

CUBA DILUIDA

Michael H. Miranda (Holguín, 1974). Licenciado en Periodismo por la Universidad de Oriente; profesión que ejerció durante poco tiempo antes de dedicarse a la literatura, la crítica, la edición y el columnismo. PhD en Literatura por la Texas A&M University. Actualmente trabaja como docente universitario en Fayetteville (Estados Unidos). Colabora con *Hypermedia Magazine* y *Diario de Cuba*, entre otras publicaciones. En Cuba le fueron editados tres poemarios. Sus dos últimos libros son *Diario de Olympia Heights* (Casa Vacía, 2017) y *Asilo en Brazos Valley* (Bokeh, 2017).

Michael H. Miranda
CUBA DILUIDA

Ensayos



De la presente edición, 2021:

- © Michael H. Miranda
- © Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia
www.editorialhypermedia.com
www.hypermediamagazine.com
hypermedia@editorialhypermedia.com

Edición: Ladislao Aguado y Royma Cañas
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler
Corrección y maquetación: Editorial Hypermedia

ISBN: 978-1-948517-67-6

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

A Martha, el camino se prolonga.

MICHAEL H. MIRANDA: EMBALAR LA BIBLIOTECA

Si Walter Benjamin sitúa el acto de desembalar su biblioteca entre los rituales domésticos, Michael H. Miranda toma el camino contrario, aplica la reversa a la experiencia benjaminiana del trasladado. Michael carga con sus libros y los descarga en el ámbito cubano. Es decir, en un espacio vacío, un lugar abandonado. Libros que no tienen dónde asentarse ocupan su mente, los entrepaños de su conciencia. Son tomos nómadas, títulos okupas.

Embalar la biblioteca, en el sentido de imprimirle un impulso y un momento, que obligue al bibliófilo a sostener todas las literaturas en un mismo acto. Leer como malabarismo vertiginoso. Estar *embalado*, como los libros. Montar el libro, ese vehículo de transporte. Que los libros nos embalen a nosotros. Tales son las propuestas de *Cuba diluida*.

La velocidad de copiosas lecturas hace que la biblioteca no se asiente en ningún lugar, en ningún sistema, en ninguna ciudad; que sea librería en perpetuo desorden, incapaz de afincarse en el *biblion-theké* de la práctica catalogadora o en el archivo de la topología deweyana. Arkansas, Houston Alejandría o La Habana, la biblioteca de Michael vacila entre distopías. Es una biblioteca apátrida y trashumante.

La escritura de Michael H. Miranda mimetiza el desorden de infinitos volúmenes en transición, adopta todos los registros imaginables: desde el insigne tono ensayístico hasta el espeso *drawl* de la narrativa sureña, desde el barítono de la poesía concreta hasta el deje confesional de tercera persona. A veces sus párrafos son estrofas: *Cuba diluida* es una oda al libro.

El lector de estas páginas será, a un tiempo, descubridor y náufrago, remando entre monolitos de un archipiélago de escritores. *Cuba diluida* es bitácora de un viaje iniciático, *road movie* libresco, expedición etimológica, relato de la pérdida de una lengua y de la confusión de otras. Es el diario

íntimo de un desterrado y el expediente secreto de un Estado policial. El álbum de un fanático que ha perseguido a todos los autores para arrancarles una confesión y un autógrafo.

Michael H. Miranda: *flâneur* que anda entre anaqueles. De Huracán a Acantilado. Uno que camina con los dedos. De Faulkner a Evtushenko.

Sabueso perdido en un laberinto de tramas que se bifurcan, el lector de estas páginas volverá a ser chiquillo y aprendiz de misterios. Manual de un maestro de lenguas con mañas de buhonero: *Cuba diluida* es el pronunciamiento que evita alzar la voz, un título que quiere apoltronarse, disiparse y viajar embalado en nuestras bibliotecas.

NÉSTOR DÍAZ DE VILLEGAS,
octubre de 2020

MI MÚSICA DE COMPAÑÍA

Me gusta pensar que fue en 1992 cuando nació la idea de este libro. Fue ese el año en que ingresé a la Universidad y todo lo anterior pasó a ser memoria, que es, como sabemos, invención.

Me hicieron alguna vez la pregunta de cuál fue el primer libro que leí. No es falso que fue la *Odisea* y acto seguido, la *Iliada*. Todo lo anterior a eso es piltrafa, carne de olvidar, asunto secundario. Tampoco tanto. Guardo memoria de un libro de versos de Martí, que me acompañó por muchos años, regalo de una de mis abuelas. Y de una recopilación de leyendas campesinas cubanas, donde se contaba una historia que por alguna razón, incomprensible para mí, nunca olvidé: un niño había muerto sin causa aparente —«los niños mueren durmiendo», escribiría muchos años después—, hasta que descubrieron que había un sapo (¿o era culebra?) bajo su cama. También fui un padre primerizo que velaba el sueño de los hijos.

Pero no se habla de leyendas ni de mitos precisamente en este libro, sino de eso, de libros, de escritores, alguna crónica musical se incluye, algunas entrevistas, también de Cuba, a veces en la sombra, a veces no tanto. Está en Cuba el lugar donde nací, un pequeño pueblito de Oriente. Mis rutas de colegial, esa calle Rimbaud de la imaginación, pasaban cada mañana frente a una pequeña y céntrica librería, y también frente al puesto de limpiabotas, donde por cinco centavos compraba un periódico que traía crónicas de fútbol, mas muy poco, la mayoría de las veces nada, sobre libros.

No colabora uno con revistas, periódicos y magazines digitales pensando que luego vendrá por fuerza un libro que los recoja. Quizás algunas personas cercanas lo hayan sugerido alguna vez. De manera que intentar dar explicación de cómo surgió la idea de este libro sería pretender dejar fuera lo que tiene de azaroso en el peor año de nuestras vidas.

Quizás la explicación esté ahí. Este año introdujo una pausa forzosa en nuestra rutina. De pronto nos vimos confinados, obligados a usar prótesis, encerrados con muchos «juguetes» y conviviendo en familia más de lo que imaginamos nunca. El tiempo comenzó a ser una sombra extraña. Debería en verdad sobrnarnos. Trabajamos desde casa, debíamos atender a cierto orden. Comenzamos a ser vigilados, no solo por la oficiosa autoridad, sino hasta por los otros, los iguales. Si salíamos, debíamos tomar precauciones. Todo lo que llegaba de afuera debía ser saneado. Hasta sobre los libros que llegaban se cernía la sospecha. Un ensayo de negación de nuestro caos original.

Pero el tiempo, de todos modos, no nos alcanzó. El ritmo de lecturas no varió demasiado. Llegado un momento de saturación, el consumo de noticias sobre la pandemia comenzó a decaer, a tomar el lugar que antes ocupaban las otras, las de la prepandemia.

Pero los libros están siempre ahí. Son mi música de compañía, la más preciada. Y ellos siguieron llegando. Algunos demoraron más de lo habitual. Pero la llegada de cada uno significaba esa pequeña epifanía cotidiana que te permite, ante la tormenta, en el instante de mayor necesidad, desplegar la vela mayor del lenguaje, como diría Pascal Quignard.

Este libro quiere apuntar a ese reencuentro, no solo con el caos y nuestra sed de lenguaje, sino con el primer impulso, el del primer libro, el primer umbral de —y hacia— la caverna platoniana.

Estos textos, bueno es decirlo, cubren un arco de unos quince años. Es decir, algunos viajaron conmigo de Cuba a Estados Unidos. Muchos llevan al final el año de escritura o publicación. En otros, no consideré necesaria esa precisión, el tema hablará por sí mismo.

Si alguna premisa anima estas páginas sería aquella de Lezama Lima, que me ha acompañado desde hace miles de noches: lo que admiraríamos de un escritor es que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo; que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia; que durante el día no tenga pasado y por la noche sea milenario.

La puerta, entonces, queda abierta.

