

Magdalena López

Universidade de Lisboa

Por una ética post-utópica cubana: La narrativa de Leonardo Padura

La desintegración del bloque soviético a principios de los años noventa marcó una nueva etapa en la isla de Cuba conocida como Periodo Especial en Tiempos de Paz. Tal denominación eufemística sirvió para designar la tremenda crisis económica que enfrentaron los cubanos durante la década, una vez que los diferentes subsidios y convenios con los países socialistas fueron interrumpidos. La escasez general de alimentos, medicinas, combustible y productos manufacturados, aunada a un fuerte deterioro de los servicios sociales y públicos como la salud, la educación, el agua y la electricidad afectó no sólo la vida cotidiana de los isleños sino también los ideales y las reivindicaciones históricas sobre los que estaba sustentado el discurso oficial revolucionario. Buscando paliar la grave crisis, el régimen se vio obligado a flexibilizar sus políticas. De este modo, con la disolución del campo socialista parecieron sucumbir también las restrictivas posturas dogmáticas que habían limitado las áreas económicas y culturales en Cuba. Cierta liberalización terminó por favorecer este último sector que, en décadas anteriores, había sufrido fuertes constreñimientos ideológicos¹. Altos funcionarios gubernamentales permitieron a artistas y a escritores

¹ Lo que se conoce como el “quinquenio gris” a principios de los años setenta ha sido considerado como el período más represivo de la actividad cultural durante el régimen revolucionario. Numerosos artistas no sólo fueron censurados, sino también expulsados de sus trabajos, transferidos a zonas del interior o incluso detenidos. Entre los casos más conocidos están los encarcelamientos de Heberto Padilla, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas. La homofobia fue uno de los aspectos más resaltantes de esta política represiva con claros antecedentes en la década anterior.

publicar, exhibir y comercializar sus obras directamente en el exterior. Ello redundó no sólo en una mejora sustancial de la calidad de vida de las personas que conforman este sector, sino también en una mayor libertad creativa. La producción de filmes como *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998) y *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez y, *Lista de espera* (2002) de Juan Carlos Tabío; así como la escritura de novelas como *Pasado perfecto* (1991) de Leonardo Padura, *Tuyo es el reino* (1997) de Abilio Estévez, *Muerte de nadie* (2003) de Arturo Arango y los sórdidos cuentos que componen la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, son apenas algunos ejemplos de la excelente producción artística en la última década del siglo XX. En años recientes, este florecimiento cultural no se ha detenido sino que, por el contrario, se ha ido enriqueciendo con las últimas generaciones².

Buena parte de toda esta producción se sitúa desde una perspectiva desengañada de los grandes relatos revolucionarios. La crisis de los noventa posibilitó un riquísimo florecimiento cultural, intrínsecamente ligado al autocuestionamiento y la deconstrucción de la épica revolucionaria. La trágica paradoja de las rígidas directrices culturales de la revolución cubana fue que la controlada apertura al libre mercado en los años 90 conllevó y prácticas democratizadoras en el sector cultural que no fueron posibles durante la Cuba de los años 70 y 80. Vendedores ambulantes, borrachos, escritores fracasados, adolescentes desorientados, excombatientes de Angola, prostitutas, amas de casa, madres solteras, homosexuales, funcionarios corruptos y detectives empobrecidos son los nuevos personajes que vienen a desplazar a sus pares heroicos de décadas anteriores en el imaginario de la Cuba actual. De este modo, la literatura hoy parece ofrecer variados testimonios sobre el incumplimiento del sueño socialista y el fallido advenimiento del hombre nuevo que Ernesto “Che” Guevara avizoraba en 1965. Sin embargo, y lejos de lo que cabría pensar, tal óptica a veces asoma una productividad ética y política en la medida en que asume el reverso de un discurso oficial que se ha sostenido en el culto épico y en las narrativas teleológicas triunfalistas para identificar a la nación revolucionaria.

