

LAS FURIAS, LA «ESQUALIDEZ»...

En su «Elogio de las furias», breve ensayo escrito en Nueva York en 1983, Reinaldo Arenas recordaba que el primer poema cubano, *Espejo de Paciencia*, tiene como argumento la violencia. Citando a Ernesto Sábato, Arenas reivindicaba la idea del artista como rebelde impenitente, «delegado de las Furias». «Habiéndolo perdido casi todo, aún un dios invulnerable nos inspira y sostiene, el dios de la cólera» (Arenas 2001: 306). La pérdida a la que se refería el escritor era, desde luego, la Hecatombe, el gran desastre nacional. Pero es bueno recordar que, antes de convertirse en Orden –un orden mucho más férreo, ciertamente, que aquel otro que buscaba dejar atrás–, la Revolución había sido rebelión. Y no es un azar que Arenas, el gran rebelde, haya sido un hijo suyo.

Demasiado joven para ser uno de los «jóvenes airados» de 1959, los de «Nueva generación» y Lunes de Revolución, Arenas estaba más cerca del grupo de literatos de El Puente. Bien pudo haber suscrito aquellas palabras de Ana María Simo, en un conversatorio celebrado en la Casa de las Américas en 1965, señalando que, lejos de pecar de exceso de actitud crítica, los escritores cubanos habían adolecido «no diría de debilidad, pero sí de una especie de dejar hacer, una ausencia de esfuerzo, de penetración, una ausencia de agudeza. Somos incapaces de clavarnos el cuchillo nosotros mismos, y por supuesto de clavarle esa navaja afilada y hacer el corte vertical a la sociedad que la Revolución exige» (1968: 79).

Son esas Furias las que toman la escena en una zona fundamental del teatro de los sesenta: «Los mangos de Caín» (1964), de Abelardo Estorino, «La noche de los asesinos» (1965), de José Triana, «Las monjas» (1967), de Eduardo Manet. Aquí se aprecia, acaso, un contraste con el cine, el cual –concebido desde el comienzo como arte de propaganda– se centró más en el tema de la violencia revolucionaria: *Historias de la revolución*, *El joven rebelde*, *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*, *Lucía* o *La última carga*

al machete; incluso las películas más intimistas, como *La ausencia*, de Alberto Roldán, abordaban de un modo u otro la lucha armada. Por su propia constitución, el cine se prestaba para representar acciones espectaculares en espacios abiertos como la manigua y la sierra, mientras que el teatro parecía condenado al interior burgués. Dentro de las tres paredes, la familia, y fue justo allí donde se desató la cólera.

En la obra de Estorino, Caín era reivindicado como el primer rebelde, aquel que desobedeció el mandato paterno, convirtiéndose en santo patrono de los objetores del dogma. Luego, en *La noche de los asesinos*, los hijos planeaban la muerte de los padres. De estas obras, sólo *Las monjas* transcurre durante una revolución; tres monjitas se han refugiado en un sótano de Saint Domingue, adonde atraen a una señora rica con el pretexto de ayudarla a escapar del cataclismo social que arrasa con su mundo; allí la matan y se apoderan de sus joyas. De fuera llegan amenazantes toques de tambor; adentro, crueldad, resentimiento y sadismo. Desobedecer al Padre, matar a los padres, monjas avariciosas que matan ingenuas señoras. No es imposible extrapolar esta obra; leerla, alegóricamente, sobre el trasfondo de la Revolución cubana. Advertiríamos así su fundamental su ambigüedad, así como ese frisson de horror que comparte no sólo con las piezas de Estorino y Triana, sino también con *La vuelta a la manzana*, de René Ariza, y *Dos viejos pánicos*, de Piñera, ambas consideradas políticamente incorrectas por la ortodoxia marxista-leninista de la época.