MICHAEL H. MIRANDA,
Lomas de Arkansas, otoño de 2020

I. ENSAYOS

CUBANIDAD: FESTÓN Y HOJEO

Apenas unos cuantos años fuera de Cuba y ya me siento demasiado lejos y en posición incómoda para detenerme en términos como el de cubanidad. Esto, en un sentido estrictamente temporal, es engañoso porque ya me sentía ido, anulado, en un estado de descolocación, años antes de hacer el viaje. El caso es que la palabra misma, todo el debate que pueda suscitarse a partir de ella, me parecen extemporáneos. Perdón, tenía que decirlo.

Cuba, lo cubano, son ahora como un rumor, un asunto de otra magnitud, de la que me voy desentendiendo, hurtando. Un nacido cubano, oriental, ahora entre lomas, en el *spleen* del Midwest, isla de Arkansas.

Pues, si nací en Cuba, ¿cómo definir lo que he sido? ¿Es Cuba en realidad un modo de comportarse, de asumirse, una forma atropellada de ser, una sintaxis manipulada, un modo de leer?

La cubanidad como anomalía nos deja vestidos a medias, no sería una anomalía pues esta es siempre privada; es decir, lo anómalo soy yo, toda condición nacional vendría a serlo.

Sería rizomática pero únicamente en el sentido de que constituye multiplicidades con numerosos límites y propósitos. Como puede verse, nada de eso va a estar claro para mí. Supongo que escribimos y leemos para continuar la búsqueda y aclarárnoslo, o tal vez para reafirmarnos en nuestra indefinición.

Hace tiempo que lo que es realmente importante para mí en términos intelectuales toma la forma desdibujada de una interrogación, una que está muy lejos de ciertos rasgos identitarios asumidos como unívocos o totalizantes. Cómo alcanzar una definición a partir de ahí.

Puede que me interese mejor digamos la página perdida de aquel *Diario* en lugar de una catarata de certezas sobre una condición que es por naturaleza inasible. Con todo, hay lugares que portan cierta imantación

porque pertenecen a una biografía personal. Pero cómo saber que son esos lugares y no aquellos que tramitamos desde la memoria, que muchas veces es generosa.

Yo recuerdo que en apenas dos versos Martí junta patria y noche, justo lo opuesto a cierta luminosidad insular, y que solo cuando regresa al suelo natal recupera una cartografía de la tierra que pisa: jolongo, curujeyal, jatía, dagame, guásima, hamaca, yerbal, el verde del limpio: «Todo es festón y hojeo», dice, y ni siquiera.

Pero también que Julián de Casal aborrecía el hastío del siempre azul (cielo) y el siempre verde (campo) y se perdió entre fiebres por senderos soñados entre montañas alpinas o pirineas. La condición Casal se repite hoy en la anécdota de una cubana que sobre la tumba de Baudelaire deja la foto de su padre muerto, porque el poeta francés la había salvado del suicidio.

Así, es cierto que la cubanidad no se desliga de políticas ni de míticas, mucho menos de un intrínseco capital simbólico. Las patrias siempre parecen dadas a explicarlas. Lo cubano como abuso de un absurdo que se vuelve totalidad, me conduce a rastrear otras zonas que quizá me expliquen mejor.

Hace décadas también se ligaban teluricidad y azúcar, pero ya esta última no existe más en los términos que conocimos por cierta poesía republicana. Tampoco hay que verla lejos de aquellas tres D (delirio, delicia, derroche) que menciona Marqués de Armas a propósito de sus lecturas del estilo Lezama.

Pero así es y así no es. La falta de gravedad, la carencia de gravitación, el no rigor, todo contrapuesto al peso del mundo, parecen ser consensuadas formas de la cubanidad, pero es apenas un modo más de señalar y desligarse de una *canaille*.

Si pienso aquellos páramos de infancia y adolescencia es como si allí volviera: encuentro una *terra incognita*, un destartalo garciavegano de gente y escombros, un lugar donde no me reconozco y cuyo aporte en el sentido de pensamiento sería nulo.

Eso, gente y escombros. Por aquella calle de tierra pasaba un Studebaker envuelto en polvo. Asumamos que ya aquel polvo no existe, que lo ha sustituido un polvo nuevo, igual de estéril; pero la manera en que aquel extraño artefacto reaparece de vez en cuando, me hace preguntarme, figurarme un origen a partir de quien lo mira.

Y en ese origen hay palabras, algunas imágenes, que apenas son «una precisa variación de la concentración».

EL NERVIO YUMA. ÚLTIMAS NOTICIAS DE LA EXPERIENCIA APÁTRIDA (O ENSAYO SOBRE EL LUGAR RUIDOSO)

La indefinición nos explica. Preguntémonos por ejemplo de dónde sale el sustantivo «yuma», que es mutable en adjetivo y ambiguo gentilicio. Han dicho que partió de aquel wéstern, que en español se conoció como *Último tren a Yuma*. O que deriva de pronunciar «United». Hay seis pueblos, dos condados, un fuerte y un desierto en Estados Unidos que se llaman Yuma. Ninguno tiene que ver en propiedad con lo que nos interesa aquí, La Yuma, con artículo femenino, que es país, sociedad y forma de etiquetar al turista o al viajero, estos últimos según su género, claro está. El origen en realidad es impreciso, por eso no importa tanto.

Comenzando a escribir estas líneas, me siento tentado a explorar una definición de «yuma». Lo más característico de este tipo de palabreja es que ya el nacimiento nos vale madre (perdón por mi mexicanismo, vivo en La Yuma). Por los años en los que aprendí a decirle Yuma a La Yuma, a La Habana se le decía Poma —ahora escucho a algunos llamarle así a New York—, y esto último no sé si se mantiene, lo primero parece que sí, pues de lo contrario no estaría escribiendo para este dossier.

Hay cosas en las que uno piensa todos los días. Por ejemplo, si eso que me sucedió saliendo de casa podría convertirse en literatura y de qué manera. También pienso todos los días, como al vuelo a veces, con mayor detenimiento otras, en aquello que quedó atrás, el viejo pueblo al que jamás volví, la ciudad donde pasé mis años jóvenes, las disputas, las omisiones, lo que me perdí y no pude recuperar. Yo no pienso en «lo yuma» todos los días por la misma razón por la que uno no piensa la casa en que vive, ni en el sentido de dotarla de una lógica ni en ningún otro.

Por razones poderosas, el lenguaje de lo social hoy convoca más a asociar «lo yuma» con el consumo. Venir a La Yuma, dicen, es comprar, consumir

y aprender a desechar. Conceptos como el de la libertad se han vuelto incómodos para explicarnos. Por eso habría que reiterar que se es libre para leer y construir la biblioteca privada.

Supongo que para esto estudié periodismo, lo dejé y me decanté hacia la literatura, para sentarme a escribir lo que me viene en ganas en el momento que deseo y no seguir las pautas que traza otro desde un buró o una asamblea. Si entendí siempre que hacer periodismo era en primer término escribir, sabía que ello estaba reñido con prácticas totalitarias ajenas a la libertad. Y esa imagen y esa posibilidad las he conseguido solo en La Yuma. No quiere decir esto que no lo haya intentado en Cuba. Allí tuve una biblioteca, la primera, desde allí comencé a escribir para diversas revistas. Pero nunca me abandonó la idea de la estantería cautiva, del lector prisionero que en concreto no es dueño de nada de lo que le rodea, que no puede acceder a los circuitos comerciales del libro, en otras palabras, no puede leer en libertad.

Pero de nuevo, qué es La Yuma, paisaje con tantos anversos y reversos. Para hablar de La Yuma, claro, desde una perspectiva cubana, hay que pensar Miami. A Miami se va, pero de Miami nunca se sale. Es otra condición patria, una que millones de cubanos terminaron adquiriendo, imponiéndose, incluso aquellos que no la conocen, aunque igual la piensan, la desean. Si La Yuma fuera exclusivamente Miami, podríamos definirla de dos maneras muy complementarias, además de todas las conocidas: el extraño caso de las toallas *fake* y la aplicación telefónica para reproducir el sonido de un ventilador.

