

El concierto de las fábulas
Discursos, historia e imaginación
en la narrativa cubana de los años sesenta

Alberto Garrandés

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Alberto Garrandés, 2008, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-94-92260-00-0

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty, 1746 (detalle).

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

UNA ESFERA ARMILAR

No parece desacertado proclamar que los años sesenta fueron el primer gran hiato reconstructivo (y lleno de *invenciones deseantes*, si se me permite una expresión algo pomposa) de la «reflexión sobre la vida» –vida a escala planetaria, quiero decir–, dentro y después de ese momento de convalecencia y desconcierto que ha dado en llamarse Guerra Fría. Contexto seguro para las reacciones de la inteligencia (en tanto compañía del espíritu) y el instinto (en tanto análogo de la idea de libertad: del yo, del otro, de los mundos interiores), o para ciertas respuestas neorrománticas que indicaban la presencia redentora del hombre cósmico y del hombre actuante en un mundo *tan mal concebido como mal hecho*, los años sesenta fueron, además, el escenario del utopismo revolucionario más activo y la plataforma de despegue de ciertos refinamientos –que hoy constituyen una evidencia incuestionable– de la evolución del capitalismo tardío.

La *poematización* de lo real, o el acogimiento de lo *poemático* como instrumento de modelación, fue una de las consecuencias de la *contracultura* (cuando utilizo esa palabra, hablo en términos bien amplios); tuvo lugar una especie de violencia «física» y verbal, inspirada en la rearmadura de los mecanismos de recepción cultural y en prácticas creativas que formaron un pliegue muy dinámico, directamente vinculado a la herencia de las vanguardias. Me gustaría subrayar en lo *poemático* una cualidad: no la que se refiere al poema literario y su conceptualización de lo real, sino la que tiene que ver especialmente con su índole desautomatizante al aludir, como *constructo*, a un fragmento (añadido o ya existente) de lo real o a una realidad *totalizada*.

Alleguémonos, pues, a la experiencia formal visible en una novela *totalizada* como *Los niños se despiden*, del poeta Pablo Armando Fernández, con la que obtuvo en 1968 el premio Casa de las Américas. Una texto galáctico que soporta esa denominación –novela– gracias a un argumento tenaz, atomizado por la *vocalización* (oral) del poema –del *epos* del poema y su vida en la articulación sonora–, gracias a la pertinacia dramática de sus personajes, y que, en principio, se encuentra atravesada por esa vocación ecuménica, cósmica y coral en la que descansó buena parte de lo más significativo de la novelística latinoamericana desde fines de los años cuarenta, una tradición donde se insertan *Al filo del agua* (1947), del mexicano Agustín Yáñez; *Adán Buenosayres* (1948), del argentino Leopoldo Marechal; *Gran Sertón: veredas* (1956), del brasileño Joao Guimarães Rosa, e *Hijo de hombre* (1960), del paraguayo Augusto Roa Bastos, entre algunas otras. Una novela, en fin, que expresa una inquietud numinosa

del sujeto despierto, del sujeto para quien la vida es un sobresalto lírico y un discurrir en busca de determinada plenitud.

La tradición a que he aludido incorpora, en sus realizaciones de mayor alcance, el mito como elemento de estructuración de los significantes y de reconexión de los elementos dramáticos con ciertas zonas de la cultura que poseen una anchura enciclopédica. Pablo Armando Fernández no acude a esos grandes mitos –bíblicos en Yáñez y Roa Bastos, urbanos y literarios en Marechal, arquetípicos en Guimaraes Rosa–, sino que se instala, con la soltura y los medios propios del *narrative poem*, en el centro mismo de la historia: Cuba, ciertos cruceros míticos de su pretérito, ciertos acontecimientos remotos (y de repente actualizados por la metáfora) que se *revisitan* sin que las voces narrativas abandonen el presente del relato.