En Verde Olivo esas obras de filiación más o menos vanguardista fueron comprendidas como expresión de una «rebeldía antiburguesa» a la que se contraponía, desde luego, la revolución socialista. Incapaz de ofrecer resistencia a los embates del dogmatismo, el teatro derivó rápidamente hacia la temática proletaria; el escenario se trasladó de la casa al centro de trabajo, los conflictos del individuo al colectivo. Esa violencia de la transgresión, que abrevaba en la gran tradición del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo, quedó fuera de escena, no sólo en la dramaturgia sino en toda la literatura publicada en los setenta y ochenta. En la «novela policial revolucionaria», el género más representativo de esas décadas, falta el pathos, el sufrimiento, el horror. Es la anodina expresión literaria de una sociedad donde no existe la crónica roja, porque no debería haber delincuencia; la que hay es sólo rezago de un pasado condenado a desaparecer.

Definitivamente derrumbado, con el muro de Berlín, ese mundo idílico del realismo socialista, las Furias regresan en los años noventa, pero no ya como

figuras de rebeldía. Es esto lo que, mejor que la de ningún otro escritor de su generación, refleja la extraordinaria obra narrativa de Ena Lucía Portela. A Camila, personaje de *El pájaro*: pincel y tinta china, la primera novela de Portela,

le gustaba jugar a ir más allá de todas las puertas, a invadir los espacios improcedentes, a no leer las escrituras, a conquistar la ciudad perversa. No se rebelaba contra nada, porque todo parecía permitido, de algún modo legal, y su rebelión no le hubiese importado a nadie. Todo consistía, me han dicho, en amputarle al sistema (no hablo de política, sino de algo quizás más consistente) su capacidad de aterrorizar. (Portela 1998: 122-123)

Esta caracterización es demasiado significativa; he aquí la antítesis, en más de un sentido, del orden totalitario que motivara la rebeldía de Arenas. Este es, para decirlo rápido, el mundo de las UMAP. «El trabajo os hará hombres», frase que se leía a la entrada de las «unidades militares de ayuda a la producción», expresaba el meollo de la ingeniería social comunista. El régimen calificaba de «vagos y parásitos» a todos aquellos que no consideraba «revolucionarios»: homosexuales, testigos de Jehová, católicos, abakuás, desafectos. «Hombres» allí quería decir «hombres nuevos», ni gusanos ni maricas. La misma violencia que el discurso desarrollista propugnaba para la transformación del medio natural, se aplicaba sobre este material humano al que había que moldear a imagen y semejanza de la futura sociedad comunista.

La politización de la vida que según Foucault distingue a la época moderna se realiza, entonces, de forma extrema en estos campos de concentración, una vez que el estado ha tomado a su cuidado los cuerpos y las mentes, en una política eugenésica que oscila entre la destrucción y la regeneración de las «lacas sociales». Superada la oposición entre lo público y lo privado característica del orden burgués, esta biopolítica implica la movilización total de la vida en torno a la defensa y la producción. En 1968, la nacionalización de los pequeños reductos de propiedad privada que aún existían vino a acabar con toda opción de resistencia al sistema comunista; tres años después, quedó eliminada incluso la posibilidad de abandonar legalmente el país, consumándose la biopolítica totalitaria. Los campos de concentración se habían cerrado, pero ahora toda la isla era un gran campo.

A ese mediodía del totalitarismo en torno a los diez millones de toneladas de azúcar respondió Arenas denunciando, en «El central», la relación entre la Ley del Servicio Militar Obligatorio, los carteles «donde se nos muestra el

futuro» y la «gran plantación de caña donde se nos aniquila el presente» (Arenas 2001: 56). En sus piezas de teatro experimental, el propio Arenas presentaba la dicotomía fundamental de una época donde la única rebeldía posible es la imposible fuga. «¡El que saque la cabeza se la cortamos!»; «¡Ya llegamos a las cien mil posturas de café!, ¡Acude al llamado de la patria! ¡Que no quede un grano en el suelo! ¡Para tomarlo hay que sembrarlo! ¡Que no quede ni una caña en pie! ¡Están ustedes entrando en el Plan Monumental del Cordón de La Habana! ¡Guerra a muerte a los peludos y a los gusanos! ¡Comandante en Jefe, Ordene!» (Arenas 1986: 28-29), ruge el coro entre otras consignas, mientras la pareja obsesionada por la huida es perseguida y condenada por el Gran Hermano.