² Entre los escritores más conocidos de la llamada generación de los novísimos se encuentran Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez, Wendy Guerra y Karla Suárez.

La escritura de Leonardo Padura (n. 1955) constituye un excelente ejemplo de esta afirmación. Se trata del escritor cubano más conocido en los últimos años dado el éxito que ha tenido dentro y fuera de Cuba con su tetralogía “Las cuatro estaciones”, una serie de novelas policiacas ambientadas en La Habana. Sus obras posteriores: *Adiós Hemingway* (2001), *La novela de mi vida* (2002), *La neblina del ayer* (2005) y *El hombre que amaba a los perros* (2009) no han sido menos exitosas. Traducido a varios idiomas, Padura es de los raros escritores que puede vivir de su oficio dentro de Cuba. La excelente acogida que han obtenido sus novelas está relacionada con el modo en que retoma un género tan popular como el policial, para expresar el desencanto de toda una generación respecto a la utopía socialista.

Padura pertenece a la llamada “generación del desencanto”. Se trata de los primeros cubanos criados bajo la revolución. Como afirma Jorge Fornet, “todo desencanto presupone tanto la creencia como la extinción de la fe en una utopía. Los escritores de la generación siguiente [...] no arrastran consigo el encantamiento que marcó la vida de sus predecesores.”³ Sobre el quiebre de esta fe es perfectamente Padura, quien no duda en afirmar que:

En Cuba, la necesidad de distanciarse de las pautas oficiales establecidas años atrás tiene su origen en el quiebre histórico del año 89. El futuro pertenecía por completo a ese ideal [del socialismo]. Se trataba de una marcha ascendente hacia metas históricas indetenibles. Cuando esta generación llega a los treinta años, se produjo la caída del muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética. Comenzó entonces en Cuba una crisis económica e ideológica muy violenta.⁴

Y agrega: “Redescubrimos la historia y nuestra percepción cambió. Comenzamos a sentir que nos habían engañado. Junto con ese engaño y con la crisis económica, mi generación experimentó un gran

³ Jorge Fornet, “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto” (*La Gaceta de Cuba*, 5, 2001), p. 45.

⁴ Magdalena López, “Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura: Entrevista a Leonardo Padura” (*Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 28, 2007), p. 163.

sentimiento de frustración.”⁵ De este modo, el fin de la Guerra Fría supuso la irrupción definitiva de la catástrofe utópica. No es casual que su tetralogía policial esté ambientada en el año 89 y que culmine con la llegada de un huracán devastador sobre La Habana en su novela *Paisaje de otoño* (1998). Este huracán pone fin a la excepcionalidad cubana —ese “mundo perfecto”, parafraseando el título de la primera novela de su tetralogía— e inscribe la territorialidad de la isla en un espacio similar al de sus pares latinoamericanos. La Habana de fin de siglo no parece muy diferente de la Ciudad de México, del São Paulo o de la Bogotá de otras ficciones contemporáneas.

En su artículo “Ficciones cubanas de los últimos años”, Josefina Ludmer plantea que el fin de la Guerra Fría abrió dos procesos que resultaron en cierta forma equivalentes: “la implantación del régimen especial en Cuba, y el triunfo de la globalización neoliberal en el resto de Latinoamérica”⁶. Los efectos de ambos procesos producirían consecuencias similares: “Cuba, con la caída de la Unión Soviética, comienza a depender tanto de los extranjeros, de los dólares y de la industria del libro español como el resto de Latinoamérica”.⁷

Esta “latinoamericanización” de la isla es lo que Padura nos muestra al recrear La Habana proveyendo un imaginario urbano que resulta el escenario por excelencia de sus novelas policiales. Padura se reconoce como un escritor de lo que él denomina el “neopoliciaco latinoamericano”, un subgénero cercano al *hardboilet* norteamericano y que estaría representado por autores como el brasileño Rubem Fonseca y el mexicano Paco Ignacio Taibo II; escritores que dan cuenta de sus propias metrópolis periféricas en el fin de siglo. Distintivos de este género serían la “disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental”, la “preferencia por ambientes marginales para el desarrollo de las historias”, el “acudir a determinadas formas de cultura popular”, el “empleo de un lenguaje que trata de expresar las

⁵ Magdalena López, “Vivir y escribir en Cuba”, p. 164.

