin involucrarse mucho, más como un precavido observador que como un activo militante, y en cuanto la ve perdida, en lugar de quedarse rescatando a los compañeros heridos, pone pies en polvorosa. La intención del autor es clara: caracterizar a Carlos como ese aprendiz de intelectual: vacilante, inseguro, indeciso.

Algo similar ocurre en lo que se refiere a su vida íntima. Allí, en el abigarrado mundo afectivo que es el suyo, tampoco sus emociones son seguras. Parece firmemente enamorado de Fanny el unicornio, la putita del barrio Colón a la que persigue obsesivamente de un prostíbulo a otro, pero le basta una noche de farra con los amigos para aceptar, entre estílicas lágrimas amargas, lo que los amigos y su hermano Jorge le hacen ver: que en realidad no valía la pena, que su amor era absurdo, que Fanny no era más que una puta.

Así, la adolescencia y la juventud de Carlos transcurren jaloneadas por dos sensaciones contrapuestas: su

tibia participación en el movimiento estudiantil contra la dictadura de Batista y su vida laxa y despreocupada en el Casino y los prostíbulos, junto a Gipsy, la noviecita norteamericana que pasa sus vacaciones en Cuba, y los Bacilos, con los que se emborracha por las noches. Es esto último -las juergas con los amigos y el dorado cuerpo de Gipsy- lo que terminará apartándolo de sus endebles convicciones revolucionarias.

La revolución es algo que sucede a su alrededor pero sin tocarlo, más como un telón de fondo que como el verdadero motivo de la novela. Su presencia en el texto, hasta este momento por lo menos, es puramente referencial, accesoria. Aparece sólo de manera esporádica, entrecortando el relato de esa eterna fiesta adolescente que, hasta aquí, constituye el único escenario real donde se mueve la escritura de la novela, como si la intención del autor fuera mostrar -de una manera sutil, apenas insinuada- que no todo era fiesta y francachela en la Cuba de finales de los cincuentas, que de esa fiesta disfrutaba sólo una parte reducida de la sociedad cubana; otra parte, la mayoritaria, estaba tratando de cambiar las cosas.

El triunfo de la revolución los sorprende precisamente una noche, en el Casino, ese elegante club para blancos y extranjeros, bailando rumba y cantando al son de Benny Moré. La fiesta se interrumpe en el momento en que un grupo de rebeldes, en su mayoría negros, intenta entrar en el club y participar del baile. El administrador se niega a dejarlos entrar: allí no se admiten negros. Carlos y los

Bacilos insisten en que las cosas han cambiado en Cuba y en que nadie tiene más derecho que ellos de participar en la fiesta. No en balde han combatido durante años, exponiendo día a día sus vidas, para que ahora un club de la burguesía les cierre sus puertas. Gipsy se opone: "si te vas con ellos, no me ves más la cara",<sup>363</sup> le dice a Carlos. Y él se queda allí, a las puertas del casino, convertido en un nudo de sensaciones encontradas, incapaz de decidirse en un sentido o en otro: "Carlos sintió de un lado a Pablo y al Benny, y de otro el cálido aliento húmedo de Gipsy, y quedó inmóvil, como si aquellos pedazos suyos que se iban lo estuvieran rejando definitivamente en dos",<sup>364</sup>

Es la escisión que siempre ha sentido, la que lo ha hecho y lo hará aún vacilar por algún tiempo entre su vida íntima, al abrigo del acomodado ámbito familiar, y la vida social que ahora estalla a su alrededor alterando todos los órdenes de la vida. Allí, Carlos no sabe decidirse. Sus convicciones lo inclinan a salir a la calle, a vincularse con la alegría popular que desencadena la revolución triunfante; pero al mismo tiempo sufre el duelo de la familia, cuyas propiedades acaban de ser incautadas por el Estado. Aparentemente decide apartarse de la política y refugiarse en el cine, del que se vuelve un verdadero adicto; o en su cuarto, en el que pasa horas enteras tumbado en la cama leyendo o mirando al techo. Pero ese apartamiento de la política será efímero, no durará mucho tiempo. Sus amigos no lo dejan. De nuevo, la decisión provendrá de

---

<sup>363</sup> Ibid., p. 116.

<sup>364</sup> Ibid.

afuera, de ese exterior convulsionado por la política que con un solo gesto sabrá sacarlo de su inercia. En torno a él, todos han tomado partido: los jóvenes de derecha llaman "Moscú" a los jóvenes de izquierda; los de izquierda tildan de "Vaticano" a los de derecha. Y unos y otros se refieren a Carlos como el "Tierra de Nadie": el neutro, el vacilante, el indeciso. No hacen más que confirmar, a una sola voz, esa constitución, a todas luces perceptible, que una familia come il faut ha anclado en él, despojándolo al mismo tiempo del más mínimo recurso para superarla.

La Asociación de Estudiantes Universitarios decide reunirse para discutir la posición que habrá de tomar frente a los nuevos acontecimientos que conmocionan al país. Allí, comunistas, católicos y simpatizantes del Movimiento 26 de Julio, intercambian acaloradas opiniones. Se trata de nombrar a un presidente de las sesiones y ese presidente no debe salir de ninguno de los sectores en pugna; debe ser alguien neutro, imparcial. Por unanimidad, se elige a Carlos. Y de pronto, el indeciso, el "Tierra de Nadie", se ve colocado, no por un acto voluntario (pues su voluntad permanece adormecida en la cálida almohada materna) sino por las circunstancias mismas, en una posición que habrá de llevarlo, incluso a pesar suyo, a un compromiso que ni lejanamente había imaginado.

Las discusiones continúan. Se trata de definir el tema de los debates: los católicos proponen hablar de "Cuba y el imperialismo ruso"; los de izquierda, por el contrario, de "Cuba y el imperialismo yanqui". A fin de cuentas, es a

él, a Carlos, como presidente de los debates, a quien corresponde decidir el tema que habrá de discutirse. Y así, de pronto, Carlos se ve conminado a tomar una postura, en contra incluso del grueso de sus amigos: "Se discutirá el imperialismo yanqui",<sup>365</sup> decide, sin saber muy bien por qué, sin ser plenamente consciente de las razones que lo llevan a colocarse del lado de la izquierda, aunque tal vez intuyendo que esa será, desde ahora, una elección definitiva.

Lo que resalta en la descripción de esta escena es que, aunque en ella se discuten problemas ideológicos que fueron acuciantes en los primeros años de la revolución, en ningún momento se incurre en maniqueísmos ni simplificaciones esquemáticas y panfletarias. Lo que domina la descripción es un fino y agudo sentido del humor, una constante ironía. El autor nunca olvida, hasta este momento por lo menos, que no son las ideas en sí mismas las que estructuran una novela, que esas ideas, para resultar eficaces literariamente, deben traducirse en actitudes y comportamientos que las tornen verosímiles. Además, en tanto que son adolescentes los que las encarnan, esas ideas no deben ser despojadas del carácter lúdico de la enunciación. Jesús Díaz lo sabe y de ahí que narre las discusiones que conforman la escena como un juego incesante cuya superficie es el lenguaje mismo:

---

<sup>365</sup> Ibid., p. 129.

-¿En qué se parece el imperialismo ruso a Dios? -preguntó Bulnes.

-¿En qué? -gritó Nelson, incorporándose.