Fue justo ese deseo de escapar lo que produjo, en abril de 1980, la crisis de Mariel, que Arenas no desaprovechó. Basta comparar aquellos hechos con el éxodo masivo del verano de 1994 para advertir las diferencias entre ambas épocas del castrismo. Frustrado el conato de protesta popular gracias a la rápida intervención de los contingentes paramilitares que impidieron que la revuelta se extendiera a los barrios periféricos de la ciudad, el gobierno dio completa libertad para irse, presentando la estampida como una emigración eminentemente económica. No hubo esta vez «marcha del pueblo combatiente»: lejos de ser repudiados, los balseros fueron celebrados –no, desde luego, en los medios oficiales, pero sí abiertamente por la gente en la calle. Cuando Mariel, el show habían sido los actos de repudio, quedando la salida absolutamente fuera de escena: después que entraban en El Mosquito, nadie veía más a la «escoria». En 1994, en cambio, todo fue show: los preparativos del viaje, la construcción de las balsas, la despedida junto a la costa. Pero al ser la travesía mucho más insegura y peligrosa, la obscenidad se trasladó, forzosamente, a aquella muerte que no pocos –no se sabe cuántos– encontraron en la espantosa soledad de la alta mar.

Si los ominosos actos de repudio de abril de 1980, esa explosión de violencia en parte espontánea y en parte organizada, habían sido la contraparte de una literatura que había desterrado la transgresión y la crueldad, la crisis de los balseros viene a ser parte del contexto social de una literatura donde hay cierto espacio para ellas, como lo hay para la vida privada, en sentido burgués. El estado, omnipresente persecutor en Arenas, se ha retirado un poco, de modo que la rebeldía al estilo de los sesenta pierde algo de sentido. «Mis personajes, ya lo dije, no tienen familia: nacieron del aire, de los árboles, del fuego mismo» (Portela 1998: 47); esta ausencia, deliberadamente resaltada por el autor, marca una

importante diferencia con aquellos rebeldes parricidas. No se trata ya del conflicto generacional, ni de aplicar a la sociedad aquel cuchillo afilado que decía Ana María Simo.

La sombra del caminante, segunda novela de Portela, es al respecto una obra fundamental. Aunque se manifiestan también en becas y escuelas al campo, las Furias que aquí encontramos no remiten tanto al contexto revolucionario, como a la propia naturaleza humana:

¿Quién dijo que las personas son crueles? Las personas son maravillosas. No hay nada tan maravilloso como las personas. Lo que ocurre es que, por su híbrida condición a medio camino entre ángeles y bestias, las pobres personas experimentan un miedo tan lacerante, devorador, acerbo, implacable y sañudo, que para aliviarlo necesitan del sacrificio humano. Sangre y chamusquina en los altares. (Portela 2001: 35)

Lorenzo tiene una cicatriz en la espalda: ha sido torturado. Gabriela¹ ha sufrido los golpes de las negritas que le llamaban, con desprecio, «blanquita». Justo haber pronunciado esta palabra le cuesta la vida a la instructora de tiro, al comienzo de la novela, durante una sesión de preparación militar en La Colina universitaria.

«Un esquizoide literario que de repente descubre con todo el cuerpo ardiendo y un insoportable dolor de cabeza, que el sol de Cuba –metáfora de metáforas– puede ser tan deslumbrante como el que rebrilla en la costa norte de África para volver difíciles las pieles claras» (Portela 2001: 77). A pesar de la alusión a El extranjero, aquí no se trata –o por lo menos no sólo– del crimen sin sentido, como el de Meursault. Este asesinato está motivado por la memoria indeleble de la violencia, de un abuso estrechamente relacionado con las diferencias de raza y sexualidad. Antes relegadas, supuestamente superadas en la figura in statu nascendi del hombre nuevo, estas regresan con fuerza ahora que este ideal se va a pique. «Negra de mierda», «blanquita»: son estas palabras, no las de aquellas consignas gubernamentales que perseguían a los personajes de Arenas, las que como agujones atormentan a los personajes de La sombra del caminante.

