

**DISTURBIOS
EN LA TIERRA SIN MAL**

**Violencia, Política y Ficción
en América Latina**

Daniel Nemrava
(Editor)

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
<i>Daniel Nemrava</i>	

PARTE I

Memoria, Historia y Ficción	21
---------------------------------------	----

LITERATURA Y POLÍTICA

Poder, violencia, memoria	23
<i>Karl Kohut</i>	

HISTORIA Y FICCIÓN	49
<i>Enrique Florescano</i>	

CINE Y DICTADURA EN ARGENTINA

La problemática del archivo y la memoria expandida	65
<i>Daniel Link</i>	

PARTE II

La violencia y la literatura latinoamericana actual	87
---	----

VIOLENCIA, EXILIO, POLÍTICA Y UTOPIA

En la Literatura Latinoamericana Contemporánea:

Estrategias, Compromiso y Libertad	89
<i>Mempo Giardinelli</i>	

VIOLENCIA Y FICCIÓN EN LATINOAMÉRICA:	
¿Círculo vicioso o marca de Caín?	97
<i>Horacio Castellanos Moya</i>	
EL PISTOLETAZO EN EL CONCIERTO	
(El conflicto del escritor cubano)	107
<i>Abilio Estévez</i>	
LA VIOLENCIA EN LAS NARRATIVAS	
MEXICANAS DEL SIGLO XX	
(Y lo que deseamos suceda en las del siglo XXI).	123
<i>Gerardo Ochoa Sandy</i>	
LA NARRATIVA Y EL MAL	139
<i>Alonso Cueto</i>	139
ALONSO CUETO Y LA NARRATIVA	
DEL FUJIMORISMO	
Hacia una teología del mal en grandes miradas	153
<i>José Manuel Camacho Delgado (Universidad de Sevilla)</i>	
PARTE III	
Transgresión y Censura en la Literatura Latinoamericana.	175
LITERATURA MEXICANA DE TRANSGRESIÓN	
<i>Mario Muñoz</i>	177
LITERATURA Y CENSURA(S):	
El Buen Arte No Es Buenito	191
<i>Ligia Chiappini</i>	

PARTE IV

La Utopía en la Literatura Latinoamericana 217

EL CAMINO DE MACONDO:

La Utopía Entre la Identidad Cultural y los Proyectos
de Modernización (Meditaciones del Bicentenario) 219

Emil Volek (Arizona State University, Tempe)

ANTINOMÍA Y ARMONÍA EN EL MODERNISMO

Anna Housková 243

LA TENTACIÓN DE LA UTOPIA:

La Poesía de Juan Gelman sobre la Revolución Cubana 259

Pablo Sánchez

POSFACIO

RELATOS DEL TERROR 279

Ezequiel de Rosso 279

APÉNDICE

CONVERSACIÓN EN OLOMOUC:

Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto,
Abilio Estévez y Mempo Giardinelli 303

Enrique Rodrigues-Moura

SOBRE LOS AUTORES. 347

EL PISTOLETAZO EN EL CONCIERTO.

(El conflicto del escritor cubano)

Abilio Estévez

La política en una obra literaria es un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera y a la que, sin embargo, no se puede negar cierta atención. Vamos a hablar de cosas muy feas, y que por más de una razón quisiéramos pasar en silencio; pero nos vemos obligados a referirnos a ciertos acontecimientos que son de nuestro dominio, puesto que tienen por teatro el corazón de nuestros personajes.

STENDHAL, *La cartuja de Parma*, II, 23.

Cuanto más maravilloso es el mundo que se nos propone, peor es la literatura a través de la cual nos lo proponen.

JUAN JOSÉ SAER, “Kuranés: los límites de lo fantástico”, *El concepto de ficción*.