Fernández Bulnes no levantó la voz al responder:

-En que ninguno de los dos existe, compañero.<sup>366</sup>

La repentina vocación revolucionaria que este altercado estudiantil ha despertado en Carlos, habrá aún de confirmarse en el propio ámbito familiar para alcanzar la fuerza de una convicción. Es el espacio en el que realmente el muchacho tiene que probar sus fuerzas: hay allí un cordón que lo une a su vieja piel; a esa imagen de sí mismo, surgida en la familia, de la que él ahora está tratando de desprenderse; a ese dictado del padre que ha inoculado su conciencia y del que proviene un régimen de aprobaciones y desaprobaciones ante el cual el muchacho todavía inevitablemente vacila. Es allí, entonces, haciendo oír su propia voz en un territorio en el que sólo la voz del padre se escucha, donde podrá comenzar a ser él mismo, a descubrir su propia voluntad, a reconocerse en su propio deseo. No será, sin embargo, contra la voz del padre que tendrá que debatirse: el padre está demasiado viejo y enfermo para afrontar el combate con el hijo. Será más bien contra una voz sustituta que tendrá que medir sus fuerzas: la de Jorge, el hermano mayor, el subrogado del padre, el depositario de

---

<sup>366</sup> Ibid., p. 128

una herencia familiar que incluye desde una moral hasta unos intereses hacendarios.

Jorge, enterado de la enfermedad del padre, decide volver de Nueva York. En un primer momento, Carlos busca afanosamente su apoyo, seguro de que ha vuelto, no sólo por la precaria salud del padre, sino porque comparte también los ideales revolucionarios. Pero el virtual acuerdo con su hermano es sólo ilusorio. Al insistente relato de los logros revolucionarios que le hace Carlos, Jorge responde con una sola pregunta igualmente insistente: la finca, el edificio, el negocio, el dinero que les queda. Y al enterarse de que no les queda nada, estalla en diatribas contra la fe revolucionaria del hermano. La discusión quedará zanjada por la decidida intervención de la madre: "El que divida la familia no tendrá nunca mi perdón".<sup>367</sup> Sin embargo, la familia ya ha quedado dividida. El mal está hecho, el "mal" ha intervenido allí, en el seno familiar, para desatar lazos, para develar destinos individuales, para desencadenar el curso de una vida hasta ahora refrenada entre algodones y caricias.

Después del altercado con el hermano, Carlos decide abandonar la casa paterna y vincularse con la alegría popular que recorre incontenible las calles de La Habana. Entre bailes y cantos, el pueblo cubano ha decidido deshacerse de los símbolos culturales de su opresión: junto al ataúd del imperialismo, arrojan al mar las efigies de Superman, Dick Tracy, el pato Donald, etcétera. Y con ello,

---

<sup>367</sup> Ibid., p. 153.

se hacen confluir en el texto dos instancias que hasta ahora parecían divergentes, pues no se trata sólo de la descripción del gesto mediante el cual un pueblo rompe con su pasado de opresión y miseria cultural, sino también, a través de él, del instante en el que el adolescente rompe con el mundo imaginario de su infancia para asumir voluntariamente un destino colectivo.

A través del carácter simbólico de esta escena, la novela alcanza, al mismo tiempo, su momento climático, pues la descripción de este pasaje se convierte, de hecho, en una especie de parteaguas narrativo: lo que ha quedado atrás es la imagen de una sociedad en decadencia que obliteraba, hasta tornar irrealizables, los destinos individuales; a partir de ahora, en cambio, la escritura se abocará a prefigurar una imagen distinta: la de una nueva sociedad cuya ardua construcción hace converger los destinos individuales en una voluntad colectiva. Y con ello, comienzan también los problemas.

Hasta aquí, Las iniciales de la tierra había conocido el curso de una escritura limpia, transparente, que fluía sin trabas sobre la superficie del texto escenificando la problemática interior de un personaje y su entorno social, familiar y afectivo. Una escritura que se sabía segura de sí misma, de sus propios recursos, para dar cuenta del universo ficticio que trataba de estructurar, que no se sentía deudora de ninguno de los ejercicios vanguardistas que la precedían como tampoco del sustento de una ideología que tuviera que confirmar o avalar. Si no se sometía a

ellos, es porque de alguna forma asumía ese acto gratuito que está en la base de toda escritura de ficción: elaborar un universo imaginario que nadie nos ha pedido y que, por lo tanto, sólo responde a una necesidad íntima, personal, de la que sólo tenemos que dar cuenta ante nosotros mismos escribiendo. De ahí extraía toda su fuerza: era tan sólo un acto de lenguaje, que se sostenía en el lenguaje mismo y que, hasta ahora, no intentaba ir más allá de sus propias fronteras. Si el curso de esa escritura se ve repentinamente roto, violentado en el gesto que la traiciona, es porque se la obliga a asumir comportamientos que no son los suyos, a ingresar en zonas del discurso que la convierten en un medio, en un instrumento al servicio de ideas o intenciones que no estaban en su origen. Desde ahora, esa escritura se verá obligada a sacrificar la libertad del juego del que había nacido para moverse en el interior de los marcos que una explícita intención ideológica, eminentemente didáctica, le fija. Pues desde ahora la escritura de Las iniciales de la tierra tendrá un objetivo preciso: dar cuenta de cada uno de los momentos críticos por los que la revolución cubana tuvo que atravesar hasta consolidarse como tal.

Hay, sin embargo, todavía un pasaje en el que la escritura parece defenderse contra ese destino inevitable que la didáctica revolucionaria le impone. Después de la muerte de su padre, que coincide con su paso por la escuela de milicianos y la invasión de Bahía de Cochinos, Carlos ingresa de nuevo a la universidad. El hecho de haber combatido contra las fuerzas mercenarias, le otorga una

dimensión ética, de "héroe de la revolución", con la que ningún otro estudiante puede competir, y es la que lo convierte, en poco tiempo, en Presidente de la Asociación de Estudiantes. Con ello, comenzarán a desaparecer las dudas, las contradicciones, los conflictos de la hasta ahora atormentada conciencia de Carlos, para devenir una conciencia segura, sin fisuras, plenamente identificada con la nueva sociedad que está ayudando a construir, hasta tornarse, a su vez, en una suerte de conciencia vigilante del cumplimiento de esos valores en el interior del ambiente estudiantil que lo rodea. Desde el poder que le otorga su posición privilegiada como dirigente estudiantil, Carlos tratará de convertir en un ejemplo para los otros su irreprochable moral revolucionaria y, para ello, comenzará por erradicar de su propio cuerpo toda inclinación al placer o al gozo. Ha tenido un affaire, sin mayores consecuencias, con una compañera de estudios a la que "le gustan los dirigentes", y ese simple flirteo de dos cuerpos adolescentes despierta en él la culpa de sentirse traicionando a Gisela, su novia, que en ese momento cumple con una tarea revolucionaria en las montañas del país. Desde entonces, no se permitirá (ni permitirá a los demás) un momento de tregua. Toda conducta gozosa o festiva (desde cantar o tocar una guitarra hasta cachondearse en los jardines universitarios) será duramente criticada en nombre de la disciplina revolucionaria. Pues los estudiantes también son un ejército y deben cumplir disciplinadamente

con su deber en la trinchera que la revolución les ha asignado.

Pero las imposiciones de esa nueva moral sin tacha no se quedan ahí: desbordan las prácticas cotidianas (estudio y trabajo) y el placer de los cuerpos (fiesta y sexualidad) para permear incluso al lenguaje mismo. Una mañana Carlos descubre una expresión obscena en la pared de uno de los baños e inmediatamente redacta un comunicado: "Por cuanto: pensamiento y lenguaje forman una unidad indivisible, las expresiones obscenas, nombretes y afines son manifestaciones de un pensamiento impuro, incompatible con nuestra condición de estudiantes revolucionarios. Por tanto: queda rigurosamente prohibido el uso público o privado, oral o escrito, de dichas expresiones, nombretes y afines".<sup>368</sup> De esta forma, la mirada censora termina por cerrar el círculo en el que ha quedado atrapado el sujeto completo: sus conductas, su sexualidad, sus ideas, su lenguaje, tanto en el terreno público como en el terreno privado, no escapan ya a la vigilancia del ojo censor del poder. Y con ello, poco a poco, se va fraguando, también a través de esa moral sin fisuras, de esa moral revolucionariamente irreprochable, la imagen de un pequeño dictador, de un déspota en ciernes, para quien las ideas son más importantes que los hombres, que no acepta la debilidad de la naturaleza humana sino como debilidad de la conciencia revolucionaria y que si se somete a un férreo régimen de

---

<sup>368</sup> Ibid., pp. 271-272.

estudio y trabajo es también para poder imponerlo sobre los otros.