Tras el crimen, Gabriela/Lorenzo huye; entra en un cine donde pasan una película francesa sin subtítulos, luego deambula por la ciudad en la noche de la

¹ El protagonista de la novela es siempre Gabriela y Lorenzo, pero quiénes en cada momento está dado por el punto de vista de la narración. El personaje no es consciente de esa dualidad; no tiene, como el mítico Tiresias, la experiencia de haber sido hombre y mujer.

tormenta del siglo, cruzándose con variopintos personajes. Calada/o hasta los huesos, tiritando de fiebre la/lo encuentra Aimée, «la Mujer más Generosa del Mundo», que ha salido a comprar cocaína. Negra fea de origen muy humilde, ahora casada con un italiano rico, ella también está marcada; hace años fue violada brutalmente por varios hombres, que la dejaron estéril y firmaron su «trabajo» con una quemadura de cigarro. «Su lema era olvidar, olvidar lo más posible» (2001: 217), pero Aimée no lo consigue. La cicatriz de Lorenzo la lleva a recordar una y otra vez su propio «viaje al infierno»: «el dique se ha roto y la avalancha de asociaciones es ya indetenible» (2001: 243). El encuentro con Gabriela/Lorenzo no hace, entonces, más que precipitar el desenlace, el único posible, ese «punto final» que «necesitaba, con urgencia» (2001: 244) desde el día mismo de la agresión. Ni Gabriela ni Lorenzo ni Aimée pueden escapar a su dolorosa memoria; el olvido, como el sueño, es opuesto a la voluntad: además de alcohólica y drogadicta, Aimée es insomne. Hojo Pinta, a quien Gabriela/Lorenzo encuentra en el cine, es en cambio un personaje feliz: «el hombre sin memoria afectiva, sin rencores, sin intrínquilis» (2001: 151).

Aquellos no quieren más que olvidar; Hojo no tiene memoria: en este punto los personajes principales de *La sombra del caminante* son la antítesis del personaje más popular de la narrativa cubana de estos últimos años: Mario Conde. Conde es, ante todo, un «cabrón recordador» (Padura 2005b: 138). El personaje de Padura representa a una generación que practicó cierta rebeldía juvenil en los setenta: pelo largo, pantalones tubito, música rock... Fueron reprimidos, forzados a sacrificarse por un futuro que al cabo nunca llegó, pero aquellos fueron, a pesar de todo, los años más felices. Conde aún pertenece al grupo de amigos de su época preuniversitaria, mientras que a la Camila de El pájaro: pincel y tinta china «no le interesaban los grupos ni los lamentos a coro, era una loquita solitaria. No le atraía para nada la idea de engrosar las filas de «una parte de la juventud cubana –había que dejar bien claro que sólo se trataba de una parte, con reconocer sus existencia ya era suficiente– que ante la crisis se mostraba desesperanzada y cínica» (Portela 1998: 123).

No es casualidad que las historias de las Cuatro Estaciones, aunque publicadas a lo largo de los años noventa, transcurran en 1989, inmediatamente antes de la caída del muro de Berlín. Su denuncia de la burocracia, de la corrupción, de la doble moral, emparentan a estas novelas con cierto arte crítico de los años ochenta, obras contemporáneas de la perestroika que rozan, por así decir, el límite del arte socialista. Se ha destacado dema-

siado cómo Padura rompe con la «novela policial revolucionaria»²; habría que advertir más aquello que, a pesar de todo, sigue teniendo en común con ella. Es obvio que los malvados de *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño* no son ya los «lumpen» y «gusanos» del realismo socialista, sino dirigentes corruptos, «pinchos» homófobos, simuladores oportunistas, pero también lo es que, al desenmascararlos, la intervención justiciera de Mario Conde termina reconciliando a los lectores con un orden social que no resulta nunca radicalmente cuestionado.