Nos enseñaron hasta la saciedad aquella famosa fábula de Jean Marie de La Fontaine, *La cigarra y la hormiga*. Quisieron educarnos en el culto, en la exaltación del trabajo, de la hormiga trabajadora, frente a la holgazana cigarra que sólo aspiraba a pasar los días cantando y tocando su violín. Quizá venga bien ahora recordar brevemente la historia la fábula: mientras la hormiga trabaja incansable durante todo el año, la cigarra

incansable se dedica a cantar. Mientras dura el buen tiempo, la cigarra “holgazanea” de un lado a otro con su canto, mientras la hormiga no detiene el trabajo. Según la famosa ilustración de Milo Winters, vemos a la cigarra despreocupada, portando un violín; la hormiga, en tanto, soporta y traslada una espiga mucho más grande que ella. Cuando llega el invierno, y cae la nieve implacable, la cigarra descubre que no tiene dónde ni cómo vivir. Confortable, la hormiga está en su rincón, a salvo del tiempo inclemente. La cigarra acude a la hormiga en busca de ayuda. La Fontaine hace preguntar a la hormiga: “¿Qué hacías durante el verano?” Y la cigarra responde: “Día y noche a quien me encontraba, le cantaba, no te disgustes”. La hormiga, que se toma la revancha, exclama: “¿Le cantabas? Me alegro. Pues baila ahora”. En algunas versiones aún más perversas en su aparente magnanimidad, en un raptó bondadoso, la hormiga es capaz de amparar a la cigarra y permitirle pasar el invierno con ella, con lo cual se le daba otra vuelta de tuerca a la humillación de la pobre cantora.

En mi niñez, en mis primeros años escolares, que coincidieron con los primeros años de la triunfante revolución cubana, nos ilustraron sobre el lado terriblemente burgués de esta fábula. Nos prepararon para entender que la cigarra y su canto también eran útiles a la sociedad, que el canto de la cigarra era tan fructuoso como el de la hormiga. Incluso un escritor cubano, cuyo nombre no recuerdo, rescribió la fábula, eliminó el conflicto original, intentó reintegrar ambos personajes en idéntica armonía: la hormiga trabajaba incansablemente, acompañada por el incansable canto y el violín de la cigarra. La fuerza del talento de la cigarra servía a la hormiga, a su fuerza obrera. Ni la una ni la otra desmayaban, cada una en su papel. Ambas entendían el lugar que ocupaban y se reconciliaban con el trabajo de la otra. En un sentido u otro, dejaba de existir el desprecio. Ambos personajes se complementaban. La trascendencia del trabajo manual y

del trabajo en pos de la belleza las unía a ambas en un hermoso mundo de comprensiones.

Se nos expuso, pues, con toda transparencia el desprecio que se sentía por el artista antes de 1959. Mucho más: el desprecio que se sintió desde siempre por el artista; desde el comienzo de la acumulación originaria del capital, desde que el artista dejó de adorar a Dios, por una ambición mucho mayor: la de adorarse a sí mismo. O lo que es igual, la de entender, la de entenderse, entender el mundo y entender a los hombres, su raro destino, el paso del tiempo, su conjuro en contra del espanto y de lo efímero.

Es indiscutible que no les faltaba razón a los profesores de mi infancia. Para ceñirme al caso de mi país, resulta indudable que antes de 1959 todos, o casi todos, vivían como la cigarra de la fábula. Y los que podían soportar los rigores del invierno, era porque además vivían como profesores, periodistas o empleados públicos. Desde la instauración de la República en 1902, o incluso desde antes, el artista fue considerado un ser de la periferia, un marginal, al que se le otorgaba muy poca o ninguna importancia. Así fue a pesar de que muchos de esos artistas hubieran peleado en las Guerras de Independencia. Se les despreció en tanto artistas y escritores. No se les tuvo en cuenta. Si se les alabó, fue por revolucionarios; a condición de perdonarles, como un mal menor, sus libros, sus cuadros, sus conciertos. El caso de José Martí es emblemático. Organizó minuciosamente e hizo estallar la guerra que por fin, en 1895, Cuba emprendió contra el colonialismo español. Sin embargo, su poesía, el ser uno de los iniciadores de esa otra revolución literaria que llamamos modernismo, junto con Rubén Darío, fue, durante años, un añadido, un asunto de menor significación. Durante la república recién creada, algunos escritores y poetas tuvieron una actitud conscientemente política, en pos de lo que ellos llamaban “la justicia social”. Entre esos puede nombrarse a Agustín Acosta, cuyo poema *La Zafra* fue un alegato contra la