Evidentemente, este pasaje está narrado desde una indudable distancia crítica en la que el autor, más que comprometerse ideológicamente con la suerte de su personaje, se aleja de él y lo deja hacer, lo mira desde lejos y desde lejos se burla. Hay, de hecho, una sonrisa apenas esbozada que recorre toda la escena y que termina tornándola francamente grotesca, caricaturesca. Lo que Jesús Díaz busca a través de ella es, sin duda, satirizar esa etapa por la que pasó la revolución cubana, conocida como la "etapa del sectarismo", y que dominó, durante los primeros años de la revolución, no sólo la actividad de los jóvenes, sino en general la de los distintos sectores productivos de la sociedad.

Este pasaje, por otra parte, funciona también, aunque de una manera mucho más velada y sutil, como una parodia del realismo socialista y de sus modelos clásicos, tanto dentro como fuera de Cuba: Así se templó el acero o Un hombre de verdad en la Unión Soviética y tal vez (aunque este ejemplo es mucho menos seguro) Sacchario en Cuba.

Ya en pasajes anteriores, pero sobre todo a partir de aquí, la novela pierde ese carácter lúdico y esa vocación imaginaria que la había caracterizado en la primera parte para devenir una franca novela de tesis, en la que todo procedimiento literario, desde los personajes y las situaciones narrativas hasta el lenguaje mismo, terminan subyugados bajo el peso de la ideología. Desde ahora, cada

capítulo tendrá un solo y único objetivo: dar cuenta ante el lector, de la manera más clara y explícita posible, como si el autor no quisiera que cupiera la menor duda sobre ello, de cada uno de los difíciles momentos por los que la revolución tuvo que atravesar, de cada uno de los obstáculos que tuvo que superar para consolidarse: las milicias, el bloqueo imperialista, la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias en el Escambray, el desembarco de Playa Girón, la campaña de alfabetización, el trabajo voluntario, la solidaridad con la lucha guerrillera en América Latina, etc., y se hace saltar a Carlos, repentinamente convertido en un titiritero, de una situación a otra, olvidándose de la complejidad y la densidad de la que se lo había dotado en la primera parte del libro. Carlos, ahora, no será más que un pretexto para que la escritura esboce una tesis tras otra a propósito de cualquier cosa. De esta forma, el carácter didáctico del texto pasa a primer plano, al grado en que la novela termina convirtiéndose en una especie de "manual para el buen revolucionario".

Este cambio en la estrategia textual, esta abrupta conversión de un texto de ficción en un cuaderno escolar, afecta también, por supuesto, a la propia estructura del libro. Lo primero que podemos observar es que el hilo argumental de la historia queda roto por completo, se atomiza. Desde ahora, cada capítulo comenzará a funcionar como una especie de cuento autónomo, independiente, que no tendría la más mínima relación con los capítulos anteriores

o subsiguientes si no fuera por el fácil y desmañado recurso de que se vale el autor para tratar de conservar la continuidad del relato: el hecho de mantener el nombre (y sólo el nombre) de sus protagonistas. Fuera de eso, la novela deja de existir como tal, abandona la unidad argumental que la sostenía al principio y su estructura se desmembra en fragmentos aislados, sin continuidad ni concierto alguno. Por otra parte, el lenguaje troca su agilidad, su lucidez, y su capacidad sugestiva en aras de una "enseñanza" sobre la que no debe haber ninguna ambigüedad, en aras de un mensaje cuya eficacia depende de que sea accesible para todos. En definitiva, esa novela, ese organismo vivo que parecía nacer con fuerza en las primeras páginas del libro, termina petrificándose en el hieratismo de una escritura didáctica y panfletaria, y abortando, a su vez, un proyecto narrativo que parecía erigirse como una alternativa realmente sólida y original para la nueva novela cubana.

La caja está cerrada.

Situada en Santiago de Cuba, segunda ciudad en importancia del país, La caja está cerrada de Antón Arrufat se desenvuelve en torno a una problemática poco concurrida en la nueva narrativa cubana: la problemática de la castración. Castración en sentido estricto, pues los protagonistas que encarnan las dos líneas argumentales del texto no son sino dos niños -un niño y una niña- que viven los avatares de su infancia bajo el signo de una insuficiencia, tanto física como intelectual, que por momentos parece insuperable. Pero castración también en sentido simbólico, pues a través de la historia de los dos niños se va prefigurando el escenario de un teatro que poco a poco amplía sus márgenes hasta abarcar, primero, a la familia, como el ámbito natural en el que habrá de desarrollarse la vida de los protagonistas, y más tarde, y a través de ella, a la sociedad santiaguera de la época machadista.

La imagen global que encierra la novela es precisamente la que le da título, es decir: la de una caja cerrada, la de un callejón sin salida, la de un escenario social en el que todo destino individual quedará trunco, cercenado desde el instante mismo de su génesis. No importa que se trate del destino de un niño o de un adulto, allí, en el seno de esa sociedad cerrada y autofágica, todo gesto, todo deseo, toda ilusión o voluntad de cambio quedarán frustrados. La castración -parece decirnos el autor a lo

largo de las 700 páginas de esta novela- es el signo que impera, como un aciago destino, en una sociedad cerrada sobre sí misma, sin puertas ni ventanas que permitan la libre circulación del aire y cuya circularidad funciona como una trampa para cada uno de los sujetos que se ven obligados a vivir en ella. Esa castración simbólica, que pesa sobre el ámbito social de la novela, poco a poco irá permeando los destinos individuales (tornándose real) hasta terminar haciendo del hombre la burda caricatura de una imposibilidad, que si recorre su subjetividad -sus aspiraciones, sus proyectos, sus más secretos anhelos-, recorre también su cuerpo.

La novela está escrita en un lenguaje sencillo, directo, sin grandes búsquedas ni alardes formales. Se trata de una narración lineal, de corte clásico, en la que se hacen confluír dos historias que de alguna manera, por la cantidad de puntos de convergencia entre ellas, funcionan como espejos enfrentados: una refleja a la otra y viceversa. El plano metafórico de la novela no se da nunca a nivel del lenguaje mismo, sino más bien a nivel de la historia, de lo que se nos cuenta, en la medida en que un pasaje o una escena nos remite simbólicamente a otros y éstos a otros más, densificándose así, poco a poco, el sentido global del texto.

Sus personajes están situados todos en una clase media provinciana que vive la vida como una infinita carencia; todo lo que los rodea señala en ellos una falta, un deseo vano de escapar a su imposibilidad, a su

insuficiencia, a ese círculo vicioso de escasez y privación que es su vida. Así, la cotidianidad de los personajes está marcada por una lucha constante para sobrevivir en un ambiente que no ofrece alternativa alguna y donde toda posibilidad de progreso o de cambio está clausurada de antemano. Lo mismo da que se trate de un agente viajero, de un técnico dental o de un abogadillo de barrio, en cualquier caso no se alude más que a ese hombre mediocre, a ese héroe cotidiano cuya lucha no rebasa nunca los márgenes del diario vivir, y sus pírricas victorias, allí, no consisten más que en poder prolongar la vida de un día a otro y de éste a otro más hasta que la muerte los sorprenda. La frustración que recorre de principio a fin a la sociedad entera irá tiñiendo también, poco a poco, cada uno de los gestos individuales hasta territorializarlos en su imposibilidad, hasta dejarlos fijados en la castración que los recorre a todos por igual.