⁶ Josefina Ludmer, “Ficciones cubanas en los últimos años: el problema de la literatura política”, Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (eds.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)* (Madrid: Editorial Colibrí, 2004), p. 357.

⁷ Josefina Ludmer, “Ficciones cubanas en los últimos años”, p. 357.

vivencias de la vida cotidiana y, como característica muy importante, la renuncia a crear grandes héroes”⁸.

La Habana que recrea Padura ha perdido todo el imperativo ejemplarizante del discurso oficial y lo que nos muestra son submundos de simulaciones, mentiras, máscaras, apariencias que el detective Mario Conde va revelando en sus investigaciones. La policial “es una novela que enseguida te conecta con lo peor de la sociedad. Te coloca inmediatamente en su lado oscuro”⁹. Este lado oscuro señala inevitablemente a la misma revolución, a aquello que ésta ocultaba bajo la máscara de la utopía. Los criminales literarios de Padura suelen ser altos personeros del gobierno, gente de apariencia respetable. Sin embargo, el autor no se contenta con el mero develamiento. Sus narraciones implican también un posicionamiento frente a la debacle utópica. La corrupción imperante contrasta con cierta inquebrantabilidad ética del detective y sus amigos de juventud. Son personajes que de entrada despiertan empatía con el lector, testigos y víctimas de la frustración de la teleología socialista. Los códigos éticos adquiridos en ese mismo pasado que ahora se derrumba ante sus ojos se flexibilizan ante los imperativos individualistas de supervivencia, pero no se desechan. El viejo aliento de una sociedad pensada en colectivo hace de estos personajes seres incapaces de anclarse en una sola territorialidad. Como policía, el Conde permanece dentro los límites del estado; como individuo desencantado se coloca fuera de él. En ocasiones, ciertamente, el protagonista actúa por fuera de la ley cuando lo considera justo, aunque su función sea precisamente la de hacerla cumplir. De allí la paradoja señalada por Stephen Wilkinson; el desencanto se delata en su alienación de la sociedad cubana actual; al mismo tiempo, su ética —asumida desde el pasado— lo empuja a involucrarse en esa misma sociedad¹⁰. Ludmer menciona la particular subjetividad de las “escrituras del presente” devenidas tras la caída del bloque soviético:

⁸ Sara Rosell, “La (re)formulación del policial cubano: La tetralogía de Leonardo Padura” (*Hispanic Journal*, 21, 2, 2000), pp. 452-453.

⁹ Magdalena López, “Vivir y escribir en Cuba”, p. 166.

¹⁰ Stephen Wilkinson, *Detective Fiction in Cuba Society and Culture* (Bern: Peter Lang, 2006), p. 179.

Los personajes de las ficciones (o los que la narración multiplica, fractura, vacía) se definen por su condición diaspórica: por su posición exterior-interior de la ciudad, la nación, el trabajo, la ley o la razón. Están fuera y adentro al mismo tiempo: afuera y atrapados simbólicamente en esas esferas. Y superponen lo privado y lo público en oscilación donde instalan afectos y pasiones.¹¹

Esta movilidad de la condición diaspórica entre un ayer y un hoy, entre legalidad y justicia, entre comunidad e individuo, entre los afectos y el pragmatismo deriva en una condición de desengaño permanente pero también en una búsqueda hacia espacios e ideales que ya no pueden ser totalizadores. En narraciones posteriores a su tetralogía, esto último se hace aún más patente percibiéndose un movimiento hacia “la necesidad de creer en algo”¹² que vaya más allá del desengaño. En las novelas *Adiós Hemingway*, *La novela de mi vida* y *El hombre que amaba a los perros*, ello se traduce en la necesidad de volver sobre la historia para reescribirla. En particular, me detendré en las dos primeras porque proponen versiones alternativas que redundarían en la posibilidad de un ir “más allá” del desencanto utópico. En ellas, otros posibles destinos parecer sugerirse para las subjetividades cubanas del presente.