La purga renueva el vínculo entre los lectores y la Revolución misma, o por lo menos esa parte de la experiencia revolucionaria que se considera auténtica. Lo mismo ocurre, en *La novela de mi vida*, con el descubrimiento de la verdad, que conduce al protagonista –un Conde más estudiado y con peor suerte– al reino anterior al desastre de la dispersión y el fracaso. En esta novela, que no es ya policíaca, Padura vierte más material en el molde de la nostalgia, sólo que ahora, en vez del pre de la *Víbora del Conde* y el *Flaco*, es la *Escuela de Letras de Fernando Terry* y «*Los socarrones*», y no son sólo los años y la adversidad lo que separa al grupo de amigos, sino la sospecha de una delación y las muertes lamentables de dos de ellos. Historia conmovedora de la amistad y el reencuentro, *La novela de mi vida* entraña a todas luces una alegoría de la reconciliación, un romance nacional.

Sólo al volver a Cuba puede Fernando Terry recobrar su paraíso, posible o efectivo: el amor de Delfina, la certeza de que no hubo delación. Hay, por debajo de la mezquindad de los hombres y de la miseria de una Habana tan destrozada como dolarizada, una pureza que permanece intocada, en el fondo de una matrioska cuyas piezas son el país, la ciudad, el barrio, el grupo de amigos. A diferencia de tantos personajes de los «novísimos», y en particular de los de Ena Lucía Portela, los protagonistas de Padura –Mario Conde sobre todo– son seres fundamentalmente arraigados, que habitan ese terreno sentimental donde «las cosas eran distintas [...] no sé si más románticas o menos pragmáticas» (2005b: 70).

² El propio Padura lo hace, en *Pasado perfecto*, al incluir una alusión paródica a ese ciclo narrativo. Cuando Mario Conde y el sargento Manuel Palacios van a casa de un presidente de los CDR a hacer una «verificación», rechazan su oferta de entrar a la casa, a lo que este responde: «Pero, óigame, teniente, qué raro está eso de que ustedes no entren a sentarse y entonces yo les pueda brindar un cafecito acabado de colar, ¿eh? Yo creía que cuando dos policías venían a un CDR siempre tenía que pasar eso, ¿verdad?» (Padura 2005a: 89).

En *La sombra del caminante*, en cambio, no hay reconciliación. O la hay, pero sólo antes de la muerte. Tras el delirio de la fiebre y en medio del éxtasis de la coca, Aimée hace el amor con Lorenzo/Gabriela, en una larga escena de aliento lírico donde esta, que a pesar de haberse entregado a muchos hombres nunca llegó a gustar de ellos, descubre el placer con una mujer; aquel, homosexual, se acuesta por vez primera con alguien del otro sexo; y ambos, blanquitos, encuentran abrigo en el cuerpo tantas veces despreciado de una mujer negra. Luego *La Mujer Más Generosa del Mundo* decide suicidarse, suicidarlos. Machuca pastillas en un mortero, y las echa en un recipiente donde ha vertido una botella de whisky. Después de revolver, no queda más que sentarse a tomar la «sopa mágica». El crimen cometido al principio de la novela no tiene castigo, quizás porque como ha sugerido Pérez Cino (2002) en su reseña de la novela, la culpa –y el castigo– son anteriores.

Nunca se sabe, además, si ese asesinato fue investigado por la policía; esta es una de esas obras que, como se ha señalado de otras novelas de Ena Lucía Portela, establecen una cierta relación con el género, pero no llegan a ser, no son en modo alguno, policíacas. Hay un violador, o asesino en serie, de nombre Daniel Fonseca, que para enorme frustración de Lorenzo sigue acaparando la atención en los noticieros televisivos; y en este personaje secundario se me antoja otra diferencia fundamental con las novelas de Padura. Porque si es cierto que en estas los criminales no son ya los desintegrados y contrarrevolucionarios del realismo socialista, también lo es que los crímenes siguen teniendo un motivo, cierta racionalidad. Ese «gasto», la intransitividad de quien mata por placer o por compulsión, absolutamente censurado en la narrativa policíaca de los setenta y ochenta, no aparece tampoco, o no del todo, en las Cuatro Estaciones de Padura.