La familia de los Ibarra, uno de los núcleos centrales en torno a los cuales se estructura la historia, vive del recuerdo de glorias pasadas: la época de bonanza del abuelo, su posición prominente en la sociedad santiaguera, la distinción y el respeto que inspiraba a las mejores familias de la ciudad. Mediante ese cúmulo de recuerdos, mediante esa memoria atribulada y absesiva que el pequeño Gregorio recibe pasivamente en el seno del hogar, como la escenificación de un paraíso perdido, los Ibarra -Francisco, Regina, Felipe, Rogelio- no hacen más que tratar de ocultar, y sobre todo ocultarse a sí mismos, las ruinas de un presente de las que sólo imaginariamente pueden

escapar. Si miran constantemente hacia atrás, si se solazan en una época de la que sólo quedan reminiscencias dispersas en la memoria, es porque de alguna manera saben que hacia adelante todos los caminos están cerrados. Así, la frustración que el presente implica para ellos, y la incisiva necesidad de negarla, sufrirá por lo menos un doble desplazamiento: el recuerdo será siempre un territorio seguro, que funciona para ellos como un paliativo; otro, será el cuerpo del hijo.

Desde las primeras páginas, el pequeño Gregorio se convierte en el centro de una preocupación familiar que a todas luces resulta desmedida. En la casa de los Ibarra se han reunido familiares y amigos para pasar la tarde conversando. Al principio, los temas fluyen sin orden ni concierto alguno, hasta que de pronto la preocupación de la madre se impone sobre el coro de voces. Llama a Gregorio y lo coloca en el centro de la sala. Conminatoria, le pide que se desnude. El muchacho vacila y la madre repite la orden: no sólo el pantalón, sino toda la ropa. Luego, buscando consuelo a su ansiedad entre los invitados, los consulta. "Está muy bien, no tiene nada", "Está de lo mejor", responden los curiosos. El tío Felipe insiste: "A simple vista, nada. Pero déjame cerciorarme".<sup>369</sup> Extiende la mano hacia las piernas del muchacho y le toma el miembro, le corre el prepucio y observa cuidadosamente. Luego, levanta la vista y confirma: sí, está muy bien, no tiene nada. Pero el cuerpo del niño -su pudor, su intimidad, su inocencia- ya

---

<sup>369</sup> Antón Arrufat, La caja está cerrada, p. 22.

ha sido violado. No importa que todos coincidan en que allí no ocurre nada, que la preocupación de la madre es absolutamente injustificada, ese cuerpo ha sido exhibido ante la mirada ajena como un objeto, y no precisamente como un objeto cualquiera, sino como un objeto en el que algo falta, como un objeto imperfecto, deficiente, malogrado. Y no sólo se le exhibe, sino que se le somete a la manipulación de los otros, una manipulación que lo confirma como objeto y lo confina a la pasividad de su cosificación. Pues el muchacho no puede responder de ninguna forma a la condición que se le impone desde el exterior: son sus mayores y actúan sobre él desde una autoridad ante la que él sólo puede obedecer y someterse. Unos ojos que observan, una mano que palpa, una voz que enjuicia, y el niño recibe todo eso en silencio, como una humillación, como una afrenta, que lo perseguirán en cualquier rincón de la casa en el que se oculte, incluso en los más íntimos: su recámara, el cuarto de baño. Ahora está en el baño, ha estado allí más tiempo del estrictamente necesario para bañarse, y eso despierta la morbosa suspicacia de los padres:

El padre:

El cuarto de baño era para él un lugar solitario, el más solitario que de muchacho tenía en toda la casa de sus padres. Un muchacho puede tener una habitación para él solamente, como él la

tuvo en la mansión del viejo Ibarra, como la tiene Gregorio, y nunca, aunque duerma solo y pueda encerrarse si lo desea, se hallará tan apartado y tan consigo como en el cuarto de baño... pero en el cuarto de baño -Francisco lo sabe- se realizan las más minuciosas observaciones. Y a medida que aumenta la edad, de la mirada se pasa a la acción. El ojo palpa, y después palpa la mano. Solo, desnudo, el agua corriendo, apartado de la familia, saciaba su curiosidad y dejaba a la naturaleza manifestarse.

La madre:

¿Qué podrá estar haciendo su hijo en el baño?... En mi familia éramos cinco hembras. Cinco para vernos crecer, desarrollar, y escudriñarnos unas a otras sin cesar. Mamá, atareada con sus costuras, no podía ocuparse de nosotras sus hijas, y papá siempre en la calle, ganándose la vida. Yo lo pienso: los niños son insaciables en su curiosidad.<sup>370</sup>

Y también los padres. Sobre todo cuando se trata del cuerpo del hijo, precisamente porque en él se proyectan los fantasmas de la propia infancia que todavía siguen

---

370 Ibid., pp. 244-245.

actuando con fuerza en el adulto. Si se proyectan sobre el cuerpo del hijo, es tal vez con la secreta intención de corregir, de restañar en él, las propias heridas infantiles que aún no han cicatrizado en el cuerpo adulto. Lo que sin embargo no sabe el adulto, lo que insistentemente se niega a saber, es que cada cuerpo tiene el derecho a recorrer su propio camino en el deseo, que no hay un deseo universal que pueda imponerse sobre los cuerpos.

De cualquier forma, el mal ya está hecho. La desconfianza, la suspicacia, la morbosidad paterna, que sólo tienen origen en sus propios fantasmas infantiles, han terminado por hacer del cuerpo del hijo un cuerpo culpable, el cual, por lo tanto, deberá ser vigilado. No pueden reconocer -su autoridad, su soberbia no se los permite- que eso que vigilan en él, el prematuro despertar de un deseo imprevisible, es la única respuesta que le han dejado a un cuerpo al que previamente ellos mismos han estructurado en la falta, en la mutilación, en la carencia. Desde ahora, el pequeño Gregorio sólo podrá superar la castración de que se le ha hecho objeto, introyectándola, asumiendo su propio cuerpo como un cuerpo fallido.

Saldrá a la calle, a jugar con su amigo Samito, que es unos años mayor que él, y en sus juegos no podrá más que traducir toda esa ansiedad cifrada en su cuerpo que la madre, y a través de ella la familia completa, ha inoculado en él. En la calle, lo primero que hacen los dos muchachos es desabrocharse el pantalón y enseñarles el sexo a las vecinas que, escandalizadas, los amenazan con llamar a la

policía. Es un juego infantil, sin duda, pero un juego que, a diferencia de otros, no hace sino expresar una ansiedad en cuyo origen está la insistente preocupación de la madre. Si ella lo exhibe ante los demás, ¿por qué no exhibirse él mismo? Está atrapado en el círculo que la madre a tejido en torno a él y no hace más que girar en redondo, obsesivamente, buscando una salida hasta ahora inexistente. Sus gestos, más que obscenos, son ridículos, caricaturescos: tan sólo repiten los gestos de la madre que lo usan a él, a su cuerpo, no tanto como un fetiche compensatorio, sino como un espejo: el cuerpo del hijo debe reflejar, órgano por órgano, el cuerpo de la madre.

Pero el deseo materno, disfrazado de una aparente preocupación por la virilidad del hijo, no sólo incide en el cuerpo del pequeño Gregorio, sino también, y sobre todo, en su incipiente subjetividad. O, para decirlo de otro modo, la manera en la que el deseo materno incide en el cuerpo del hijo es básicamente a través de su subjetividad. Es domingo y los dos amigos, Samito y Gregorio, asisten juntos a la matiné. A Gregorio le ha dado su padre una moneda de veinticinco centavos, mientras que la de Sami es de cincuenta. Gregorio trata inútilmente de explicárselo y como no encuentra una respuesta mínimamente convincente recae una vez más en sus carencias: "Para ti alcanza, no tienes vello. Eres menor. ¿Hasta cuándo? El tiene vello alrededor de su pajarito, se empieza a afeitar una vez por semana. Se hace la paja y orina dulce. Le dan una moneda de cincuenta".<sup>371</sup> O

---

<sup>371</sup> Ibid., pp. 310-311.