He visto muchos baños con toallas *fake*. Algunas tienen velos y encajes. De un extremo a otro del toallero donde descansan se deja ver una cuerda dorada rematada en unos flecos cuidadosamente cortados, también dorados. Son *fake* porque no secan, su función es otra muy distinta de la inmediata. El día que entró una toalla *fake* a un baño de Miami comenzó una nueva forma de estar y mostrarse, un nuevo entendimiento del mundo para aquellos que, siendo nuevos ricos o apenas clase media baja, pueden acceder a dejar atrás el Lugar Silencioso, a anularlo metiendo ruido en el retrete peterhandkiano.

El visitante extrañado en esos baños se siente como uno de esos turistas que menciona Handke en su ensayo: los excusados de madera que una tribu de indios en Panamá u otro lugar ha construido metidos en el mar y que los turistas al nadar no reconocen como cloacas. Una foto, tomada a través del agujero de los excrementos, muestra la mano de un nadador.

Si en cierto momento de la historia cubana la ampliación de la foto de quince sustituyó al cuadro del Sagrado Corazón, la toalla *fake* es la necesaria vuelta de tuerca a todo eso. Tenía que llegar, tenía que imponerse como

lo que realmente es: la chancleta de palo de varias generaciones que conviven lo mismo en mansión que en *efficiency*, todo un desvío de la cultura del estar que ya quiere ser centro.

El caso del ruido del ventilador opera en el mismo sentido, pero más en el orden de lo privado. Cuba es la intromisión de todos los ruidos en el entorno de la habitación. Cuba es ruido. Es fama que en una escena porno rodada en La Habana se escucha de fondo al vendedor de escobas. En otras, la Mesa Redonda o los ecos de una fiesta familiar. Miami es más ruido y también está habitada por seres que parlotean, que están en cháchara permanente.

Así, en el Miami de hoy un patio colinda con otro donde se habla a gritos y suenan música y petardos por año nuevo. De entre las múltiples voces se escucha una voz femenina que confiesa que buscó y encontró una aplicación en su teléfono que reproduce varios sonidos, por ejemplo, el de un ventilador, y que solo entonces puede dormir mejor. Noto que hay ahí una percepción corporal, física, de un hecho poético. Lo próximo será colocar pedazos de zinc al lado de las ventanas para escuchar el sonido de la lluvia, si no está catalogado en la aplicación del teléfono.

A esa «alucinación colectiva» —diría Joan Didion— llamada Miami le hacemos todo el tiempo reproches de índole cultural, acaso más que a ninguna otra ciudad en el mundo. Didion describía la sensación de ligereza, de pérdida de peso, que sentía una vez que se aproximaba al sur de la Florida. Es el tipo de recriminación que escucho desde siempre y todavía se le suele considerar, ya con mala leche y bastante desinformación, un páramo. Quizás lo mejor sea olvidarse de ello de una vez, dejarla *ser* con todos sus mimbres, sus torres de cristalería y sus Bentleys, y permitirle *estar*, díscola y feroz a la velocidad del descapotable que me rebasa por la izquierda en la Bird Road, la temible arteria 40, donde pocos se detienen en una librería que, a juzgar por su nombre, no vende libros, pero sí lo hace y está muy bien surtida entre viejas y nuevas ediciones, y que siempre visito cuando viajo a Miami. Se llama Revistas y Periódicos.

Hablando de José Kozér, Gustavo Pérez Firmat ha dicho que, a diferencia de otros escritores que escriben «desde» Cuba «hacia» Estados Unidos, nuestro *man* en Hallandale traza un camino inverso y escribe «desde» Estados Unidos «hacia» la Isla. Kozér es un poeta enorme, un poeta en singular, al que le otorgarán en un futuro muy cercano, no tengo la menor duda, el Premio Nacional de Literatura que concede el gobierno cubano, aunque en verdad merece Nobel y Cervantes juntos.

Me sorprendo entrecomillando esas palabras ahí arriba, pues en realidad se escribe hacia ningún lugar. No considero que un verdadero exiliado escriba para nadie más que para uno mismo, de ahí el estruendoso silencio que rodea a todos nuestros libros. Merecido silencio, además. Nos desprendimos de una cultura para insertarnos en otra, somos la periferia de los periféricos, y, aunque nos comuniquemos en inglés, resistimos escribiendo en español solo para no ser leídos. Mi esperanza es que la contigüidad de los dos idiomas termine enriqueciendo solo uno y yo deseo que sea el español.

Llegado un momento de la vida, no se escribe sino para construir un hábitat propio y créanme que no importa tanto con qué retazos se teje la manta. El último libro que leí antes de volver a Miami el pasado diciembre fue el *Cuaderno alemán*, de María Negroni. Allí la autora recupera la memoria de una escalera en Stuttgart, que tenía nombre como si fuera una calle: Richard Wagner. Allí vio los rizos y calcetines de Schiller, unas radiografías de tórax de Hermann Hesse, la biblioteca de Paul Celan. Nada de eso, dice, desmiente que la escritura sea la intemperie. Y la intemperie, su ligereza y su sopor, es lo que extraño de ese pantanoso sur de las pláticas y lo que no deja de aniquilarme a las dos semanas de estar allí.

Los árboles nervudos que voy dejando atrás mientras manejo por Coral Gables, esos parajes apretados donde en algún momento de sus vidas residieron Juan Ramón Jiménez y Lydia Cabrera, son pura visualidad, lenguaje impuro: mi idioma, mi forma de leer. Es así como una ciudad va rearmándose frente a mí, así va filtrando una luz que tiene olor a brisa marina, todo lo que no puedo reconocer en dos largos años de abstinencia de playa y costa.

Otro escenario de pugna es el que tiene que ver con escritura y tecnología. Tres cuadernos repletos de notas tengo muy cerca de mi sillón de lectura. Dos los traje de Cuba y un tercero lo compré en Houston en 2008. Son mis últimos ejercicios de escritura manual en una vida preiPhone. Están ahí mis bocetos de poemas y cuentos, mis apuntes críticos, citas. Todos son piezas de mi mudez. Pero ya no vuelvo a ellos sino para leerlos. No escribo en ellos porque ya no escribo a mano. Mis cuadernos de notas están ahora en mi teléfono, donde tomé los primeros apuntes para este ensayo.

Un joven escritor no se detendría en estas precisiones de soportes electrónicos *versus* manuales. Yo sí, porque de esa dicotomía vengo, ella define lo que he sido y en lo que me estoy convirtiendo, La Yuma es eso para mí.

He leído que en Noruega hay gente que se gasta sus ahorros en comprar cabañas sin electricidad en lugares remotos e inhóspitos, donde se aísla y se

ponen a comer bacalao seco y a disfrutar del silencio alrededor del fuego. Lo que me seduce de algo así es la idea del silencio, tan próxima a la mudez del exiliado, que estaría relacionada tanto con la incapacidad para comunicarse, como con la movilidad propia de quien ya no tiene un *locus* propio. Y el silencio es el Midwest, que solo pude asirlo y entenderlo una vez que me mudé aquí, a una casa que nada en libros, trastos de cocina, discos de vinilo y botellas de vino y destilados, a la que no viene nadie nunca y donde no hace falta aguzar mucho el oído para escuchar cómo ronan los vecinos.

Todas las mañanas del mundo corro las cortinas y miro hacia afuera, hacia el bosque que ha quedado detrás de la casa, después que ya casi todo es pasto de nuevas construcciones. Pienso que un día veré un venado ahí, pero en realidad lo que trato de ver es algo más: trato de llegar al subsuelo, como en una novela de Mekanin, e interrogar lo que sea que me encuentre allí: restos de animales y gente, petróleo, o simplemente tierra y agua y diminutas burbujas de aire que me contesten qué va a pasar conmigo, si estaré aquí otro año más, si tendré tranquilidad, si el mundo va a detenerse. No es una idea descabellada ni estúpida, sino apenas una idea de novela: se trata de un deslizamiento hacia lo ajeno/ignoto, ya que lo propio/conocido no contiene ninguna de estas respuestas.