En *Adiós Hemingway* asistimos al momento en que, ocho años después de su retiro de la policía, Mario Conde visita el museo de Finca Vigía, la antigua propiedad de Ernest Hemingway en Cuba. Una tormenta había descubierto un cadáver en el lugar. El hecho parecía ser la punta del iceberg de una vieja historia no resuelta. El viejo jefe del exdetective lo conmina a hacerse cargo del caso de manera extraoficial. En realidad, la investigación compete más a la memoria que a la resolución del enigma. Develar al autor del crimen implica una disputa simbólica entre la marginación o la recuperación de una figura literaria cuya ambigüedad sugiere también la naturaleza de la revolución.

Hemingway representa, como las subjetividades diáspóricas definidas por Ludmer, un personaje difícil de encasillar. Era el frívolo escritor codeado con las luminarias de Hollywood y al mismo tiempo el

¹¹ Josefina Ludmer, “Ficciones cubanas en los últimos años”, p. 359.

¹² Carlos Uxo, *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (Manchester: Metropolitan University Press, 2006) p. 30.

tosco borracho que departía con los pescadores de la isla. Era el *gunman* salido del *midwest* y el cosmopolita fascinado por las corridas de toros españolas. Era el popular escritor perseguido por los periodistas, pero también por los servicios de inteligencia americana. Era el gran patriota que combatió al nazismo o el gran traidor comunista. Era tremendamente norteamericano y tremendamente antinorteamericano. Era, como la metáfora del iceberg que él propuso para sus narraciones, un hombre visible e invisible al mismo tiempo. Hemingway comparte con el Conde su condición de haberse colocado dentro y fuera del sistema, habría también en él cierta “condición diaspórica”. Dado que todo acto criminal implica una trasgresión, la novela está mucho más interesada en esas zonas oscuras del personaje que pudiesen vincularlo al homicidio.

Hemingway había sido un personaje idolatrado durante la juventud del Conde cuando éste iniciaba sus primeros escauceos literarios. Era “el modelo ideal de lo que podía ser la literatura y de lo que debía ser un hombre con una vida hecha por y para esa literatura”¹³. Sin embargo, a medida que transcurrió el tiempo esa percepción fue cambiando:

La distancia se había ido forjando mientras el romanticismo dejaba espacios al escepticismo y el entonces ídolo literario se le fue convirtiendo en un ser prepotente, violento e incapaz de dar amor a quienes lo amaban; cuando entendió que más de veinte años conviviendo con los cubanos no bastaron para que el artista comprendiera un carajo de la isla; cuando asimiló la dolorosa verdad de que aquel escritor genial era también un hombre despreciable, capaz de traicionar a cada uno de los que lo ayudaron.¹⁴

El Hemingway de la historia oficial — corresponsal de guerra, republicano de la Guerra Civil española, perseguidor de submarinos nazis en el Caribe, aficionado al boxeo, cazador implacable, seductor de las más bellas mujeres del *star system* hollywoodiense; en fin, la definición hecha persona y literatura de “la hombría y el coraje”¹⁵ —, se

¹³ Leonardo Padura, *Adiós Hemingway* (Barcelona: Tusquets Editores, 2006), p. 42.

¹⁴ Leonardo Padura, *Adiós Hemingway*, pp. 50-51.