bien, esa otra tarde en que Samito lo invita a su cuarto a contemplar postales de mujeres desnudas: "Sentada, dentro de un círculo de luz parpadeante, en una silla de mimbre, una mujer, las piernas entreabiertas, se acariciaba la puntica del seno y hundía un dedo en su sexo... las piernas entreabiertas parecían moverse, acoger con gusto el dedo que entraba, echada hacia atrás la cabellera parda... Sólo relucían el dedo entrando y las uñas pintadas de los dedos restantes, que se quedaban fuera, como pequeñas manchas de esmalte".<sup>372</sup> Una tras otra, las imágenes se suceden ante los ojos atónitos, al mismo tiempo ávidos y asustados, de Gregorio. Su cuerpo se exalta, un leve brote de excitación le recorre la carne, el deseo comienza a abrirse paso a través de una piel hasta entonces silenciada, pero de pronto, nuevamente, incluso a contrapelo de su propia voluntad, las dudas lo asaltan: "¿Y yo qué sentiré? Si no tengo vello, cómo saberlo... Samito puede sentir. Tiene vello en la cara, en su parte. Podrá sentir. Brota, crece, vello, para que yo pueda sentir".<sup>373</sup> Azorado, presenciara el acto de autoerotismo del amigo revolcándose en la cama sobre las fotos. Buscará su sexo y tratará inútilmente de seguirlo. La voz de Samito es tranquilizadora: "Cálmate. Ya mearás dulce".<sup>374</sup>

Si su cuerpo es la evidencia de una ausencia, de un vacío, de un hoyo en el que la mirada se abisma, la subjetividad del chico no hace más que intentar colmarlo con

---

372 Ibid., p. 227.  
 373 Ibid., p. 228.  
 374 Ibid., p. 229.

explicaciones cada vez más inanes. En realidad, su subjetividad, atormentada y ansiosa, no hace más que profundizar el vacío de su cuerpo. Lo que sí es cierto, sin embargo, es que Samito, el amigo de Gregorio, cumple una función en el texto esencialmente opuesta a la de la madre y, en general, a la de toda la familia. Más que ahondar la preocupación del amigo, logra calmarla. Es a la vez un estímulo, un aliciente, y un remanso de confianza y seguridad para el pequeño Gregorio. En ese difícil tránsito a la adolescencia que condensa en el muchacho ansiedad y dolor, infinitas carencias y una atroz urgencia por superarlas, Samito se comporta, junto a él, como una especie de Cicerone, como una suerte de guía espiritual en la ardua experiencia de la vida. Gregorio lo sigue paso a paso tratando inútilmente de alcanzarlo, de imitarlo, de llegar a ser como él, aunque no olvida tampoco que todo guía, a la larga, termina imponiendo vasallajes, tributos, sumisiones, servidumbres a las que el chico no se aviene sin remilgos, sin calladas protestas: "Samito parece que me pinta con tiza una raya en la acera y me dice: bríncala. Si no la brinco soy un curita, si la brinco un vaina que me dejo mangonear. El tiene siempre para mí una apuesta, una competencia, y yo debo contestar o correr".<sup>375</sup> Es el precio que tiene que pagar por lo que le falta, por lo que no es, y que a Samito le sobra. Su dependencia, su subordinación al amigo que lo guía en la vida, es la única forma que encontró -la familia clausuraba para él cualquier otra vía- para poder ingresar

---

<sup>375</sup> Ibid., p. 315.

algún día en ese territorio adolescente al que tanto anhela acceder. No importa que hoy se someta, algún día, después de haber llegado allí, esa dependencia se tomará en su signo contrario. El propio Sami está allí para ayudarlo, para operar esa inversión necesaria.

Pero no es sólo la familia la que clausura, para él, el acceso a una sexualidad tranquila; es todo lo que lo rodea: la escuela, los vecinos del barrio, Zaida. Su primer día de clases en un colegio jesuita no hace sino prolongar, en otro terreno, lo vivido en el seno de la familia. En el aula, frente a los que serán sus futuros compañeros de estudios, el padre Hernández le pregunta su nombre. Gregorio, superando difícilmente el enorme peso de su timidez, articula en voz baja las letras de su nombre. El padre Hernández hace como que no lo oye y le pide que lo repita. El niño obedece levantando la voz, tan sólo para descubrir que el padre tampoco esta vez ha escuchado. La farsa se repite dos o tres veces más hasta hacer estallar la hilaridad general y las incisivas burlas del grupo de muchachos. De nuevo el gesto adulto lo ha colocado en el centro de las miradas, que ahora no sólo lo miran sino que se mofan, no ya de su cuerpo sino de su nombre, ese otro foco de identidad en todo sujeto que de pronto vacila en él.

Si en un primer momento, la familia había hecho de su cuerpo un territorio incierto, precario, que más que promover la identidad del muchacho se la hurtaba, ahora, en el ambiente social de la escuela, esa misma sensación desborda la materialidad de su cuerpo para irrumpir en una

zona mucho más sutil e incierta: su nombre, su nombre propio, ese signo que en cualquier sujeto condensa no sólo la unidad subjetiva que somos, sino una identidad familiar que nos otorga la seguridad de un pasado y la continuidad de un presente, y que por ello mismo nos define. Así, si tanto su cuerpo como su nombre de pronto se tornan objeto no sólo de la curiosidad de los otros, sino también de su sarcasmo, la manera en la que ese muchacho habrá de ingresar en la colectividad -familiar o social- estará marcada por la duda, por la hesitación, por la incertidumbre que terminarán haciendo de él una entidad problemática, equívoca.

Pero los tristes avatares de su primer día de clases no terminan ahí. El padre Hernández, después de la clase, lo llevará a un salón vacío y cerrará la puerta con llave. Aparentemente, se trata de examinarlo para saber si puede quedarse en ese curso o tendrá que comenzar en un curso inferior. Lo sienta en sus piernas y le pide que lea en voz alta un libro que pone ante él. Mientras el niño, inocente y aplicado, se concentra en la lectura, la mano del padre Hernández le aprieta el muslo, y la lengua -procaz- incursiona lentamente en la oreja del muchacho. Gregorio, asustado, salta de las piernas del sacerdote y por un momento lo mira desconcertado. El padre Hernández concluye así su primera lección con una frase conminatoria: "No digas a nadie que estuvimos aquí".<sup>376</sup>

Aquí, ya no se trata sólo de una vivencia subjetiva que pone en duda su identidad como sujeto, sino de

---

<sup>376</sup> Ibid., p. 114.

una práctica perversa, que se le impone también desde fuera, desde ese afuera que es el mundo adulto y que lo hará vacilar con respecto a su propia identidad sexual. De ahí, entonces, la urgencia del pequeño Gregorio por acceder al cuerpo femenino, a ese cuerpo que hasta ahora para él es tan sólo misterio, incógnita, deseo. Una urgencia, además, en la que está sólo, en la que nadie lo acompaña, a no ser su amigo Samito, que al mismo tiempo que instiga y fomenta su curiosidad, calma la desazón que todo eso le provoca.

La propia escritura de la novela no ha hecho otra cosa que girar en redondo, casi obsesivamente, en torno a esa urgencia, ahondándola, profundizándola, convirtiéndola en el motivo central de la historia. Poco a poco ha ido olvidando otros asuntos secundarios que funcionaban como relleno o como meros puentes narrativos, quizá demasiado extensos -la vida cotidiana de la ciudad, las eternas peleas de los padres de Gregorio, los vecinos, el tío Rogelio y sus constantes peroratas sobre la historia de Roma-, para centrarse casi exclusivamente en lo que está sucediendo en el cuerpo de Gregorio, en su subjetividad cada vez más exaltada. Y, con ello, ha terminado ganando también en intensidad y convicción, pues desde un principio el único argumento realmente sólido de la novela era la atribulada infancia de Gregorio y tal vez aquella otra -la de Ana Rosa- que funciona en el texto en un plano complementario y especular de ésta.