No miro el bosque para entender a Dios, eso se lo dejamos a Thoreau. Lo hago porque las frases que necesito vendrán de ahí, de un coto que ha sobrevivido, de un mínimo pulmón que rodea esta casa y donde yo sé que hay una fauna que todavía me resulta extraña y donde hay serpientes, ardillas famélicas, sapos inflados, insectos y pájaros que no reconozco.

Una lectura del subsuelo como única experiencia apátrida. Eso sería cerrar la novela del apátrida. Todo lo que busca el exiliado es eso, cerrar su novela, darle fin a la travesía sin que a esta altura importe demasiado el derrotero. Novela que en el fondo es expresión de su relación tan conflictiva con todo lo que implica permanecer y pertenecer.

Desde Cuba, yo no comprendía el significado de la palabra apátrida. Es más: le temía, no la quería para mí. Deseaba ser libre, mas no apátrida. Ahora la entiendo a la perfección, porque la asumo. Nunca antes había corroborado que eso que llaman «sustrato físico», no tenía otra expresión que mi cuerpo y mi mirada sobre él. Quizás por eso me veo a mí mismo como si soñara que soy apenas un nervio que va a terminar ahí, un manojo de nervios yumas vibrando en ese pedazo de bosque, que reproduce a su vez al bosque aquel de un pueblo de Oriente o aquel otro futuro donde voy a perderme.

Todo lo que perdura adquiere la forma de una fantasmagoría. Por eso nos gusta tanto La Yuma, patria de lo volátil, por eso la relación de amor/odio que

tantos establecen con ella. La condición volátil del que emigra o se exilia no puede hallar acomodo en otro sitio lejos de una sociedad que se rehace prácticamente a diario.

En un final, la ventana. Si no miro por ella, el día no arranca. No hay poema. Y Dios, que es una esfera, obligando.

La Yuma es el aforismo, no el ensayo. Pero no hay que definir nada. Hay que observar lateral. Lo que yo quiero que ella me diga no es lo que yo sé, que soy incapaz de llegar al hueso de las cosas y que por eso debo repensar cada día toda mi relación con la literatura. Lo que yo de veras quiero es buscar mi Lugar Silencioso y que esa búsqueda me defina.

Lomas de Arkansas, invierno de 2019

LA FICCIÓN DEL KILLER-LECTOR

En el documental *327 cuadernos*, de Andrés Di Tella, realizado poco antes de la muerte de Ricardo Piglia, hay varios minutos dedicados a Ernesto Che Guevara sin que se justifique mucho. Cabe pensar entonces, que la generación del autor de *Los diarios de Emilio Renzi* parece haber estado muy marcada por el ícono urbano del *killer* de La Cabaña; al punto, que Piglia traspasa la a veces difusa frontera entre política y literatura, para dedicarle un ensayo en su libro *El último lector* (Anagrama, 2005).

En ese ensayo titulado «Ernesto Guevara, rastros de lectura», Piglia, demasiado atento a ciertos detalles, describe a Guevara como el personaje de una ficción privada, digamos, que se debate entre el acto de leer y la acción política; es decir, en la nunca explícita oposición entre lectura y toma de decisiones, o entre lectura y praxis. Siempre es otro el que nos narra, dice Renzi en los *Diarios*, pero ahora quiere el ensayista Piglia que pongamos atención a ese Guevara lector de Jack London, mientras algo sucede justo ahí afuera, en otro lugar distinto de la biblioteca. Eso que sucede afuera es la muerte, la posibilidad de morir con dignidad, solo que vistas a trasluz desde una realidad desenfocada por la lectura.

Es la adolescencia de Guevara, podría decirse. El hombre que lee es un hombre asustado por la muerte. El testimonio más próximo a la leyenda de Guevara como *killer-lector* después de enero de 1959, lo aporta una de sus víctimas, el empresario cubano Antonio Navarro. En su autobiografía *Tocayo* (Javier Vergara Editor, 1986) recuerda que tras una reunión para intentar que el nuevo gobierno no interviniera la textilera Ariguanabo, cuando ya van a despedirse, Guevara le pregunta a Navarro si ha leído *El proceso* de Kafka. Navarro le responde que no, como es lógico —pocos en el trópico se leen un libro como ese (¿no era lo que pensaba Luz y Caballero tras

encontrarse con Goethe?); además hasta 1959 puede decirse que La Habana era lo más distante que existía de un escenario kafkiano, después dejó a Kafka y a Ionesco, Hamsun, Beckett, Breton y a todos los otros surrealistas y absurdos chiquitos—. «Léaselo y entenderá todo», le dice Guevara.

Habría que comenzar por ahí, por Kafka, y es de suponer que Piglia lo sabría. Cuba comenzó su definitivo corrimiento hacia un rojo burocrático, satélite de extraños inviernos. He ahí la señal de cuánto habían interiorizado Los Tres Terribles (Fidel, Raúl y Guevara) la urgencia del laberinto. Habría que comenzar a releer la tragedia cubana a partir de ese «Léaselo», pero hasta ahí Piglia no llegó.

Los cubanos tuvimos a un sudamericano entre los que hicieron la revolución ¡y era un argentino que leía! (valga la redundancia). De un Fidel Castro lector nos quedan apenas los testimonios de García Márquez, que sale bien parado, oh, sorpresa, en los diarios de Renzi. Del otro Castro, el general ilegible lo mismo en discursos que en lineamientos, no nos quedan testimonios de alguna alfabetización fuera de esporádicas intervenciones aduonas de Eusebio Leal o Yusuam Palacios. Terror sintáctico, ese es el nivel al que millones de cubanos han estado sometidos en la última década.

Si alguien desea aproximarse a lo que ha sido la tragicomedia de Cuba, podría empezar por esa construcción ficcional del perfecto Killer-HBO: el guerrillero lector hecho a la medida de un escritor sudamericano que ignora al Guevara de lo real, el represor, para oponer uno más bien apócrifo, el Mandelstam tropical que cita a Cervantes en una carta a sus padres. ¿Cómo conjugar entonces la idea de la «selectiva y fría máquina de matar» con la construcción de la biblioteca?

No importa tanto. Toda cita salida del Guevara malo es expurgada, como mismo Piglia expurga de sus diarios cualquier relación con la barricada. Los demasiados libros, tanta idea inteligente sobre la escritura, Tolstoi, Faulkner, Pavese y demás, tanta toma de distancia de los Montoneros y demás malas yerbas de la sangrienta lucha urbana en el Cono Sur, son territorios de Renzi, no de Piglia. Para este quedaba la vencida retórica del cóctel Molotov, como cuando para desligarse de la revista *Los Cuentos* echa mano al argumento de que toda lucha en el campo cultural debía estar marcada por el enfrentamiento al «enemigo principal de nuestro país: el imperialismo norteamericano».

Es decir, al Piglia del año 1975, antes de descubrir lo bien que pagaban los cursos de literatura en las universidades del Norte, no le interesaban las revistas como vehículos de cultura. No era posible despolitizar una revista para convertirla en un órgano cultural, pues la política debía ser el centro

del trabajo intelectual. Treinta años después de su ruptura con Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Piglia ha tenido tiempo para descubrir en Guevara un caso de «identidad purificada»: el guerrillero tiene el poder de aislarse del mundo y hacerse inmune al dolor ajeno. Que se lo digan a los cubanos.

El mito guevariano ha sido edificado desde diferentes ángulos, pero faltaba esta pincelada. De vez en cuando la propaganda interna cubana nos fatigaba con la mención de las cualidades literarias del Che Guevara. Alguna antología de narrativa abrió sus páginas con los *Pasajes de la guerra revolucionaria*: Guevara había sido reclamado para el panteón de las nuevas ficciones.