intervención económica norteamericana. A Rubén Martínez Villena, quien llegó de declarar: “Yo destrozo mis versos, los desprecio, los regalo, los olvido: me interesan tanto como a la mayor parte de nuestros escritores interesa la justicia social”. O Nicolás Guillén, poeta comunista, admirador de la Revolución de Octubre, o mejor de Stalin a quien le cantó, y defendió los derechos de la raza negra. Otros, con absoluta conciencia, crearon su propio mundo, rechazaron semejante postura. Muchos escritores encontraron algo turbio en el modo de hacer política, en aquella especie de caudillismo republicano que parecía un mal inevitable de América Latina; decidieron combatirlo con una poesía social y una narrativa realista de poco alcance; pero otros, los que quisieron sentirse incontaminados, entendieron que lo más justo era mirar hacia otro lado, sentirse fuera de aquel tejemaneje enrarecido como una manera de mantener la libertad creadora. La respuesta política de esos escritores fue justo no emponzoñarse con la política. Y se les dejaba en paz. En paz podían ser infortunados y pobres. Ni se les tenía en cuenta ni se les escuchaba. Ellos despreciaban la sociedad que los despreciaba a su vez. Como para los románticos, para ellos la literatura era como la perla, la enfermedad de la ostra. Ahí estaban, por ejemplo, los escritores que se reunieron en torno a las revistas *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie parecía*, *Orígenes*, lideradas todas por el gran poeta José Lezama Lima. En uno de los números de *Espuela de Plata*, decían sus editores: “[*Espuela de Plata*] no desea ningún índice subrayador ni quiere mostrar más que la invisible estela de su sí. Un sí situado plenamente dentro de la gran tradición del silencio que se realiza. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuanto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura, de la apestada burocracia cultural. Los directores oficiales de la cultura y los chequeados profesores ignoran beatíficamente cuánto se está haciendo por encima de su ignorancia y de su homogéneo dormir

Llegó entonces enero de 1959. Triunfó la revolución cubana. Una gran alegría popular, e incluso una mundial expectación saludaron a los rebeldes que bajaron de la Sierra Maestra. Al parecer, se terminaban ocho años de dictadura y medio siglo de corrupción política. Todos, o la gran mayoría, saludaron el triunfo como lo que parecía ser: un movimiento de verdadera liberación. Incluso escritores tan poco complacientes como Virgilio Piñera o José Lezama Lima se alegraron con el triunfo. En una carta abierta a Fidel Castro, Virgilio Piñera expresó en marzo del propio año de 1959: “Tomando en su proyección social, el escritor cubano, hasta el momento presente, es tan sólo un proyecto. Utilizando una locución popular, nosotros, los escritores cubanos, somos “la última carta de la baraja”, es decir, nada significamos en lo económico, en lo social y hasta en el campo mismo de las letras. Queremos cooperar hombro con hombro con la revolución, mas para ello es preciso que se nos saque del estado miserable en que nos debatimos [...] ...es preciso que la revolución nos saque de la menesterosidad y nos ponga a trabajar. Créanos, amigo, Fidel: podemos ser muy útiles”. Y José Lezama Lima en un ensayo titulado *Imagen y posibilidad*: “...el 26 de Julio rompió los hechizos infernales, trajo una alegría, pues hizo ascender como un poliedro en la luz, el tiempo de la imagen, los citareros y los flautistas pudieron encender sus fogatas en la medianoche impenetrable”.

No fue necesario mucho tiempo para que se deshiciera la magia del inicio. Pronto se demostró, sin embargo, que la situación no era en absoluto idílica. La realidad vino a confirmar algo que podía haberse deducido con un poco de prevención: que la cigarra podía cantar, en efecto, siempre y cuando cantara únicamente lo que de ella se esperaba, lo que le estaba rigurosamente estipulado por las jerarquías superiores, en modo alguno dispuestas a ceder un ápice de poder. Ni más ni menos.