En el centro de *Los niños se despiden*, como una corriente que fluye junto a la de una trama de aparente baja densidad diegética, encontramos la historia, sus compendios, sus visitaciones angulares, demoradas o fugaces; alrededor de la historia y la trama (una médula *básica* con incrustaciones de *individuación*) hay una capa de mitos, un proceso agitado y laborioso donde determinados elementos con funciones identitarias adquieren un peso decisivo: el mar, la isla, la tierra y los hombres. O sus análogos metafóricos: el misterio de los viajeros, la geografía mágica que propicia la invención de una *imago mundi*, el monte oracular y secreto con sus dioses fundadores, y la estirpe generadora de los héroes.

De momento ignoro la causa, pero de algún modo esta novela –probablemente la mejor de Pablo Armando Fernández hasta hoy– reproduce las formas y el movimiento de una esfera armilar, ese arcaico y notorio instrumento astronómico que deja de pertenecer a la ciencia para integrarse en el museo de los artefactos poéticos. Sus rotaciones paralelas, sus anticipaciones y regresiones, esa vibración coherente y prevista, creo, desde su mismo plan, la convierten en un libro de excepción, casi aislado, en las postrimerías de la década.

Ahí, en el extenso (y tenso) texto de *Los niños se despiden*, las oscilaciones del tiempo y sus marcas (señales de una indexación muy dosificada) vienen a constituir una temporalidad, lo he dicho ya, poemática; un devenir que, sin dejar de ser narrativo, se lleva mejor con la lenta respiración del poema y del conocimiento que anhela comunicarnos. Debido a esto, en ocasiones tenemos la impresión de que el libro está como dominado por una rara inmovilidad, desmentida al cabo por los paisajes y hechos que surgen en el segundo plano de la escritura. Este fenómeno es hijo, acaso, de algo que Pablo Armando Fernández consigue en la novela: ir del movimiento centrífugo al centrípeto

y viceversa. Se diría que él ha sabido disolver las jerarquías de la historia, de los mitos y de los distintos saberes discursivos de los personajes para lograr una ilusión de desplazamientos continuos. Desplazamientos que son como tropismos causantes de una forma proteica, sujeta a varias modificaciones.

Es así que *Los niños se despiden* mantiene su congruencia con la barthesiana *cámara de ecos*, un artilugio crítico del que la *novela total* no es sino un avatar, ya que se trata, en este último caso, de un concepto impreciso, pues Barthes, por el contrario, usa un significante imaginable y sencillo, no una categoría despojada de parámetros. Trampa de ecos, trampa vocálica, el libro se hace cantata, concilia su fluir con las enumeraciones –creadoras de superficies *verosímiles*– y no puede menos que articularse con el sinfonismo contemporáneo y su resonancia épica.

La idea de que todo está vivo, de que nada fenece del todo porque deja una suerte de huella en el aire, en la luz o en el alma memoriosa de los hombres, es uno de los ejes de *Los niños se despiden*. Esa latencia conmovida, tan visible en la exaltación a que nos somete la escritura de Pablo Armando Fernández en ese libro, dialoga públicamente con la representación casi sideral de lo que Miguel de Unamuno llamaba la intrahistoria. Además, los muertos y los vivos están juntos; los tiempos se acumulan, se solapan y saltan encima de los personajes, empapándolos de una extraña sapiencia. Y esta acumulación es posible porque todo –la historia, los mitos, la imaginación, los objetos y las palabras– ha llegado a un remanso que es plexo y espacio-tiempo para el examen y el recuento: la Revolución cubana. Sin embargo, la motivación esencial de *Los niños se despiden* es la de fundar una revisión gozosa del ser en lo cubano y desde el alumbramiento de la *poiesis* y la metáfora; escrutar sus umbrales, inquirir en su sitio dentro del mundo, la realidad inmediata y la historia.