Significativamente, tras resolver su último caso en el otoño de 1989, Mario Conde abandona la policía, «porque no quier[e] seguir revolviéndo[se] en la mierda, en la mentira, en la falsedad» (2005c: 246-247). En cierto sentido, él no inaugura una nueva novelística; más bien viene a cerrar el ciclo de la «novela policial revolucionaria». El final del policía da comienzo al escritor; liberándolo de temores e inmundicias, hace posible el cumplimiento de una vocación literaria estimulada, desde la adolescencia, por la lectura de los relatos de Salinger –en particular «For Esmé –With Love and Squalor», (mal) traducido este último término como «escualidez»–, que a lo largo de la tetralogía es contrapuesta al tipo del escritor oficialista, representado por el personaje de Miki Cara de Jeva.

Al final, Padura recurre a la mise en abyme, que aparece también, aunque de una manera más sofisticada, en *La sombra del caminante*. Si la novela de Portela culmina en ese suicidio entendido, metafóricamente, como acto de magia, la serie de las Cuatro Estaciones termina con ese otro «acto mágico» que es la creación literaria. Superando su proverbial abulia, Conde se sienta a escribir *Pasado perfecto*, una historia «tan escuálida y conmovedora que ni siquiera el desastre de ese día de octubre y de todos los otros días del año, podrían vencer el acto mágico de extraer de su cerebro aquella crónica de dolor y amor, vivida en un pasado tan remoto que la memoria trataba de dibujar con tintes más amables, hasta hacerlo parecer casi bucólico» (2005c: 281). Esa crónica agrídulce es, aparentemente, la antítesis de la narrativa épica de Miki, quien «escribía sobre la alfabetización, sobre los primeros años de la Revolución y la lucha de clases» (2005a: 170), pero su función, su lugar en la economía que conforman la política y la literatura, acaso no sea tan distinta. Porque es obvio que las historias de lucha de clases no tienen ya sentido en los años noventa; lo que el estado necesita ahora son otros fundamentos. Y en *Pasado perfecto* y las sucesivas novelas del Conde, publicadas a lo largo de la década, el desastre resulta superado o paliado; la memoria, virtud suprema, es siempre balsámica.

En las antípodas del bucolismo con que termina la serie de las Cuatro Estaciones, *La sombra del caminante* es un viaje al fondo de la noche, trayecto escalofriante donde, huyendo de su propia sombra, el protagonista se ve reflejado en una visión de ilimitado horror. En algún momento de esa noche tormentosa, Gabriela/Lorenzo se topa con alguien cuyo rostro a primera vista parece un Picasso de la etapa expresionista pero más de cerca recuerda al retrato de Isabel Rawsthorne de Francis Bacon:

una fisonomía chorreante cual vela de sebo, medio reventada pelota de carne enrojecida en algunas partes y violácea en otras, blancuzca y blandengue aquí y allá, los labios hendidos, una línea que apenas oculta los dientes y la nariz un colgajo, ese ojo traslúcido con el párpado sin pestañas a media asta, gelatina turbia ceniza bajo la protuberancia frontal que se desborda y pende [...] (Portela 2001: 192)

Pero Gabriela no siente lástima; no se siente, como otros, reconfortada frente de esta pobre mujer que, según ella misma refiere con desparpajo, ha sido monstruosamente deformada por el ácido sulfúrico. Porque –razona– la circunstancia de ella no aligera la suya; el sufrimiento es intransferible; esa

criatura a quien el ácido ha convertido en lo que la mirada inclemente de Francis Bacon, en el límite mismo del arte moderno, de su vocación destructiva, convertía a quienes retrataba –pura carne viva, eso que queda cuando todo lo demás se ha esfumado, el horror que proviene, en palabras de Kundera, del «carácter accidental del cuerpo humano» (Kundera 2009: 10)–, es una víctima, otra más, no un sacrificado redentor. Piensa Gabriela: «¿Quieres que te revele mi secreto...? Pues bien, ahí te va: yo debo ser por dentro igual que tú por fuera...» (Portela 2001: 194).