Pero en el fondo, su costado Jack London quedaba opacado por la magnitud del hombre de acción. Y no se hizo la revolución para entronizar a los lectores. Un comandante desafía, mata y hasta imagina la aparición de un hombre nuevo (¿qué iba a leer ese ser magno?), pero la idea de una sensibilidad letrada entre tanto macho alfa, se aproxima demasiado a ese grupo elitista que había que mantener a raya, los intelectuales, tan lejos siempre del olor a pólvora. El sueño de un hombre de acción es poder transformar la realidad, traer a la vida real *El proceso* de Kafka. Es matar e irse por la tarde, no a la escuela de natación, sino a la oficina, donde esperan Sartre y Simone de Beauvoir.

Así, no fueron pocos los himnos y las odas que se sucedieron tras los sucesos de La Higuera, y hasta un cuento de Julio Cortázar lo imagina en el fragor del combate recordando el movimiento inicial de «Cuarteto de la caza», de Mozart. Faltaba el dato del killer-lector, y hacia allí se dirige el Piglia decodificador de operatorias de lectura. Resulta que Guevara, poco antes de morir habló con la maestra Julia Cortés y le corrigió una frase escrita en la pizarra de aquella escuelita. «Yo sé leer», había escrito alguien, probablemente un niño. Pero faltaba el acento.

¿Por qué en Cuba nadie puso atención a esta anécdota? ¿Es apócrifa? ¿De dónde la obtiene Piglia? De hecho los militares bolivianos la niegan, según Jon Lee Anderson en su biografía de Guevara; pero, sin mucha necesidad de corroborarla, le sirve a Piglia para elaborar su propia versión del redentor de los oprimidos: ha nacido la ficción del killer-lector, ¿y cómo se puede desenmascarar una ficción? Piglia se ha inventado un Guevara tan portátil, como un llavero o un *t-shirt* con su imagen, viaja de una ficción a otra, es ya personaje de una novela esbozada.

En *Los diarios* de Renzi se nos deja saber que la literatura argentina estaba lastrada por un desfase de cinco años en relación con Europa. Pero, en cambio, no leemos en ellos ningún lamento porque la revolución no llegó a la Argentina para conjurar ese vacío. Uno se pregunta si aquella ballena

blanca que nada en el sótano de una casa en el Princeton de *El camino de Ida* no es en realidad el fantasmático monstruo de Guevara que pide otra vez ser narrado, pero ahora en clave de novela policial. *No matter. Try again. Fail again. Fail better.*

La verdad es siempre una ficción contada por otro, nos dice Renzi. Ese otro es ahora Ricardo Piglia, cuya idea de un Guevara redimido por la lectura es retomada por Juan Villoro a propósito de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa. Según Villoro, el «yo sé leer» con el acento que quiso poner Guevara es lo que necesita México para superar «la impunidad, el oprobio y la injusticia».

Entonces comprobamos que la ficción del killer-lector no solo ha echado a andar, sino que ya tiene quien la escriba.

2018

LAS HIENAS DEL CAPITOLIO.
ALGUNAS ESCENAS EN LA CAVERNA DE LOS HORRORES*

La escritura de estas líneas me toma en medio de la lectura de *Días malditos*, edición en español del diario que Iván Bunin llevó entre 1918 y 1919.

También, ya que estamos en 2017, por todos lados se encuentra uno con la idea de la conmemoración (para millones de personas sería repulsa) de los cien años de la irrupción del régimen bolchevique en Rusia.

Hay toda una biblioteca esperando para intentar explicar algo de todo esto, cómo nació y se gestó el terror comunista, en gran medida, en base a la articulación de una policía política de proporciones gigantescas en las sociedades modernas, que tuvieron la desdicha de padecer regímenes de corte estalinista. Solo se necesita que reaparezca el interés por asomarse a esos (nunca) demasiados libros, sobre todo en tiempos en los que abundan, de nueva cuenta, la desconfianza y las críticas en torno al modelo capitalista y por extensión, a la democracia como forma de gobierno.

Escribe Bunin, primero con ironía, casi con rabia luego:

¡Qué fantásticos cambios han tenido lugar desde entonces! El puerto, vacío y muerto. La ciudad, muerta y cubierta de lodo [...] Nuestros hijos y nietos no serán capaces de imaginar la Rusia en que nosotros alguna vez (ayer mismo) vivimos, una Rusia que no valoramos lo suficiente y a la que no comprendíamos: ni todo su poder, su complejidad, su riqueza, su felicidad [...]

La primera escena podría ser en Ceuto y años 80.

Todo era absolutamente lógico, coherente, dadas las circunstancias.

* Este texto forma parte del volumen *El compañero que me atiende* (Hypermedia, 2017).

Sentados una vez en un banco en Ceuto, al lado de la carretera que par-tía en dos el centro del pueblo. Paró un *jeep* militar a unos metros de no-sotros. Alguien, un tipo joven, se bajó por la puerta trasera y se abalanzó sobre nosotros, nos desafió, nos increpó, porque pensó que nos reíamos de ellos. Una situación muy ridícula, la más absurda en mucho tiempo. ¿Una apuesta? Todos ellos borrachos, probablemente.

Fue la primera vez que vi el rostro violento de un poder paralelo, pero que en realidad es el rostro mismo del poder.

Ninguno de nosotros pasaba de los quince años municipales, no se me ocurre que hubiéramos podido responder a aquella violencia con nada. Debimos haber esbozado una torpe excusa, un «ustedes están locos», nos quedamos tiesos, fríos. Se montó en su *jeep* y se largaron, probablemente riéndose del susto que nos dieron.

La escena, vista a distancia, contenía una violencia en sordina.

La segunda ocurre a finales de los 90 o principios de 2000.

Ya me había graduado de Periodismo. Trabajaba en una editorial de provincia que publicaba libros de poesía, cuentos, ensayo, lo que fuera. Co-laboraba con la radio en programas de música y libros. He aquí que orga-nizamos un festival de *rock* por la Asociación Hermanos Saíz. Uno de los grupos invitados era la banda Porno para Ricardo.

Suena el teléfono de la oficina. Un tal coronel Cuenca de la Seguridad quería sostener un encuentro conmigo. ¿Tenía algún sentido preguntar por el motivo de aquel encuentro? El motivo nunca es revelado antes de estar encerrado entre las cuatro paredes de una fría oficina del director de una empresa, en el centro de la ciudad de Holguín. Frente a mí, un oficial de la Seguridad, un tipo que sonríe todo el tiempo e intenta no parecer lo que es, no representar lo que representa. El objetivo del encuentro, a fin de cuen-tas, es una solicitud de colaboración. Colaborar con la Seguridad del Esta-do. Que mayor/mejor muestra de lealtad a la sociedad que cooperar con ellos, Michel. Los funcionarios siempre dijeron Michel, la «a» se la volaban, yo no me permití corregirlos. Me niego a colaborar y me hacen firmar un papel, donde más o menos recuerdo que digo eso, que preferiría no hacerlo. Sí, como Bartleby, pero yo no iba a mencionar ese nombre.

Al poco tiempo, nueva llamada telefónica, nueva solicitud de encuentro. Esta vez en la oficina de la directora de la biblioteca provincial. Me espera la

jefa de todos los agentes, la coronela Dania, joven de hielo, pero más como el hielo blanco de las pescaderías. La conocía de mis años en la Vocacional de Holguín. La acompañan dos agentes más. Era como una escena de hospital: un equipo de clínicos se alistan a tomar la decisión final que acorte o alargue la vida del otro. Pero no se trata de eso: era el poder y sus anillos de terror frente a mí.

Lo que hacen en concreto es retomar la propuesta de colaboración. Digo que no me interesa colaborar con ellos. La coronela dice que esa frase, «no me interesa», suena a negocio, a idioma que ellos no comprenden, que ellos me proponen otra cosa.

Aquí es cuando Chagall le contesta a Lunacharski: «que Marx, si es tan sabio, resucite y se lo explique».

Un estado de *shock* absoluto. Las palabras se tragan su propio sentido, me tragan, pero adquieren entonces cierta lógica que no podemos evaluar sin sufrir pulsiones cercanas al deseo inmediato de escapar, de borrarse, volar de allí.