FRAY SERVANDO, O LA DESPROPORCIÓN

Cuando la editorial mexicana Diógenes publicó en 1969 la segunda novela de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, algo sucedió (o debió de suceder) en el contexto de la narrativa cubana de aquellos años. La aclaración entre paréntesis se origina en una circunstancia ineludible: la lectura de la novela, siempre en ediciones extranjeras incluso hasta hoy, constituyó un proceso de aplazamientos, de retardos, de encuentros y desencuentros marcados por la suposición y el aislamiento. Usualmente se ha tratado de una recepción anómala, irregular, agravada luego por la estigmatización de Arenas y de algunos

libros suyos dados a conocer con posterioridad a su radicación en los Estados Unidos.

A mi modo de ver, y a causa de su calibre, *El mundo alucinante* debería contrastarse tan sólo con las fuerzas desatadas por lo que denominé «un triunvirato inexorable»: *El siglo de las luces*, *Paradiso* y *Tres tristes tigres*. Ya Carpentier había sido el responsable –al poner en circulación estructuras novelescas de una lógica impecable– de las nuevas nominaciones dentro del mundo americano, a partir de la Historia y su tenso diálogo con la intrahistoria. Lezama Lima acababa de alcanzar, con *Paradiso*, ciertos límites en la construcción de un estilo marcado por el *sobrecogimiento desde la metáfora*, efecto lleno de astucia poética, sabiduría ritual y poder de sistematización. Por su lado, Cabrera Infante conseguía transformar el aire nocturno de la ciudad –su paraíso, su infierno y su limbo presumibles– en un cosmos sostenido por la articulación sucesiva de las voces y por su propia ilusión de realidad. Lezama fabuló los peligros necesarios y los asombros del yo interior (y poematizable) en el proceso de descubrimiento de la vida y sus significados. Carpentier elaboró teoremas sobre la visión (y sus espejismos) del sujeto abrumado por la Naturaleza y la Historia y lleno, al mismo tiempo, de interrogaciones con respecto a su identidad. Cabrera Infante se acercó a las pulsiones y certezas del caos insular, pero desde la óptica del mundo urbano en tanto espacio central de nuestra época, núcleo de las nuevas mitologías y semilla de los ritos finales de la modernidad. contestar

Sin embargo, Arenas llegó a donde nadie había llegado entonces. *El mundo alucinante*, obra aturdidora, representa la *prueba de la imaginación*, dibuja la frontera de las hipérboles encadenadas (y desencadenadas) por la Historia, y soluciona la enemistad del *delirio histórico* con la *ponderación realista*, ya que es capaz, en una especie de emulsión prodigiosa, de amistar tradiciones encontradas y distantes. Y todo ello en virtud de un personaje de vida azarosa y rara, un hombre asomado a lo moderno desde el balcón del ideal libertario de los románticos: el mexicano Fray Servando Teresa de Mier.

La novelística cubana no conoce aún un texto con la facundia y la capacidad de invención presentes en *El mundo alucinante*. Ambas –facundia, invención– se resuelven dentro de un lenguaje impetuoso, lleno de atolondramientos sincopados que se suscitan en el nivel de los hechos. Los hechos son lo que aquí importa más. Desde los que se sitúan en el nivel de los macroenunciados de la acción –las posturas generales de Fray Servando ante la ignorancia, el ejercicio del poder y la manipulación religiosa, por ejemplo– hasta los microenunciados, caracterizadores de la impregnación fantástica –el fraile cruzando los Alpes en un vuelo maravilloso, o aherrojado con miles de cadenas en una descripción

paroxística y minuciosa— y que nos mueven a preguntar dónde se halla el término de ese abultamiento de sucesos, esa neoplasia de las palabras.

El fraile es un viajero y la tipología del viaje accidentado se desarrolla aquí clásicamente. Después de ser apresado y condenado por su sermón acerca de los orígenes prehispánicos de la Virgen de Guadalupe, es trasladado a España en calidad de prisionero peligroso por sus ideas. Y a partir de aquí empieza un sorprendente peregrinar, desde la aventura —no hay que olvidar el subtítulo de este libro: «Una novela de aventuras»— en el barco que lo conduce a España, donde hay un combate con unos piratas casi griegos que a su vez atacan un barco negrero, hasta el desenlace de la escabrosa existencia de Fray Servando, cuando el presidente Guadalupe Victoria lo instala, lleno de honores y dueño de una paz relativa, en el excéntrico Palacio de Gobierno, lugar donde conversa y discute con el poeta desterrado José María Heredia.