¹⁵ Leonardo Padura, *Adiós Hemingway*, p. 68.

le había revelado al Conde como un tipo egocéntrico, sádico, fácilmente manipulable y traidor de sus amigos. Los lamentables episodios biográficos con amigos como Sherwood Anderson, John Dos Passos, Scott Fitzgerald y José Robles eran hechos que le pesaban al Conde enormemente, habida cuenta de la inquebrantabilidad de la amistad para él. Establecer la inocencia o la culpabilidad de Hemingway en el crimen de Finca Vigía implicaba una elección entre ambas visiones sobre el escritor. La primera entrañaba el rescate de una memoria de la inocencia; la segunda, la permanencia del sinsentido. Esta era la disyuntiva para el ex policía:

En Conde sentía una extraña intranquilidad. Todos sus prejuicios y deseos de descubrir la culpabilidad de Hemingway habían caído en el pantano de su memoria y ahora los veía hundirse dramáticamente, ante la certeza de que sus odios no podían ser más fuertes que su arcaico sentido de la justicia y la comprobación de que los libros y la figura de Hemingway, a pesar de todo, seguían siendo importantes para otras personas.¹⁶

La memoria aparece como un poderosísimo contrapeso de los odios y prejuicios. Ésta fluye en abundancia convirtiéndose en un posible recurso contra la atmósfera de desesperanza. Al visitar Finca Vigía, los objetos petrificados en la vieja casona cobran vida porque activan una memoria afectiva. El detective rememora una excursión con sus amigos del preuniversitario; una mañana sabatina plena de camaradería y juventud en la que el Conde había leído, frente a sus amigos, su cuento favorito del escritor norteamericano. Este episodio presenta un pasado en el que la admiración por el escritor tiene su paralelo en una inocencia revolucionaria. Para Mario Conde, la nostalgia adquiere un sentido positivo y doloroso en la medida en que recupera un universo revolucionario teñido por sus afectos y por un sentido ético que parecen demolidos. El asunto en *Adiós*, sin embargo, es si esta nostalgia es capaz de resignificarse en el presente.

El cadáver resurgido del pantano más que revelar la corrupción y decadencia de la sociedad actual — tal como sucede en la tetralogía

¹⁶ Leonardo Padura, *Adiós Hemingway*, p. 75.

anterior de Padura — sugiere la existencia de una realidad subyacente diferente, productiva. La investigación descubre la verdadera historia, esto es, la de los últimos años de Hemingway en La Habana. Al tratar de reconstruir los eventos que rodearon el crimen, el Conde logra establecer vagamente la identidad de la víctima gracias al hallazgo de una placa del FBI enterrada junto al cadáver. La muerte había tenido lugar una noche de 1958 en la que el escritor norteamericano estuvo acompañado por el custodio de la finca, su criado personal, su gallero y el capitán de su barco.

Padura escoge un momento vital del escritor que se asemeja a la situación existencial de la generación del Conde. De allí cierta familiaridad a pesar de la impenetrabilidad con la que se nos describe al personaje. El lector asiste al Hemingway envejecido de los últimos años con dificultad para escribir, psicológicamente deprimido y físicamente deteriorado. La desesperanza de este Hemingway es análoga a la de una generación para la cual no parece haber futuro. Sin embargo, la frustración de personajes como el Conde, su falta de futuridad, adquiere una connotación positiva en tanto suscita una memoria productiva. Se trataría de rescatar un Hemingway que “se parece mucho más a la persona que realmente debió haber sido porque tiene que apartarse de los grandes escenarios que él mismo había propiciado para su biografía”¹⁷.