En 1961, a dos años del triunfo de la revolución y a propósito de un corto cinematográfico titulado *PM*, en el que se mostraba La Habana nocturna, de bares y de antros, con esa gozosa fauna de la noche, de la bebida, el juego y el sexo, la misma que encontramos en una novela espectacular: *Tres tristes tigres*, a propósito de ese corto, digo, que fue censurado, se convocó una reunión con Fidel Castro en la Biblioteca Nacional, que tendría consecuencias decisivas. La reunión se celebró en la sala de conferencias de la Biblioteca Nacional. Se trata de una sala amplia, austera, con pisos de mármoles y cortinas de colores oscuros, con cierta elegancia, a pesar de su estilo muy años cincuenta. Según han contado los presentes a esa reunión, lo primero que hizo Fidel Castro al sentarse en el estrado, fue quitarse la pistola que llevaba al cinto y ponerla sobre la mesa. ¿Un simple movimiento en busca de la comodidad? ¿Un acto de intimidación? ¿Un modo de mostrar quién ostentaba el poder? Lo cierto es que, aunque no se disparó, fue ese el verdadero pistoletazo en el concierto de que hablaba Stendhal. Fue el momento en el que, en medio de la placidez de la sala de conciertos, irrumpió la grosería del estallido y de la confusión. El momento de dejar las cosas claras entre el poder, el arte y la literatura. Hoy sabemos, por tanto, que *PM* fue el necesario pretexto, que al fin y al cabo por esa u otra razón habría un encuentro con Castro y unas inapelables “palabras a los intelectuales”. Se deduce, pues, que la revolución concedió, en efecto, una inusitada jerarquía a escritores y artistas, aunque estaba por ver en qué consistía ese valor, ese rango, hasta qué punto era un arma de doble filo. Y los encerró en una fórmula retórica que ha durado hasta hoy: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”. Un poco más completa, la idea de las palabras de Fidel Castro a los intelectuales sería: “...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. Con la revolución, todo; contra la revolución, nada”. A estas alturas, a muy pocos sorprenderá la semejanza de estas palabras con otras pronunciadas por Benito Mussolini en 1925 en la Scala de Milan: “El pueblo es el cuerpo del Estado, y el Estado es el espíritu del pueblo. En la doctrina fascista, el pueblo es el Estado y el Estado es el pueblo. Todo en el estado, nada contra el Estado. Nada fuera del Estado”. Un comunista como Fidel Castro terminaba repitiendo, treinta y seis años después, las mismas palabras que un fascista como Benito Mussolini. La coincidencia no debe sorprendernos. Hacia 1870, Flaubert había dicho con acierto: “Todos los gobiernos execran la literatura. El poder desconfía de otro poder”.

Si durante los primeros años de República, los artistas habían sido ninguneados, desatendidos, olvidados, despreciados, con la Revolución pasaron a ser importantes, sólo que no en el sentido esperado por estos. Fueron peligrosamente importantes. Se los hizo trascendentes a fuerza de sospechosos, o mejor de peligrosos. La frase “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” pasó a ser un divisa escalofriante: “El arte, un arma de la revolución”. De no ser nada, como dijo Virgilio Piñera, de ser un marginal sin lectores ni implicaciones, a ser un “arma de la revolución”: el salto es complicado, un salto mortal.

En general se hizo visible el contraste que podía existir entre la indiferencia hacia escritores y artistas de un estado democrático, y el cuidado teñido de recelo de un estado totalitario, donde todo debe estar controlado, hasta el suspiro, la tristeza o la melancolía. Esto lo ha visto muy bien Czeslaw Milosz en su libro imprescindible, *El pensamiento cautivo*.

La censura del documental *PM* y su más inmediata y terrible consecuencia, las palabras de Castro a los intelectuales (con su fórmula de articulación cultural), fueron sólo un ensayo de lo que sucedería siete años después. En 1968 en el concurso de la

Unión de Escritores y Artistas de Cuba, fueron premiados un libro de poemas y una pieza teatral: *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, y *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat. Basta con el título del primero para entender qué fuerzas entran en juego, o mejor dicho salen de él. Un excelente poema, con igual título, sitúa al poeta en un determinado espacio, otra vez en el “afuera”, del otro lado del juego y del entusiasmo.

FUERA DEL JUEGO

AL POETA, DESPÍDANLO!

Ese no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.
No se entusiasma.
No pone en claro su mensaje.
No repara siquiera en los milagros.
Se pasa el día entero cavilando.
Encuentra siempre algo que objetar.

¡A ese tipo, despídanlo!
Echen a un lado al aguafiestas,
a ese malhumorado
del verano,
con gafas negras
bajo el sol que nace.
Siempre
le sedujeron las andanzas
y las bellas catástrofes
del tiempo sin Historia.
Es
incluso
anticuado.