Salgo de aquel lugar, lo diría Bunin, «como si acabaras de contraer una enfermedad grave», preguntándome con cuántos habrán hecho lo mismo, cuántos habrán accedido a colaborar y de qué se trata en realidad, en términos prácticos, esa colaboración; qué esperaban de mí. Y con la entera certeza de que hice lo correcto al no intentar ningún tipo de debate o diálogo con quienes se muestran resistentes a toda crítica, impermeables a toda muerte.

No sé si fui otro después de aquella reunión. Mi particular caverna de los horrores. Es probable que no.

Era como si la ciudad, igual que aquella Cartago de Cayo Graco, se hubiera ido llenando de un tipo de animal no necesariamente extraño, pero que no eran perros, los perros del Capitolio, sino hienas.

Sí sé que mi familia esperaba una salida por reunificación familiar desde 1995 que demoró doce años. En ese intervalo, mi hermano se fue en una balsa, mi padre enfermó de los riñones para vivir conectado a una máquina de hemodiálisis, me casé, nació mi hija y publiqué tres libros de poesía.

Ya yo estaba marcado por algunas lecturas tempranas. No tantas como hubiera deseado, pues no es mucho lo que se podía conseguir en el oriente de Cuba, pero sí algunas. Una de ellas era el libro de Stephen Koch, *El fin de la inocencia*. Era aterrador corroborar hasta dónde penetró en las mentes más

libres un modo de pensar que los conducía a una autoaniquilación, a una mazmorra que ellos mismos ayudarían a construir: París, Hollywood, New York, las élites artísticas londinenses en la figura de aquel crítico especialista en Poussin...

Qué sucede entonces cuando el escritor decide, no solo colaborar, sino asumir el papel del agente mismo.

De esos años recuerdo a Rolando B., un escritor y promotor cultural que vivía en un antiguo batey azucarero a media hora de la ciudad. Rolando B. confesó que él sí colaboraba con ellos, porque en el fondo eran gente de buena fe a la que había que ayudar para que no juzgaran mal a los artistas. Hacía un esfuerzo tremendo Rolando B. por mostrar «el alma cristalina» —de nuevo Bunin— del captor, pero sin conseguir salirse de un esquema binario *avant la lettre*, y mostrar que el policía bueno no tiene por qué ser en el fondo y en esencial, un ente malo. Hey, que podemos ser amigos. Como parte de toda aquella «lógica de la castración» de la vida en Cuba, asumo que creía que la «cultura» —el mayor, el más elevado de los conceptos operativos del castrismo, hasta en su nivel subconsciente— debía entenderse como lo intocado/intocable de todo el proceso y que más valía cooperar para mantener alejados a los perros del Emperador. Todo un galimatías siempre a favor de un estatus cuyo *magnum opus* contemporáneo no serían los discursos del Comandante, sino una película, acaso ese bodrio mayúsculo, paduriano, tan sintomático, llamado *Regreso a Ítaca*.

Fue en el verano de 1917, en el mismo instante en que surgió entre nosotros, siguiendo la moda europea, la figura del «ministro de Correos y Telégrafos». Fue por aquel entonces que surgió también el «ministro del Trabajo» y ahí mismo toda Rusia dejó de trabajar. También el demonio de la ira cainita, así como la arbitrariedad y la ferocidad más salvajes se enseñorearon de Rusia en los mismos días en que se ensalzaba la instauración de los principios de fraternidad, igualdad y libertad.

Supongo que en algún punto del trayecto, el reclutador se cansará de su labor de seducción y activará la fase combativa contra un nuevo elemento que se ha pasado al enemigo. Pura biopolítica, al asunto de la posesión de un alma o un cuerpo culmina, toca ahora su erradicación. Fue más o menos lo que vino a suceder conmigo, una vez que fui radicalizando mi oposición al Gobierno y colaborando más abiertamente con revistas del exilio, como *Encuentro* y su magazine digital *Encuentro en la Red*, así como por el proyecto

de publicación independiente *Bifronte*, que realicé junto con el poeta Luis Felipe Rojas. Como consecuencia, debí solicitar la salida de mi trabajo como editor en el Centro del Libro y fui vetado de todo tipo de colaboración con los medios de prensa, sobre todo la radio, que significaba un buen ingreso extra para la sobrevivencia diaria en la Isla. Luego se activó el dispositivo adicional, el que jamás falta ni falla, la terrible EMFaCa, que en el idioma de lectura de Cabrera Infante se traduce como «Eficaz Máquina de Fabricar Calumnias»: hubo intento de asesinato de reputación, en forma de rumor barrial sobre sistemáticas infidelidades de mi pareja y violencia doméstica.

Es profusa la cantidad de bibliografía que ha ido apareciendo sobre la KGB, la Stasi y otros cuerpos represivos y de control policial en los antiguos países comunistas. En los libros de Alexander Solzhenitsyn, Vasili Grossman, Varlam Shalamov, Victor Serge, Milan Kundera, Evgenia Ginzburg, Nadezhda Mandelstam, Joseph Brodsky, Danilo Kis, Nina Berberova e Iván Klima, entre muchos otros, en *Terror y utopía* de Karl Schlögel, en *Los esclavos de la libertad* de Vitali Shentalinski, y películas como *La vida de los otros*, aparecen los agentes a distintos niveles. ¿Cómo se puede contar/problematizar una historia sin los agentes? Ya en el Bunin que en 1918 escribe un diario a la luz de un candil está el agente de la policía secreta. Cien años después de la revolución de los sóviets, seguimos extrañando la presencia de ese mismo agente u oficial de la Seguridad en las obras cubanas, en libro, película o teatro.

Tomemos por ejemplo la serie *Cuatro estaciones en La Habana*, basada en las novelas de Leonardo Padura —un autor bastante modélico para explicar los comportamientos del intelectual/escritor bajo una dictadura—, los personajes se comportan siempre refractarios a una represión sistémica que para el autor no existe, porque es la articulación de las malas prácticas de un burócrata o un mezquino funcionario. Para colmo, su personaje fetiche es menos policía que detective descolgado del esquema represivo, que se emborracha, se enamora, quiere ser escritor, admira a Salinger y tiene un amigo que le dice que se largue de todo aquello. Los personajes de Padura son siempre gente que fracasó porque tenía que fracasar, y que se lanza sus frustraciones a la cara como perreta de niño sin juguete.

En aquellas otras novelas policiales cubanas, las de los 70, el policía cumplía el rol de guardián de las conquistas revolucionarias, asumía misiones de riesgo dentro y fuera del país, y seguía un esquema de ciudadano bastante próximo al modelo del hombre que aquella sociedad quería forjar. Los golpes de realidad que trajeron los contextos futuros barrieron con producción tan

esmerada de entelequias, pero terminaron sirviendo en bandeja la desaparición del policía y el nacimiento del nuevo escritor domesticado, que no se mete en política, que reclama un premio por su buen comportamiento, que no denuncia la censura, que todavía cree que se puede reformar una sociedad regida todavía por los mismos que la destruyeron.

¡Qué semejantes son todas estas revoluciones! También la Revolución francesa se ocupó de crear toda una plétora de órganos administrativos, derramó toda una catarata de decretos y circulares; creció el número de comisarios —siempre los mismos comisarios, vaya usted a saber por qué—; y en general, proliferó el número de todo tipo de autoridades, comités, uniones y partidos, crecidos como las setas, y, entretanto, todos se «devoraban entre sí»; además, crearon una nueva jerga, «en buena parte consistente en exclamaciones grandilocuentes mezcladas con los más barriobajeros insultos dedicados a los sucios vestigios de la derrotada tiranía...» Y todo eso se repite una y otra vez, puesto que entre los rasgos distintivos de las revoluciones están la sed de juego, la hipocresía, el gusto por las poses y la farsa. El mono que hay en cada hombre se despierta y asoma la cabeza.