El odio a España y su opresión, la despreciativa manera en que llama a Europa «la sucia», se verifican a cada paso y de modo muy concreto. El fraile llega a las costas de Cádiz en el lomo de una ballena y es apresado, pero escapa al lanzarse de la ventana de su calabozo con la ayuda de un paraguas; de ahí va a Valladolid, donde conoce a un cura norteamericano que fornicaba, incansable, con las mujeres a quienes confiesa, y sale en busca del Rey para pedirle justicia en relación con su estado de hombre fugitivo. Es entonces cuando conoce los Jardines del Rey (una sucesión de excesos alrededor de la lascivia cortesana, expuesta en forma de sueño moralizador) y se marcha a Pamplona, bajo la identidad del doctor Maniau, en compañía de clérigos contrabandistas. Allí desbarra contra la estrecha noción del hombre americano, hasta ese momento (y mucho después) considerado una criatura mágica cuyos guías son el instinto y la pasión y que vive entre el sol y el agua, en ambientes paradisíacos, siempre descubierto por ojos ajenos, desconocidos.

De enormidad en enormidad transcurre *El mundo alucinante*, un texto a punto de ser agreste y ruidoso si no fuera por su encanto de espectáculo visual bien armonizado, o por el ropaje que también usa: el de una extensa sinfonía sobre la libertad, la necesidad de poesía, el carácter asombroso del mundo, la intolerancia, la sumisión humana y la índole universal del alma romántica siempre inconforme. Para lograr eso, Arenas aglutinó las elocuentes y flexibles estructuras de la ficción de origen árabe con el orden de la novela picaresca (sin forzar sus estereotipos), y asimismo bebió del lenguaje de los cronistas de la historia de América, desde el descubrimiento hasta la época virreinal. Esas tres grandes tradiciones se hallan ensambladas por la tendencia constante del fraile a la *iluminación* y la verbosidad disparada, lo que nos hace recordar las

actitudes abiertas (a lo extraño, a lo sobrenatural) de William Blake, las visiones de Swedenborg, las invectivas (no así las ideas) de Joseph de Maistre, la prosa de Quevedo, la acuciosidad de Humboldt, o las ricas ensoñaciones laberínticas del aristócrata polaco Jan Potocki.

Servando evita el sexo y ve sexo por todas partes, como una incitación que le habla del fin de los tiempos. Al escribir en un español rumboso, pero alígero, del desfogue, Arenas queda sutilmente preso dentro de un orbe cuya encarnadura brota de un léxico exultante, gozoso, gestualizado por ese sinfonismo al que he hecho alusión. En la novela es usual el ofrecimiento de dos versiones de los episodios fundamentales: la primera, por completo dependiente de lo fantástico, subraya el heroísmo épico del fraile, tan contrario y tan parecido al del dieciochesco barón de Münchhausen; la segunda, donde el tono se rebaja un poco y las situaciones se aproximan a lo verosímil, coloca el énfasis en una sinuosa autenticidad que se gana por contraste. Este recurso pone en marcha una suerte de extrañamiento con el que Arenas pretende dar a conocer los desvaríos deducibles de su personaje (no los ocurridos, sino los que pudieron haber sobrevenido en la mente de los testigos, para conformar el mito de la persona) y puntualizar, además, el sendero extraordinario por el que toma su historia.