Sólo le gusta el viejo Armstrong.
Tararea, a lo sumo,
una canción de Pete Seeger.
Canta,
 entre dientes,
 La Guantanamera.

Pero no hay
quien lo haga abrir la boca,
pero no hay
quien lo haga sonreír
cada vez que comienza el espectáculo
y brincan
los payasos por la escena;
cuando las cacatúas
confunden el amor con el terror
y está crujiendo el escenario
y truenan los metales
y los cueros
y todo el mundo salta,
se inclina,
retrocede,
sonríe,
abre la boca
 “pues sí,
 claro que sí,
 por supuesto que sí...”
y bailan todos bien,
bailan bonito,
como les piden que sea el baile.
¡A ese tipo, despídanlo!
Ese no tiene aquí nada que hacer.

De modo que en ese año de 1968, el conflicto entre el escritor y el poder terminó por intensificarse, hacerse aún más palmario. Ya no se puede hablar del pistoletazo, sino de una verdadera batería de cañonazos, sin la gracia, por supuesto, de los que usó Chaikovski en su *Obertura 1812*. Este período ha sido contado con bastante precisión por el escritor y diplomático chileno Jorge Edwards en su libro *Persona non grata*.

Hacia 1970, el arte es, más que nunca, un “arma de la revolución”. El poder lo entiende como algo “útil”, como una necesidad en la construcción de una “nueva sociedad”. Es tan adecuado e importante como un rifle o un tanque de guerra, un arma. Como dijo Lenin: “La literatura debe convertirse en una literatura de partido. [...] La literatura debe convertirse en una parte de la causa general del proletariado”. Y el escritor quería servir a un ningún partido, que no quería ser un arma de nada, salvo de su propia y relativa verdad, de su rebeldía intacta, de su negación irremediable, de su permanente inconformidad, de su saludable decir “no”, fue apartado, borrado de la vida social y cultural de la isla. Toda la década de 1970 fue un largo páramo al que alguien con mucho cinismo llamó eufemísticamente “el quinquenio gris”. El poder absoluto terminó por demostrar su absoluta necesidad de control total de la sociedad. Muchos escritores, entre ellos algunos de los más grandes de todo el siglo xx, como José Lezama Lima o Virgilio Piñera, fueron condenados al silencio, a no publicar, a no existir para la vida literaria. Se les convirtió en fantasmas. O para usar el verbo creado por Virgilio Piñera, se les “fantasmó”. Otros, como Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, se vieron obligados a optar por el duro oficio del exilio.

Si en la fábula de La Fontaine, la cigarra debía morir de hambre por no haber previsto el invierno, por no haber “trabajado”,

en la nueva fábula rescrita, era condenada al silencio o al destierro (que es, al fin y al cabo, otro modo de silencio) por no cantar lo que de ella se esperaba, por no entonar la melodía enaltecedora y requerida. Fuera la duda y el escepticismo. Fuera la melancolía o la pesadumbre. Sólo se podían cantar con la afirmación y el aplauso.

¿Qué nos quedaba entonces a nosotros, los escritores que comenzábamos a aparecer hacia 1980? ¿Qué nos quedaba si entendíamos que la literatura era un modo de inconformidad, un acto de rebeldía, una manera sediciosa de reconstruir el mundo, y no hacer, como dijo Albert Camus a propósito del “realismo socialista” que el arte culmine en un “optimismo de encargo, justamente el peor de los lujos y la más irrisorias de las mentiras?” ¿Qué nos quedaba si queríamos continuar en el concierto y en medio de los pistoletazos?

También con Camus, había que llegar a una convicción. “No se trata de saber si el arte debe rehuir lo real o someterse a ello —dijo Camus en su conferencia de Upsala—, sino únicamente la dosis exacta de realidad con que debe lastrarse la obra para que no desaparezca en las nubes ni se arrastre, por el contrario, con suelas de plomo. Cada artista resuelve este problema como buenamente puede o entiende. Cuanto más fuerte sea la rebelión de un artista contra la realidad del mundo, mayor será el peso de lo real necesario para equilibrarla. La obra más alta será siempre, como en los trágicos griegos, en Melville, Tolstoi o Molière, la que equilibre lo real y su negación en un avivamiento mutuo semejante a ese manantial incesante que es el mismo de la vida alegre y desgarrada”.