Este Hemingway “verdadero” es el personaje que se nos muestra la noche del homicidio, uno que, a pesar de las prohibiciones médicas, divagaba aquella noche sobre su pasado mientras bebía con más generosidad de la debida. Antes de acostarse había decidido dar unas vueltas por la Finca para asegurarse de que todo estaba en orden. Tras breves diálogos con dos de sus empleados en el que le avisan sobre el hallazgo de la placa de un agente del FBI en las inmediaciones, Hemingway se retira a su casa amparado por su Thompson. Ya en su habitación el escritor se asegura de guardar su revólver 22 envuelto en el blúmer de Ava Gardner — recuerdo de mejores tiempos —, en una mesa de noche antes de quedarse dormido. Al abrir nuevamente los ojos se encuentra frente al agente John Kirk, quien lo amenaza con su 22. El agente del FBI asemeja la imagen del otro lado del espejo del

¹⁷ Magdalena López, “Vivir y escribir en Cuba”, p. 165.

mismo Hemingway: un hombre de edad avanzada, alcoholizado, cojo, con una gran barriga y dientes deteriorados por el tabaco. Kirk supone la disolución de los grandes mitos sobre el enemigo imperialista de la historia oficial revolucionaria. Una sátira lastimosa dirigida contra los imaginarios de la Guerra Fría. Con sesenta años, artrosis, una rótula mal soldada, y abandonado a su suerte en una isla tropical agobiante, el agente para colmo ha perdido su arma y su insignia. Al confrontarse con Hemingway para reclamarle su pistola, muere abaleado por la espalda a manos de dos de sus empleados, en un impulso de aquéllos por defender a su patrón del visiblemente nervioso y agresivo agente del FBI. La narración de la historia del crimen nos hace saber que Hemingway tomó la importante decisión de proteger a sus empleados aun a costa de no poder demostrar aquello que denunció durante toda su vida y que le valió destructivos tratamientos psiquiátricos por sus supuestos delirios paranoicos: estar vigilado constantemente por el gobierno estadounidense. Mantuvo un profundo silencio sobre lo ocurrido hasta el final de sus días. El crimen sella un pacto secreto entre todos estos hombres por fuera de la legalidad y salva la imagen de Hemingway para el Conde, quien logra recuperar al ídolo de su juventud por ese gesto de lealtad con sus empleados quienes fueron, a la vez, sus amigos. El cadáver en Finca Vigía termina por develar/encubrir una memoria positiva: la importancia de la amistad.

La recuperación de esta memoria oculta, por la vía de la reafirmación de códigos éticos, supone una alternativa frente al desencanto de la generación del Conde. Se trata, sin embargo, no de recobrar al Hemingway rutilante, creado por sí mismo y recreado por los imaginarios oficiales de la revolución, sino de aquel que desde sus propias miserias fue capaz de comportarse dignamente. Ese Hemingway salvado por y para la memoria supone una relación distinta con esos “otros” que hasta ayer permanecían confinados a las dinámicas binarias amigo/enemigo del discurso oficial.

Por su parte, *La novela de mi vida* también nos propone una revisión del pasado. Se narran tres historias principales: la del poeta romántico José María Heredia en el siglo XIX, muerto en el exilio sin haber logrado la independencia de su patria; la de los manuscritos autobiográficos del poeta durante los primeros años republicanos; y la de Fernando Terry,

quien regresa a Cuba, luego de 18 años de exilio para buscar dichos manuscritos.

La narración establece un paralelismo entre la vida de ambos personajes, cuyas historias están marcadas por una traición que hará fracasar sus ideales: el de la utopía de una nación cubana independiente de España, que anhelara Heredia, y el de la utopía socialista en la que alguna vez creyera Fernando.

Ambos personajes conseguirán volver a la isla sólo bajo permisos temporales. Estos regresos suponen una doble trayectoria: por un lado, hacia la inocencia revolucionaria que Fernando y sus compañeros universitarios compartieron en la juventud y, por el otro, hacia los orígenes de la nación cubana, momento en el cual Heredia va a tener un papel tan determinante como negado por sus contemporáneos más poderosos.