Irme de Cuba significó para mí no solo evitar la cárcel, evadir la represión o la violencia asordina de quien se baja de un *jeep* militar para obligarnos a subir a él, aspirar a una vida menos indigna para mí y mi familia, sino también, la elección de no admitir más transacciones con el poder dictatorial, no ser Dania ni Cuenca, pero tampoco adoptar el modelo de intelectual que encarnan Rolando B. o Leonardo Padura.

Es muy probable que, en el terreno de la cultura, terminemos acogiendo a nuestro pesar el término «padurización», como etiqueta para los años finales del castrismo, esto es, la asimilación de un *status quo* donde prevalece la refracción de todo lo que un régimen ha tenido de represivo, totalitario y antidemocrático; la negación de esa faz convertida en antifaz. Así, aquel intento de normalización llevado a cabo por la administración de Barack Obama encajaría a la perfección con esa posición del intelectual/escritor acomodado —el «*ketman* profesional» que describe Milosz— que desde adentro clama por una reforma muy maquillada para esconder toda la vergüenza cómplice bajo el lema de «aquí no ha pasado nada».

2017

SU PORCIÓN COTIDIANA DE TINIEBLAS.
EL EXILIO NARRADO DE (Y POR) CARLOS VICTORIA

En 1990, la directora de cine checa Jana Boková realizó el documental *Havana*, uno de los materiales filmicos sobre Cuba más importantes de las últimas tres décadas: es el fresco de un país que comienza a adentrarse en la noche cerrada de la peor crisis económica desde los años 30, pero que se resiste a dramatizarlo. Ya sea por falta de previsión o de información, las rutinas parece que seguirán su curso normal. En los solares siguen tocando y bailando rumba, a las cuarterías siguen llegando más y más personas a vivir entre ruinas, y en algunas esquinas y parques empiezan a aparecer las primeras «jineteras». Algunos artistas manifiestan tener problemas con la vigilancia policial, aunque en ningún momento dejan entrever que no pueden ya convivir con eso; se muestran, más bien, resignados.

En este material, producido por la BBC, la nota discordante la ponen los escritores entrevistados en el exilio. Aquí aparecen Carlos Victoria, en la que parece ser la única entrevista filmada de este escritor, o al menos, la única que ha llegado hasta nuestros días, y un Reinaldo Arenas ya próximo a fallecer.

Victoria viste unos *jeans* azules y una camisa a cuadros, y camina por la orilla de una playa. Su voz es pausada, tranquila, posee buena dicción y elige bien las palabras: su oratoria se semeja mucho a su escritura. En todo su parlamento solo hay un quiebre y es cuando desea dejar claro que él no tiene quejas de Miami. «[N]o es fácil la vida en el exilio, es una vida rara, extraña, no es fácil sobrevivir. Con todo esto no quiero decir que yo me esté quejando. Yo me siento feliz de vivir en este país», alega el escritor que ya se ha despojado de los temores de que su obra sea confiscada, o de ser acosado o perseguido.

El exiliado Carlos Victoria parece querer confirmar que era una persona plena y que no deseaba verse relacionado con esos sectores del exilio que no encontraban, ni encuentran, sitio ni paz en ninguna de las orillas que habitaron y que solo ven las imperfecciones del país que les dio asilo y estatus de refugiados, para volver a ser otra vez personas con derechos. Es quizás el modo más visible y público que encontró el escritor para manifestar su agradecimiento, no solo hacia su nueva nación adoptiva, sino también hacia esa comunidad de iguales ante una ley que los incluía y los asistía para dejar atrás la amarga experiencia totalitaria.

En «Halloween», uno de sus cuentos incluidos en el volumen *Las sombras en la playa*, Victoria asiste a una fiesta en casa de Enrique Bedoya, el «Queta Pando» de *El color del verano*, de Arenas. Allí, el narrador —que aquí adopta el nombre del autor, una de las escasísimas veces que eso sucede en la obra de Victoria, lo cual es muy revelador— siente la necesidad de dejar claro un posicionamiento en este sentido y pone en boca de un personaje el señalamiento hacia quienes critican el país que les dio cobijo:

Ana Rosa la actriz, esa que nunca pudiste tolerar, ha venido vestida de odalisca, y me ha dicho en voz baja, señalando para Julián, que es sin duda la estrella de la noche, «¿Te fijas? Se pasa la vida hablando pestes de este país, pero en Cuba nunca pudo disfrazarse de mujer sin miedo a que la policía le tocara en la puerta».

Esta es también una manera que tiene el escritor de recordarles a todos que ya no vive más en la Isla, sino en un enclave donde las diferencias son admitidas y toleradas. Ya no tiene por qué esconder una condición sexual determinada, un posicionamiento político, ni mucho menos sus manuscritos: como afirma Gustavo Pérez Firmat en *Vidas en vilo*, «la desposesión ha dado paso a la reposición»; «ya nada le puede ocultar al exiliado que no está “allí”, y lo que es igual, que ha dejado de ser “el mismo”». Porque «*This isn't Havana*» (Esto no es La Habana, al igual que en la célebre fotografía de Arturo Cuenca), el escritor establece aquí un modo de operar distinto al de esos dueños de negocios de La Pequeña Habana, en Miami, que intentan reproducir pedazos de aquella ciudad que han dejado atrás, como si la imaginación les devolviera el lugar y los años que perdieron. Para el escritor, Miami es su nuevo *locus* y la posibilidad de reflejar como en un espejo los escenarios de una vida anterior solo tienen cabida en la ficción, jamás en la realidad.

Hoy puede parecer residual el ejercicio de un escrutinio político sobre cada nuevo cubano que se establece fuera de la Isla. Ello sucede debido a

que la intensidad de las polarizaciones ha amainado tras el fin de la Guerra Fría y la aparición de nuevas generaciones menos atentas a lo político. Pero en los años posteriores a los sucesos del Mariel, esos años en los que Victoria gestaba sus libros hasta que salió editado el primero de ellos en 1992, Miami era el centro de la imantación política del exilio donde todavía prevalecía la visión de la primera oleada de desterrados que se inició, como hemos visto, en 1959 y cubrió prácticamente todos los años 60. Y aunque en los 70 hubo intentos de acercamiento y diálogo con el régimen de La Habana por parte de algunos sectores del exilio, fueron cerrados de golpe por los hechos del Mariel.

En el momento en que se rueda el documental de Boková en La Habana y Miami, Victoria no es todavía un escritor de renombre para el exilio cubano, ni siquiera ha publicado ningún libro. Todo lo que refiere su ficha biográfica es que en 1985 su relato «El abrigo» había aparecido en Francia traducido al francés y fue incluido en la selección anual del diario *Le Monde*. Todo indica que fueron años que dejaron no solo un sedimento fecundo para lo que vino después, sino también un tiempo de escritura febril que alcanzó sus cimas en los años 90, con la publicación de la mayoría de sus novelas y libros de cuentos.

La ruta intelectual de Victoria en Miami quedó ligada casi por entero a la llamada Generación del Mariel. Así se le denominó al grupo de escritores, todos ellos perseguidos y censurados en Cuba, varios incluso fueron encarcelados, que cruzaron el Estrecho de la Florida en 1980 o se establecieron allí por esa fecha, y se juntaron para llevar adelante proyectos como el de la revista *Mariel* a partir de 1983, a la par de una obra literaria que realizarían, a pesar de lo hostil que podría resultar una ciudad como Miami para la creación literaria. De modo que los nexos entre estos autores se basan mayoritariamente en rasgos y hechos de carácter extraliterario, pues como corresponde a todo grupo heterogéneo es difícil encontrar puntos en común en el orden estético-literario.

Atendiendo a lo biográfico, la evolución del escritor Victoria no se aparta —no podría hacerlo— del grupo de autores cubanos formados en los 60 que tomó el camino del exilio. Sabemos que comenzó a escribir en Cuba y sus manuscritos fueron confiscados y se perdieron en los años más oscuros de la década del 70. Al igual que Victoria, varios de sus compatriotas fueron expulsados de sus centros de estudio o trabajo, sufrieron vejaciones, prisiones, y finalmente fueron arrojados fuera de su país como la secreción de un cuerpo enfermo.