Ya que no era posible dar la espalda a la realidad, tampoco existía la perspectiva de alabarla como si se viviera en el mejor de los mundos posibles. No queríamos glorificar. En cualquier caso, blasfemar, que es mucho más higiénico. Había que encontrar el modo de ser libres en medio del encierro. Se hacía preciso

encontrar la sutileza que nos devolviera la fe literaria en medio del descreimiento. Estábamos en el concierto y teníamos que hablar de la música, pero el pistoletazo interrumpía el concierto y había también que hablar del pistoletazo, de aquella invasión grosera y ofensiva. No quedaba otro remedio, había que entenderlo, se habían derrumbado las torres de marfil. No pertenecíamos a un partido ni a una facción, teníamos, sin embargo, que reconocer que nos hallábamos en el campo de batalla. Era imperioso, pues, que encontrar el tono justo de describir la batalla sin caer en maniqueísmos o simplificaciones. No queríamos ser el arma de ninguna otra revolución que no fuera la revolución literaria, aunque tampoco queríamos rehuir el dilema político, la falta de libertad en el que nos encontrábamos. Dar fe de lo que vivíamos, de aquello en que creíamos, en medio de un estado totalitario. Ese era nuestro conflicto. Dar fe. Decir “no” y dar fe en medio del encierro. Y en ese camino, a tientas, no perder la brújula literaria, el norte que nos alejara de las ortodoxias. Stendhal escribió que la política en una obra literaria es “un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera”; aunque de inmediato se apresuró a agregar: “a la que, sin embargo, no se puede negar cierta atención”. Esa “cierta atención” se agiganta, adquiere alternativas de vida o muerte, cuando el problema político lo inunda todo, lo atraviesa todo, lo oscurece todo, envilece todo, cuando el poder intenta legitimarse y confundirse con la patria, con lo único noble y lo único válido, cuando, como decía Macbeth, “la confusión hace su obra maestra”, y todo el que no comulgue con el pensamiento único es un apátrida, un resentido, un vil enemigo. Quieres encerrarte, leer a Proust, a Tolstoi, a Fernando Pessoa y el ventarrón de huracán de la vida cotidiana, con su altísima dosis de política, empuja las puertas, las ventanas, y la mirada omnisciente del Big Brother impide que te acomodes, que te pierdas en ensoñaciones, tienes que estar despierto, vigilante,

atento a cuanto sucede. Entonces, ¿qué hacer? Como dijo Camus, cada artista resuelve este problema como buenamente puede o entiende. Burlar la censura y batallar contra la autocensura, que es la nefasta consecuencia de la censura. Es decir, ese Big Brother que ya no necesita mirarte porque la mirada está en ti. Una vez echado a andar, el miedo hace su propio trabajo.

El primer género en el que pensé fue en el teatro, por lo que tiene de púlpito, de relación directa con un espectador, y porque, además y muy importante, yo tenía la ventaja de trabajar para un grupo de teatro. En mi primer texto público, una pieza que se estrenó en 1986, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, intenté abordar el asunto del escritor y la política amparándome en un poeta cubano del siglo XIX. Un poeta al que su ambigüedad política lo llevó a ser declarado traidor, tanto por los cubanos insurrectos como por el colonialismo español. Luego, con otra obra de teatro, *Un sueño feliz*, pretendí aproximarme al fracaso de las utopías. Mediante la metáfora, usando un cierto simbolismo, tomé la figura de un mago frustrado, alguien que propone, gracias a la magia, solucionar los problemas vitales de un grupo de vecinos que confían ciegamente en él; no es capaz, sin embargo, lograr un solo acto de magia. No hay magia, la magia no existe, quería ser mi conclusión, y ese mago no sólo es incapaz de remediar los conflictos de los demás, sino que termina incluso con la fe de los vecinos. En una tercera pieza, *La noche*, recurrí al Dios todopoderoso del *Antiguo Testamento*. Fue una obra de teatro a la que subtité “misterio herético”, en contraposición con los misterios medievales, y en la que un grupo de personajes intenta revelarse al poder divino, encontrar la libertad. No era una obra religiosa, sino política, claro está, sólo que el lenguaje procuraba ser engañosamente religioso. Como vivíamos en un país donde se nos pedía un sacrificio tras otro, en pos de una igualdad imposible, de un futuro quimérico, ¿qué mejor analogía que la del “valle