Al volver por última vez a la isla, Heredia descubre que su mejor amigo, un conocido intelectual de la época, había sido el delator ante las autoridades españolas de las intenciones conspirativas del grupo masónico del que él formaba parte. Aquella traición lo había obligado a sufrir un destierro definitivo. Por su parte, el regreso temporal de Fernando lo retrotrae a su pasado trágico y a la necesidad de descubrir cuál de sus amigos lo había denunciado ante un oscuro funcionario de inteligencia del Partido, por su supuesta complicidad en el intento de fuga de un amigo disidente.

Sin embargo, a diferencia del desenlace de la historia de Heredia, quien muere en México tras el doloroso develamiento de la traición de su amigo, Fernando llega a descubrir que nunca fue denunciado por nadie y que se había tratado de un ardid de aquel funcionario con deseos de ascender en la escala administrativa “cazando brujas”. Esta divergencia en la resolución de ambas narraciones sugiere una apertura reparadora del fracaso que tiene lugar en el presente de Fernando, pero que a la larga conlleva también un ajuste de cuentas pendiente desde el siglo XIX, es decir, desde el momento de fundación nacional.

Resulta sugerente que Padura haya decidido enfocarse en la figura de Heredia. Lejos de representar un ideal épico, la novela nos ofrece un personaje sometido a la contingencia histórica y a las pasiones humanas. Sin embargo, la imposibilidad del poeta de ajustarse a una visión ejemplar no se traduce en la ausencia de una eticidad. Heredia

nos hace saber que su posterior desapego al independentismo fue motivado por las guerras civiles presenciadas por él en las nuevas naciones latinoamericanas y por la necesidad afectiva de negociar un posible reencuentro con sus seres queridos antes de morir. Las razones del poeta aluden a la importancia del exilio, experiencia que lo lleva a una reformulación de sus ideales inicialmente independentistas. Tal cambio de actitud sugiere que la novela está interesada en mostrar posicionamientos alternativos que desdichan de una opción única. Es claro que esta disposición a considerar la diversidad ideológica está proyectada hacia el presente de Fernando y desde luego, al de Padura. La revisión del pasado decimonónico replantearía entonces el presente revolucionario como una realidad que ya no puede ser unitaria.

En *La novela de mi vida*, esta diversidad pasa por la inclusión de los desterrados en el imaginario de la nación, algo negado por el discurso revolucionario. Son estas subjetividades expulsadas de la isla y el papel que desempeñan inclusive en los orígenes de la nación cubana lo que a Padura parece interesarle. Tal indagación serviría, por un lado, para señalar una filiación histórica con el desbarajuste presente y, por el otro, para proveer un mito alternativo fundacional que llevaría implícito, también, un cambio de concepción de lo revolucionario.

Disintiendo de un modelo de nacionalismo dominante, Heredia parece abrazar otro que se sustenta desde el vacío y no desde la plenitud territorial. A diferencia de una narrativa épica más convencional, la nación se origina y se sostiene desde el distanciamiento y la ausencia de su territorio. Al igual que la utopía, se afirma en el vacío, en el “no lugar”. Lo que llamo fracaso o derrota se vincula al destierro a través de una identidad de provisionalidad y de pérdida. Intentando suplir la ausencia de la patria, al poeta lo que resta en una siembra que reconfigure lo perdido, es decir, una tarea propia de la melancolía.

A la valoración negativa que freudianos y buena parte de los teóricos postcoloniales le adjudican a la melancolía como un ensimismamiento narcisista¹⁸, Giorgio Agamben le opone la productividad de forjar

¹⁸ Me refiero a textos como “Duelo y melancolía” (1917) de Sigmund Freud, *Postcolonial Melancholia* (2005) de Paul Gilroy, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief* (2001) de Ann Ling Cheng o “Melancholy Gender/Refused Identification” (1997) de Judith Butler.

un entrelugar epifánico entre la imaginación y el mundo real¹⁹. Sería posible pensar ese entrelugar de lo real y lo irreal como el espacio de la ficción reparadora. Partiendo de un anhelo cuya materialización nunca llegó a atestiguar, Heredia elabora una poesía fundante de lo nacional, adelantándose a su existencia real. Suple con la imaginación poética aquello de lo que carece: una nación independiente o una patria a la que no puede volver. Gracias a sus poemas, el poeta logra romper el aislamiento de su destierro y sienta las bases de una identidad colectiva que habrá de devenir en los próximos siglos. Del mismo modo, Fernando logra recuperar Cuba, en la medida en que su propio exilio devenido en melancolía le ofrece la posibilidad descrita por Agamben de una apropiación en la que ninguna posesión es posible en realidad²⁰.