Gregorio superará al fin la difícil etapa por la que atraviesa gracias a la llegada a la casa de Lucinda, la

hija de Serafina. Se trata en realidad de un regalo, de una ofrenda. Una tarde, la negra santera madre de Lucinda se presenta en casa de los Ibarra y le ruega a Regina que acepte a su hija: se la regala, puede hacer con ella lo que quiera, convertirla incluso en una esclava. Es la única posibilidad que Serafina tiene de sobrevivir y hacer que su hija sobreviva a la miseria que las rodea. A instancias de Francisco, Regina acepta a regañadientes, porque tampoco sobra nada en casa de los Ibarra: no sólo tendrá que darle un plato de comida, sino vestirla y educarla, y eso cuesta. Definitivamente, Lucinda es una carga para Regina, para la familia, pero no para Gregorio. Al contrario, la misma mañana en la que la negrita entra a trabajar como sirvienta a la casa, los ojos del muchacho se iluminan y la siguen del cuarto a la cocina, de la cocina a la sala o al comedor, alucinados. Por el momento, es tan sólo su imagen, pero eso basta para que la chica, aun sin saberlo, comience a pagar con creces la gratitud de los Ibarra:

Está a punto de sonar la aldaba. Escóndete. Y mi mano trata de hacerlo entrar, de acostarlo. Lo siento latir firme, de fuego. Lo aprieto suave. Ya nada puede impedir, ni la aldaba venidera, que mi mano se mueva como otras veces, a buen ritmo, a compás. Empieza el cosquilleo que ya conozco. Sé que no va a ocurrir. Otras veces en el baño, contra las lozas frías, y nada. No pasó. Una irritación, un cosquilleo. No va a ocurrir lo que

Samito me ha contado que ocurre. Me pego de lado en busca del contacto del colchón. Sigo moviéndome a compás... Lento, luego más rápido. Recorro a la mano... ¿Quieres ver a Lucinda? Abro camino entre sus pechos, ahí me coloco. El pito entre sus tetas avanzando, retrocediendo. Ardo como una brasa. La boca abierta, los ojos cerrados. Así la veo mejor, con los ojos cerrados.

Y ocurre de pronto, sin yo esperarlo, un ardor diferente, como si algo me caminara dentro del pito... Siento miedo y sorpresa.<sup>377</sup>

A la mañana siguiente, cuando la madre descubre la mancha de semen en la cama del hijo, se siente obligada a hablar con él para tratar de evitar lo que ya parece inevitable. Comienza por pedirle "que se porte bien con ella, como un caballero. Sin sobrepasarse ni permitirle ninguna intimidad. Como ella dormirá en la casa, estarán casi todo el día bajo el mismo techo. Pero nada más. Un caballero... Dándose cada uno su lugar".<sup>378</sup> La repentina pregunta del hijo, sin embargo, la asombra:

-¿Es mi esclava?

-No -responde la madre preocupada-...: ya no hay esclavos. No puedes venderla, azotarla ni ponerla en el cepo.

-¿Puedo darle órdenes?

<sup>377</sup> Ibid., pp. 583-584.

<sup>378</sup> Ibid., pp. 615-616.

-Sí. Pero prefiero hacerlo yo.

-Pero Serafina nos la regaló.

-No hagas mucho caso... no puede continuar su crianza. Tiene tres bocas que alimentar. Aceptamos a Lucinda como obra de caridad.<sup>379</sup>

Pero el muchacho, a pesar de las insistentes advertencias de la madre, no está dispuesto a abandonar, caritativamente, las prerrogativas que le otorga su posición frente a Lucinda, ese oscuro objeto de deseo. Y mucho menos ahora que ha descubierto la fuerza de su sexualidad, que se sabe al fin un hombre como los otros. Desafortunadamente, para él, su ingreso a la sexualidad está marcado por la huella sombría del poder: al mismo tiempo que su cuerpo responde ante la imagen de Lucinda, el muchacho entra en posesión de su señorío. Se sabe dueño y señor de ese cuerpo hambriento y agradecido, de ese cuerpo adolescente que ante ellos, los Ibarra, es tan sólo deuda y oblación. Y está decidido a ejercer el poder, que su posición en la familia le otorga, sobre ese cuerpo incipiente que está allí para él, que Serafina le ha regalado. El propio tío Rogelio, al descubrir los juegos del muchacho con la inicial del nombre de Lucinda, lo confirma: "Me parece adivinar a quién pertenece. Sigues la tradición de los señores en su juventud: ejercitarse con sus criados".<sup>380</sup>

Y en realidad, el pequeño dictador no espera mucho para comenzar a ejercitar la autoridad que de pronto parece

---

<sup>379</sup> Ibid., p. 616.

<sup>380</sup> Ibid., p. 613.

haberle caído como un regalo del cielo. Esa misma mañana entra al cuarto de Lucinda y la sorprende arreglando su ropa. Extiende el brazo y castañetea los dedos:

-Oyeme: puedo darte órdenes. Aquí va la primera: no toques mi caja de vidrio.

Luego agrega presuroso:

-Va la segunda: no puedes poner el radio para oír los episodios.

Ella replica saliendo del susto:

-Ni me interesa. Son para niños.

El repite el castañeteo y apunta con el índice:

-Va la tercera: no toques mi ropa ni mis cubiertos, ni te sientes en mi lugar en la mesa.

(...)

-Viene la cuarta: ni se te ocurra darle un beso a mima ni a mi padre.

(...)

Lucinda se encoge de hombros y termina de amarrar la soga.

El da un puñetazo en el marco de la puerta.

-Viene la última: te bajarás la blusa cada vez que te lo ordene.<sup>381</sup>

Ya en ese primer diálogo que se entabla entre los chicos, podemos observar que el juego del poder parece

---

<sup>381</sup> Ibid., p. 618.

definitivamente desvanecerse. Pues, para que una relación de poder se establezca, no basta con que uno emita las ordenes; es necesario también que en la otra punta del discurso alguien obedezca. Y Lucinda, por su parte, no parece dispuesta a tomar en serio la autoridad emanada de ese niño veleidoso que no sabe esconder, detrás de tantas "órdenes" disparatadas, el perentorio deseo que las produce. Intuitivamente, la chica se da cuenta que bajo la piel del amo hay un esclavo decidido a ponerse a sus pies con tal de poder gozar un instante de sus favores. Y el inesperado gesto con el que rubrica el diálogo, no hace sino alterar la correlación de fuerzas entre los dos: lo abraza y lo besa, al mismo tiempo que le da con la punta del cuarto en las narices. Es un gesto insólito que el pequeño Gregorio no ha podido prever y ante el que de pronto su autoridad vacila hasta desbarrancarse. Ese beso le otorga al fin el estatuto que tanto ha anhelado: existe, como un hombre, ante Lucinda. La chica ha sentido su virilidad y le ha sonreído. Y esa sonrisa ha sido suficiente para hacer desaparecer todos los fantasmas de insuficiencia y castración que la familia había inculcado en él. Desde ahora, los dos muchachos explorarán sus cuerpos ávidamente, reconociéndose a sí mismos en el contacto con el otro, dando al fin libre curso a una sexualidad que hasta entonces la edad les hurtaba.

Paralelamente, y en un plano complementario del texto, se desarrolla la historia de Ana Rosa, esa otra niña en la que se han cifrado también las ilusiones de la familia y que de pronto, ella, se ve conminada a realizar. Es una

historia cuyo sentido funciona parasitariamente en relación a la historia de Gregorio. En sí misma, resultaría irrelevante, e incluso, por momentos, melodramática y dulzona; ligada, en cambio, a la historia de Gregorio cobra un sentido y una densidad que por sus propios medios no alcanzaría nunca. Incluso, estructuralmente, aparece intercalada en el texto, a manera de pequeños fragmentos que rompen la continuidad del relato central y que constantemente se alimentan de él en un franco acto de canibalismo.