Pero esa historia, como se sabe, alcanza a ser vertiginosa. El fraile va a Bayona desde Pamplona (donde tiene lugar el episodio de Raquel, la judía ninfómana que lo reserva para sí), y después a Burdeos (con el conde Gijón, un millonario procedente del Perú) y a París. Esta ciudad es para Arenas un escenario *de la literariedad*. Fray Servando encuentra allí a Simón Rodríguez, junto al cual traduce *Atala*, de Chateaubriand, a quien ambos frecuentan; Rodríguez, cuyo pretérito Arenas reinventa con profusión, le presenta nada menos que a Bolívar, su discípulo; traba amistad con madame Récamier, expulsada por Napoleón a causa de su lealtad a la monarquía; tiene largas conversaciones científicas con Humboldt en su castillo, y se entretiene con las agudezas de madame de Stäel en su salón. Y todos estos encuentros, repetidos y atomizados entre bambalinas, se producen mayormente en la residencia de Fanny, al parecer la misma cortesana británica que inmortalizó John Cleland en *Memoirs of a Woman of Pleasure*, un notorio texto de la literatura erótica europea.

El tejido de Arenas es intrincado y va armándose a gran velocidad, con el propósito de abarcar una vida y transformarla en una especie de *fuerza natural del espíritu*. Pero la transmutación del fraile es paulatina, y así lo vemos urdir una conspiración en Sicilia para derrocar al Papa, y más tarde irse a Génova, a

Barcelona, y de nuevo a Madrid, para entonces visitar Lisboa y Londres, donde se relaciona ambiguamente con lady Orlando, el personaje transgénico de Virginia Woolf. A una emocionada y llorosa lady Hamilton le cuenta (Servando ha presenciado la batalla de Trafalgar) la muerte del almirante Nelson, su marido. Con el guerrillero español Francisco Javier Mina embarca rumbo a los Estados Unidos (ambos quieren invadir México), pero deben pagar el impuesto de aduana y trabajan en una plantación de algodón para recaudar fondos; allí encuentran a un rico viudo que les facilita el dinero, y pisan suelo mexicano. Estamos en 1817. El último gran periplo del fraile, después de salir de la cárcel de Veracruz, lo lleva a La Habana, en cuyas callejuelas, embozado dentro de un coche, atropella a la perra de las condesas de Aguascaleras. Las autoridades lo persiguen por este acontecimiento —la perra es poco menos que una personalidad y las campanas de la catedral habanera tocan a rebato cuando la noticia se divulga— y otra vez huye el fraile. Llega a nado a las costas de la Florida, regresa a México, se enfrenta al pomposo emperador Iturbide (Agustín I) y condena la política hipócritamente federalista de Antonio López de Santa Anna.

El último gran personaje con quien tropieza Fray Servando es, como dije, el poeta Heredia, curioso polemista lleno aquí de una sintomática impavidez. Son dos identidades fuertes en oposición: el yo del fraile, superlativo y a punto de ser soberbio, y el yo de Heredia, que es también el de la emancipación humana, pero sin apartarse de su origen en la belleza y la poesía. Servando es ya, en ese momento, un hombre viejo. Y está cansado. Sus alucinaciones adoptan la forma de revelaciones. Cuando poco después muere, no es muy consciente de la muerte. Acaso por ese motivo no hay reposo para él: momificado, su cuerpo alimenta la avidez de extrañeza de un célebre circo en Bélgica, donde es exhibido como una víctima de la Santa Inquisición.

Herederero parcial del Novás Calvo de *El negrero* (1933), y precursor, en algún sentido, de determinados procedimientos estilísticos del Fernando del Paso de *Palinuro de México* (1977), del Miguel Otero Silva de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), del Carpentier de *El arpa y la sombra* (1979), y del Denzil Romero de *La tragedia del Generalísimo* (1983), Reinaldo Arenas añadió novedad al panorama narrativo hispanoamericano a fines de los años sesenta. Asoció y ajustó —en una maquinaria verbal chisporroteante, nutrida por la demasía, la búsqueda de toda emancipación y el caos del corazón humano— los ritmos y aciertos de los sistemas de fabulación que le precedieron, y escribió la que es, sin duda, unas de las mejores novelas del ámbito de nuestra lengua.