La reiteración de la ausencia se refleja en el hecho de que Fernando nunca llegará a conseguir las memorias de Heredia puesto que éstas fueron destruidas en los años cuarenta. La quema de los manuscritos evita así una resolución compensatoria. Sin embargo, en la ausencia de un final feliz radica la productividad melancólica. Pues es la búsqueda y no el hallazgo lo que le permite a Fernando reconstruir su mundo afectivo de amistades. El descubrimiento de que ninguno de sus amigos fue un delator no cambia las circunstancias del presente (su propio exilio irremediable y la destrucción vital de toda una generación de amigos), pero sí implica la posibilidad de una recuperación de la ética de la amistad que no reniega de los sufrimientos, desencuentros y resentimientos. La metáfora de este cambio se ofrece al lector en el episodio de un funeral masón en el que, como parte del ritual, los personajes son impelidos a rehacer la cadena de unión rota por la ausencia del fallecido. La reconstrucción simbólica del eslabón se literaliza en el enlazamiento de manos del grupo de amigos. El que dicha unión se produzca en un funeral, y no en cualquier otra circunstancia menos dolorosa, viene a constatar una reparación que no emana desde lo celebratorio. Si la experiencia personal tiene su correlato en lo nacional, lo que se propone es la búsqueda de una asunción del pasado que no evada la memoria

¹⁹ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia (Valencia: Pretextos, 2001), p. 63.

²⁰ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 53.

ni el trauma pero que, al mismo tiempo, sea capaz junto con ellas de detener la perpetuación del horror.

Es claro que Padura se dirige a una Cuba escindida en el presente tras medio siglo de revolución. El conocido ensayista Rafael Rojas expresa que el destierro, “rearticulado con cada oleada diaspórica, se convierte en el receptáculo de todos los proyectos nacionales expulsados de la isla”²¹. Son las ruinas devenidas por tales expulsiones pero también las de una historia sostenida sobre paradigmas inamovibles y binarios al interior de la misma, las que el escritor podría estar proponiendo como recursos productivos. El develamiento de nuevos códigos éticos basados en la amistad, en la solidaridad y, últimamente, en la fe en un sentido de comunidad respetuoso de la opacidad y de la diversidad de sus integrantes, se ofrece como posible elemento para cicatrizar la herida del fracaso. Una ética alternativa ya no regulada desde el Estado que aún conserve cierta inocencia y, a la vez, tenga conciencia del pasado, resulta la opción existencial en ambas novelas frente a un presente post-utópico.

Walter Benjamin acudió a la hermosa imagen del Ángel de la Historia para denunciar los efectos perniciosos de la ideología del progreso en la historia de la humanidad. El ángel empujado hacia delante por los feroces vientos del progreso se vuelve hacia las ruinas que éstos van sembrando a su paso. En su mirada hacia ellas devela el horror y al mismo tiempo la posibilidad de resistencia²². En las novelas revisadas hallamos cierta poética benjaminiana en la que todos los residuos dejados por un modelo de progreso histórico socialista resultan agentes de emancipación en el presente, y no en un futuro que se posterga infinitamente.

²¹ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (Barcelona: Anagrama, 2006), p. 42.

²² Esta es la propuesta que, en un sentido general, plantea Walter Benjamin en “Sobre el concepto de la historia”, *Conceptos de filosofía de la historia* (La Plata: Tremar, 2007).