Idelina, la madre de Ana Rosa, se ha pasado la vida ahorrando para poderse pagar una operación de la tiroides que le permitirá suprimir el bozo que le llena la cara de pelos, se decir, que le permitirá dejar de ser la "mujer barbuda" que ha sido hasta ahora. Su marido es un humilde técnico dental que apenas gana lo suficiente para dar de comer a su familia, y del presupuesto familiar no sobra nada, a no ser unos cuantos pesos que Idelina atesora, mes tras mes, con la lejana esperanza de poderse operar algún día y llegar a ser una mujer como todas. Sin embargo, mes tras mes, los niños crecen y, con ellos, crecen también sus necesidades, sus reclamos. Ana Rosa, que hasta entonces ha tomado sus lecciones de piano en casa de la maestra, está ya en la edad de tener su propio piano en casa o, de lo contrario, se verá obligada a interrumpir sus estudios. Una noche, desesperada, Idelina habla con su marido. Está dispuesta a sacrificarse, no puede frustrar el destino de su hija, un destino que ellos han alimentado y estimulado día

tras día, precisamente porque han cifrado en él todas sus esperanzas. "¿No te importa tener una mujer barbuda?",<sup>382</sup> le pregunta Idelina esa noche. El, estoico, responde que no, y disfruta un instante de la abnegada sonrisa de su mujer.

De cualquier forma, los ahorros tampoco alcanzan para el piano e Idelina tendrá que pedirle un préstamo a doña Carmela, la acaudalada del barrio, a cambio de que su marido trabaje gratuitamente para sus sirvientas. Se trata sólo de unas prótesis dentales, un poco más de trabajo del que ya tiene acumulado. Un sacrificio mutuo, compartido, que terminará uniendo más a los padres y, a través de ellos, a toda la familia. Por lo menos, es ese anhelo el que está en la base del desinteresado gesto de inmólación que los anima.

Aunque, en realidad, no hay inmólación desinteresada. Con ese gesto, los padres no han hecho otra cosa que depositar en la hija todo lo que ellos no son, lo que no pudieron ser, y el insaciable deseo de alcanzarlo. Han hecho de ella una eterna deudora. La hija -sus éxitos futuros, su triunfo como pianista- deberá resarcirlos de sus enormes carencias, de la profunda insuficiencia con que la vida los ha marcado. Para eso se han sacrificado y la hija sabrá estar a la altura de ese sacrificio. Es una demanda desmedida, si se mira bien, pues desde ahora la niña tendrá que cargar con una responsabilidad que no le compete, que se le impone desde afuera y que no tiene que ver con ella solamente sino con toda la familia. No se trata ya de su propio futuro, sino del futuro de una familia que aparece

---

<sup>382</sup> Ibid., p. 66.

constantemente resignificado por un pasado y un presente de privación y miseria que sólo la hija podrá superar. El piano es un regalo, sin duda, pero un regalo que la compromete incluso más allá de sus propias fuerzas. Si hasta ahora las clases de piano representaban para ella un regocijo, el simple gusto de escucharse tocar, el placer de hacer brotar una melodía de sus manos; a partir de ahora, en cambio, la chica tocará para pagar una deuda impagable, para colmar las infinitas expectativas de los padres que por sí mismos no supieron colmar.

Junto al piano, sin tocarlo, mirándolo más como un enemigo al que tendrá que vencer que como el instrumento anhelado, Ana Rosa le pregunta al hermano: "¿Tú crees que llegaré a ser una gran pianista?"<sup>383</sup> Y en esa simple pregunta se manifiesta ya una ansiedad que no había experimentado hasta entonces. Como en el caso de Gregorio, se trata de una ansiedad que no nace de ella, que se le impone como un lastre desde el ámbito familiar y que no hace sino desplazar en ella las propias dudas y ansiedades paternas. De ahí, entonces, que el piano termine convirtiéndose, para Ana Rosa, en una especie de reto, en una amenaza que constantemente la confronta (como a Gregorio su sexualidad) con su propia insuficiencia adolescente: "Cerrar el piano y partir -piensa, mientras insegura rrecorre las teclas-. Alejarse de ese instrumento hostil, ante el cual cada tarde en casa de Aris o en su propia casa delante del Pleyel, siente que la prueban, que el piano le

---

<sup>383</sup> Ibid., p. 540.

tiende una apuesta: ¿serás o no serás una pianista famosa, como quiere tu madre?".<sup>384</sup> Si en el centro de su ansiedad está la madre, si la madre se ha convertido de pronto en el origen de sus dudas, es porque su sola imagen le recuerda insistentemente el sacrificio que la familia toda ha realizado por ella. Y Ana Rosa, ahora, no puede defraudarla: "Odiaba aquel instrumento que la retaba, le susurraba burlón, los dientes amarillentos: ¿serás o no serás? Era increíble, lo odiaba, y a la vez temía no complacer a sus padres, sobre todo a su madre Idelina. ¿No había hecho por ella un sacrificio, un sacrificio por ella ignorado, pero que la llenaba de pena?".<sup>385</sup> Inútilmente, y en un plano puramente imaginario, tratará de derivar hacia su hermano Samito la responsabilidad que de pronto ha caído sobre ella. No tarda en descubrir, sin embargo, que esa responsabilidad es inderivable: "Y su madre Idelina, ¿no tiene en ella también puestas sus ilusiones?... ¿Por qué con ella, en ella? ¿Y Samito? ¿No es alto, no es hermoso, con su cuerpo de atleta? Es el hombre de la casa, como diría Leonila. Pero su madre la eligió a ella y se apartó de Samito... Ella es la predilecta, la preocupación, la niña de la casa".<sup>386</sup> Una predilección, sin embargo, que ella cedería gustosamente con tal de verse libre de la deuda que conlleva.

Pero la preocupación de la madre ha rebasado ya todo límite razonable. No puede esperar, no tiene tiempo, no puede dejar que los estudios de piano de su hija evolucionen

---

384 *Ibid.*, p. 629.

385 *Ibid.*, p. 631.

386 *Ibid.*, p. 636-637.

a su paso normal. Necesita saber -y saberlo desde ahora- si su hija será o no será, si su sacrificio ha valido la pena. A través de Ana Rosa, le pedirá a la maestra una calificación, es decir, una seguridad, una certeza que de alguna manera calme su ansiedad, que le asegure que su gesto ha tenido sentido.

La maestra, antes de responder, hará cuentas. Sabe que de su respuesta depende la posibilidad de seguir recibiendo esos pesos que, también a ella, le permitirán sobrevivir. Que la honestidad, algunas veces, es un lujo que no todos pueden permitirse. Que la mentira, en ocasiones, es tan necesaria como el pan y la sal. Y mentirá. Le escribirá una carta a Idelina y le dirá que la niña promete, que no hay por qué preocuparse, que si sigue estudiando como hasta ahora llegará a ser una gran pianista, eso que todos esperan de ella.

Con esta última imagen se cierra el círculo que la escritura inauguró en torno al cuerpo de Gregorio. En los dos casos, los niños no han sido más que los depositarios de una frustración colectiva y de la impostergable necesidad de superarla. De ahí nace la ilusión, esa construcción imaginaria que tiende a invertir el dolor que la realidad nos produce en su signo contrario y que en el texto aparece desplazada hacia los niños, como si ellos tuvieran la oportunidad que el adulto no tuvo: escapar de alguna manera a esa sociedad cerrada y autofágica, a ese círculo vicioso, que termina emasculando todo gesto individual. Lo que la novela nos dice, no sólo a través de su última imagen, sino

de cada uno de los personajes y situaciones que la constituyen, es que una sociedad que no se abre al exterior, que no ventila su cotidiano vivir con otros aires, es una trampa: no sólo hace abortar desde la infancia los destinos individuales, sino que termina naufragando, ella misma, en su propio marasmo.