de lágrimas” y el “el cielo prometido”? Lo importante, al fin y al cabo, consistía en no darle elementos al censor y confiar en la capacidad del espectador para decodificar el sistema de símbolos. Asimismo, escribí un monólogo titulado *El enano en la botella*, que tanteaba el absurdo (el humor) de las ventajas y los inconvenientes que encontraba un enano que había sido encerrado dentro de una botella. El monólogo comenzaba con esta declaración destinada: “Soy un enano que vive dentro de una botella. Vivir en una botella no es nada cómodo, pero a todo se acostumbra uno”. Metáfora del encierro que, por supuesto, fue perfectamente comprendida por el público que abarrotaba los teatros de La Habana.

En la prosa, las posibilidades de sutilezas y de ardidés se multiplicaban. La lectura solitaria de una narración, en contraste con la tribuna que significa un escenario y un texto dicho a viva voz por un narrador, permitía un margen mayor de maniobra. Era muy útil, por ejemplo, recurrir a nuestra condición de isleños, de aislados, de sitiados por el mar, o como dijo Virgilio Piñera en su famoso poema *La isla en peso*: “La maldita circunstancia del agua por todas partes...” Identificar el mar, su acoso, con el acoso de la política y de sus fuerzas. Vivir en una isla provoca una cierta desesperación. ¿Qué desesperación puede provocar entonces una isla que lo es doblemente, que está rodeada de mar y de un muro infranqueable, aunque invisible no menos infranqueable? Mirar, esperar del horizonte, como se espera algo feliz y propicio. Fue esa la metáfora que emplee, por ejemplo, en *Tuyo es el reino*, donde los personajes viven en un lugar cerrado, la isla dentro de la isla, previendo una catástrofe, el último día de 1958, o sea el día antes del triunfo de la revolución, en el que un incendio, provocado por una anciana que duerme, lo destruye todo a su paso.

O la vida entre las ruinas de un teatro oculto en mi novela *Los palacios distantes*, donde los personajes encuentran un refugio al acoso de la realidad.

O la espera de otra catástrofe, en este caso un ciclón, en una tercera novela titulada *El navegante dormido*. Si vivir en una isla provoca una cierta desesperación, vivir en una isla entre el Mar Caribe y el Golfo de México tiene una desesperación añadida: la temporada de ciclones que comienza a finales de agosto y se extiende hasta finales de octubre. Dos o tres meses de miedo, de angustia. Un fenómeno natural que no puede controlarse. A lo sumo, se puede predecir. Los expertos calculan su intensidad, su posible recorrido, sus fuerzas, pero no pueden evitarlos. La predicción no alivia el miedo. En este caso, la guerra avisada sí puede matar soldados. Los ciclones pueden ser devastadores, como todos sabemos. Pueden ser aún más devastadores si se vive en edificios ruinosos, también sabemos. Arrasan, destruyen casas, sembrados, árboles, animales. No sólo matan durante su asedio, sino que siguen matando luego que pasan. Dejan un paisaje de desolación que semeja al que puede haber después de una batalla. De modo que del miedo a los ciclones, otros simbolismo posible: el miedo a cuanto saquea y hunde y mata.

Isla sitiada, encierro, mar que aísla, horizonte como muro insalvable; el “más allá”, lo que está detrás del horizonte; la tierra prometida a todo lo que se halle más allá de ese horizonte; la inclemencia del tiempo, la amenaza de lo que devasta, el ciclón como coacción e inminencia. El símbolo, la metáfora del viaje como posibilidad de redención: la verdadera vida está siempre en otra parte.

Hay siempre diversas posibilidades de describir ese pistoletazo que nos ha dejado ensordecidos, así como abundantes medios de dejar constancia de lo incómodo y hasta exterminador que ha sido el concierto. Se trata de buscar, o quizá de encontrar la manera de contar ese miedo y sus consecuencias. Siempre hay un modo de narrar la pesadilla. Esa pesadilla de la historia de la que inútilmente quisiéramos siempre despertar.