427

EPILOGO

El recorrido realizado a través de la novela cubana de los últimos treinta años quizá no ha logrado salvar uno de los grandes escollos que estaba ya ahí desde el comienzo: el de la generalización. Pero me parece que toda investigación de esta naturaleza, o que por lo menos se proponga objetivos como el que aquí nos propusimos, se verá necesariamente obligada a incurrir en generalizaciones que no siempre reflejan fielmente lo que ha ocurrido en los hechos. Sé que a algunas de las novelas analizadas para caracterizar los momentos por los que ha atravesado la joven narrativa cubana, se les podrían oponer otras cuyo sentido apunta en una dirección opuesta. Pero no podíamos -tampoco deseábamos- realizar una indagación exhaustiva de cada una de las novelas publicadas en Cuba durante las tres últimas décadas y de la pluralidad de direcciones a las que ellas apuntan. Por ejemplo: no abordé ni la novela policiaca ni la novela de ciencia ficción que, aunque todavía ocupan una posición marginal en la cultura cubana, cada día cobran más auge y más atención por parte del público. Me centré, es cierto, en lo que consideré las líneas generales por las que ha incursionado la narrativa cubana de los años sesentas a los ochentas -la narrativa de la insurrección, la problemática del intelectual de transición, la escritura barroca, el realismo socialista, la novela testimonial, la literatura intimista- y traté de dar cuenta de ellas mediante el análisis detallado de las novelas más

representativas de cada periodo y en las que más resueltamente habían quedado cifradas esas líneas. Si este trabajo -a pesar de sus vacíos, ausencias u omisiones- aporta una cierta imagen global -provisoria, inacabada, perfectible- del azaroso proceso que ha seguido la novela de la revolución cuabana hasta hoy en día, el objetivo de esta investigación ha quedado cumplido. Es al lector, sin embargo, al que resta la última palabra.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- Alvarez Bravo, Armando, Lezama Lima, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1968, 339 pp.
- Arrufat, Antón, La caja está cerrada, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Ocuje, 1984, 701 pp.
- Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Barcelona, Barral Editores, 1971, 430 pp.
- Barnet, Miguel, La fuente viva, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983, 241 pp.
- , Biografía de un cimarrón, México, Siglo XXI, Col. Mínima, núm. 16, 1971, 205 pp.
- , La canción de Rachel, Barcelona, Ed. Estela, 1970, 152 pp.
- , Gallego, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Ocuje, 1983, 255 pp.
- Buzzi, David, Los desnudos, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Ocuje, 1982, 299 pp.
- Castro, Fidel, Revolución, Letras, Arte, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980, 616 pp.
- Cofiño López, Manuel, La última mujer y el próximo combate, La Habana, Casa de las Américas, Col. Premio, 1971, 334 pp.
- Coronado, Juan, Paradiso múltiple, México, Coordinación de Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, 114 pp.
- Cortázar, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, México, Siglo XXI, 1969, 214 pp.
- Cossío Woodward, Miguel, Sacchario, La Habana, Casa de las Américas, Col. Premio, 1970, 249 pp.
- Desnoes, Edmundo, Punto de vista, La Habana, Instituto del Libro, Col. Cocuyo, 1967, 135 pp.
- , Memorias del subdesarrollo, La Habana, Ed. Unión, 1965, 101 pp.

- Díaz, Jesús, Los años duros, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Ocuje, 1981, 111 pp.
- , Las iniciales de la Tierra, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987, 444 pp.
- Fernández, Pablo Armando, Los niños se despiden, La Habana, Casa de las Américas, Col. Premio, 1968, 547 pp.
- Fernández Moreno, César, América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972, 494 pp.
- Foucault, Michel, Microfísica del poder, Madrid, Ed. La Piqueta, 1978, 189 pp.
- Fuentes, José Lorenzo, Viento de enero, La Habana, UNEAC, 1968, 216 pp.
- González, Reynaldo, Lezama Lima: el ingenuo culpable, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988, 165 pp.
- , Siempre la muerte, su paso breve, La Habana, Casa de las Américas, Col. Premio, 1968, 238 pp.
- Guevara, Ernesto, Obra revolucionaria, México, Ed. ERA, 1968, 663 pp.
- Kristeva, Julia, Historias de amor, México, Siglo XXI, 1988, 340 pp.
- Lezama Lima, José, Paradiso, México, Ed. ERA, 1970, 490 pp.
- , La cantidad hechizada, La Habana, Ed. Unión, 1970.
- Lukács, Georg, Prolegómenos a una estética marxista, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1969, 316 pp.
- , Significación actual del realismo crítico, México, Ed. ERA, 1967, 177 pp.
- Menton, Seymour, La narrativa de la Revolución cubana, Madrid, Ed. Playor, Col. Nova Scholar, 1978, 312 pp.
- Miranda, Julio E., Nueva literatura cubana, Madrid, Taurus, 1971.
- Ortega, Julio, La contemplación y la fiesta, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, 238 pp.
- Otero, Lisandro, La situación, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Ocuje, 1982, 277 pp.
- , Disidencias y coincidencias en Cuba, La Habana, Ed. José Martí, 1984, 132 pp.

- Paz, Senel, Un rev en el jardín, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Espiral, 1983, 247 pp.
- , El lobo, el bosque y el hombre nuevo, México, Ed. ERA, 1991, 59 pp.
- Paz, Octavio, Corriente alterna, México, Siglo XXI, 1967, 223 pp.
- Portuondo, José Antonio, Crítica de la época y otros ensayos, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965, 311 pp.
- Rama, Angel y Mario Vargas Llosa, García Márquez y la problemática de la novela, Buenos Aires, Corregidor-Marcha Ediciones, 1973, 89 pp.
- Rodríguez Coronel, Rogelio, La novela de la Revolución Cubana, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1986, 312 pp.
- , Novela de la revolución y otros temas, La Habana, Ed. Letras Cubanas, Col. Espiral, 1983, 259 pp.
- Rodríguez Feo, José, Cuentos: Antología, La Habana, Ed. Unión, 1967, 77 pp.
- Sarduy, Severo, Escrito sobre un cuerpo, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969, 108 pp.
- , Barroco, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974, 119 pp.
- Soler Puig, José, Bertillón 166, La Habana, Ediciones Huracán, Editorial de Arte y Literatura, 1975, 218 pp.
- Vargas Llosa, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Editores, 1971, 667 pp.
- Varios autores, Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Madrid, 2 Vols. Ed. Fundamentos, Col. Espiral, 1984.
- , Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970, 375 pp.
- , El intelectual y la sociedad, México, Siglo XXI, Col. Mínima, núm. 28, 1969, 151 pp.
- Xirau, Ramón, Poesía iberoamericana contemporánea, México, Secretaría de Educación Pública, Col. Sep/Setentas, 1972, 182 pp.

No. 11745  
1933

1934  
1935

- Méndez, Adriana, "Hacia una narrativa de la revolución cubana. (Conversación con Lisandro Otero)", Arte. Sociedad. Ideología, núm. 5, feb-mar, 1978, 19-24 pp.
- Ortega, Julio, "La biblioteca de José Cemí", Eco, núm. 155, mar, 1973, 311-331 pp.
- Otero, Lisandro, "Cuba: literatura y revolución", "La Cultura en México", Suplemento de la revista Siempre!, núm. 226, 15 jun, 1966, III-V pp.
- Oviedo, José Miguel, "Un personaje de Camus en La Habana", Plural, núm. 55, abr, 1976, 64-67 pp.
- Portuondo, José Antonio, "Una novela revolucionaria", Casa de las Américas, núm. 71, mar-abr, 1972, 105-106 pp.
- Ribeyro, Julio Ramón, "Notas sobre Paradiso", Eco, núm. 91, nov, 1967, 103-110 pp.
- Rodríguez Feo, José, "Literatura y subdesarrollo", La gaceta de Cuba, may, 1969, 25-26 pp.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Literatura: Cine: Revolución", Revista Iberoamericana, núms. 92-93, jul-dic, 1975, 579-591 pp.
- Rojas, Manuel, "La última mujer y el próximo combate", Casa de las Américas, núm. 67, jul-ago, 1971, 172-173 pp.
- Santos Moray, Mercedes, "Los pasos breves de la muerte", Letras cubanas, núm. 2, oct-dic, 1986, 252-258 pp.