Y que al llegar al exilio se encuentran sin muchos asideros, deben comenzar prácticamente de cero y además intentar una inserción que puede

resultar harto complicada: ¿debían negar lo transitado en el pasado, rene-
gar de sus obras creadas en condiciones absolutamente difíciles, anorma-
les?, ¿debían de alguna manera intentar una inserción en los circuitos de la
cultura cubano-americana, para lo cual debían dominar el idioma inglés
—reconocidos escritores cubanos, como Reinaldo Arenas y Lorenzo Gar-
cía Vega, nunca lo aprendieron—, o solo apostar por publicar en español y
seducir a las editoriales radicadas en Barcelona, Madrid, Caracas, Buenos
Aires o México?

A diferencia de Arenas, que se estableció en New York, Victoria perma-
neció en Miami, hizo de esa ciudad su paisaje vital y fijó en ella el escenario
de varios de sus cuentos y de una novela. Es decir, Miami ya no es vista solo
como una nueva patria para que cobraran sentido los ideales de libertad de
los exiliados y el deseo de recuperar algo de lo que les había sido arreбата-
do, sino que además se erige como poética y como política a partir de ser
asumido como el lugar desde el cual se puede intentar la recuperación de la
memoria, asunto clave en prácticamente la mayoría de las piezas literarias
de Victoria.

Sin embargo, a diferencia de Arenas y Rosales, quienes terminaron
adoptando un posicionamiento bastante crítico hacia la sociedad nortea-
mericana en general y hacia Miami y la comunidad exiliada cubana en
particular, Victoria sintió la necesidad de tomar distancia de esos cuestio-
namientos. Es innegable, desde luego, que su literatura está muy lejos de ser
complaciente con su nueva realidad y su entorno, pero cada vez que pudo
dejó evidencia de la importancia y la significación que el exilio había tenido
en su vida. ¿O acaso en lo más hondo estaba consciente de que lo que refle-
jaban sus obras era precisamente la faz menos feliz de ese exilio que él veía
en lo personal como salvador y necesitaba dejar claro por quién tomaba
partido? La respuesta de esa pregunta ya no la sabremos de su boca, tocará
dilucidarla a través de sus textos.

En este sentido, la más ilustrativa pieza narrativa es el cuento «La es-
trella fugaz», perteneciente al libro *El resbaloso y otros cuentos*. En él, tres
hombres se han encontrado bajo los árboles de un parque a la orilla del río
Miami para leerse sus historias recién escritas. Cuál era su origen y por qué
estaban allí son explicados de la siguiente manera:

*Habían venido de un país que proclamaba ser una tierra de héroes, que
imponía a punta de pistola virtudes en las que casi nadie creía, y mucho
menos ellos, que por pura venganza se habían dedicado a pisotearlas con el
ejemplo de sus propias vidas, jugándose en el reto la supervivencia. En esta*

lucha contra la corriente, algo se había estropeado en cada uno. Sin embargo, hasta esta tarde de mediados de los años 80, los tres habían conseguido durar.

Los tres hombres no son otros que los propios Victoria, Arenas y Rosales, aquí nombrados Marcos, Ricardo y William respectivamente. El cuento está estructurado en tres partes: la primera cubre un instante de mediados de los 80 en el que los tres escritores coinciden en Miami sin que todavía Victoria ni Rosales hayan publicado sus libros ni Arenas haya contraído la enfermedad. La segunda parte narra las visitas de Marcos/Victoria al *boarding home* donde está internado Rosales —así titularía este su obra cumbre— y el trágico final de sus dos amigos. La tercera y última es el relato cinematográfico, cargado de simbolismo, de un solitario Marcos y su encuentro con una mujer desconocida a quien brinda ayuda, pero termina tratando de incendiar su propia casa para asesinarlo.

Aunque el cuento en su totalidad está lleno de tensiones diversas, estas son reveladas de modo particular en la primera parte, donde coinciden los tres amigos: hay tensiones entre ellos tres; entre los tres y los otros personajes que frecuentan el parque; y entre los tres y el entorno/ciudad, que es mostrado aquí como un ente capaz de comportarse agresivamente y del que los escritores rehúyen, se alejan y viven enajenados. La ciudad es escandalosa y está siempre en movimiento, es la perenne movilidad de las grandes urbes que incita e invita a adentrarse en ellas con imperativos como el trabajo, la búsqueda del éxito económico, el confort, las ambiciones, la superación del nivel de vida.

Mientras, los amigos escogen un sitio que, si bien está lejos de ser un oasis de tranquilidad y paz, es el destino de una evasión otra, el completamiento de otro viaje, otro más, desde los centros hacia la periferia que ya se ha esquematizado en sus vidas a fuerza de experimentarlo tantas veces. Ruidos de autos en el *expressway*, barcos que surcan las aguas del río, vagabundos que se entrometen y quitan privacidad a la reunión mientras esperan por un camión del Ejército de Salvación que les trae raciones de comida: son indicios estos de cómo construye Victoria una topografía de su exilio y qué entiende por esto.

Este parque, a un costado del centro de Miami, servía en esa época de refugio para vagabundos, gente venida a menos, borrachos, prostitutas, locos y drogadictos. Y estos tres hombres, uno loco, otro borracho y drogadicto, y el otro, en una peculiar acepción del término, un prostituto, se sentían en el sitio a sus anchas.

[...]

Nada podía calmar el tumultuoso río que a su forma arrastraba a cada uno, muy distinto al que frente a ellos ahora se deslizaba con quietud, donde cruzaban yates de lujo y barcos herrumbrosos, donde se reflejaban modernas autopistas y astilleros decrepitos, imitando con sus violentos contrastes a la vida. Rápidamente la luz se reducía a un tinte umbrío. Del río se alzaba un humo de frialdad.

Ninguno de los tres personajes expresa nostalgia por la tierra perdida, aquella de donde debieron partir tras sufrir persecución. Tampoco se muestran especialmente cómodos en su nueva condición. Surgen entre ellos divergencias, discuten, cada uno se cree mejor escritor y con más talento que los otros, a pesar de que, de los tres, solo Arenas/Ricardo ha alcanzado renombre. Ni Victoria/Marcos ni Rosales/William, sin ser unos desconocidos, han publicado nada para la fecha. En el cuento, son tres individuos desconectados del mundo como consecuencia de la fractura que ha significado el exilio en sus vidas. Sus viajes desde el centro hacia la periferia son consustanciales a su condición de exiliados y pueden ser vistos como fugas de esa propia condición.

Como han apuntado los investigadores Álvaro Fernández Bravo y Florencia Garramuño en su «Introducción» al libro *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (2003):

Esa fuga de la sujeción de la identidad debería ser leída como un rechazo del origen, convertido en un espacio que se quiere abandonar. La ciudad puede ser el espacio donde fundar una nueva identidad imaginaria, una plataforma desde la cual proyectar una subjetividad artificial y no determinada, pero que sin embargo es provisoria: una posición elegida como se imagina una utopía, esto es, un lugar que no existe pero desde el cual enunciar una crítica del presente.

Lo que se da en Victoria, sin embargo, no es precisamente una «fuga de la sujeción de la identidad», entendida esta última como la identidad de origen, o sea, lo cubano. Victoria es un exiliado de primera generación, no ha heredado de nadie esa condición, por lo que sus vínculos con «lo cubano» —visto esto como el apego a un idioma, a unos temas y unas locaciones, en una palabra: una biografía, sin aventurarnos a una definición que podría ser muy engorrosa y bastante extensa e inasible— están y estuvieron siempre muy claros. Pero sí puede prevalecer la interrogación sobre su condi-

ción de exiliado, que Victoria resumió en un breve ensayo sobre José Martí publicado en el número 8 de la revista *Mariel* (1985), titulado «Nota sobre un estrella que ilumina y mata». Están inspiradas estas líneas en su visión de la biografía de ese desterrado arquetípico, aunque atípico por cuanto tiene de héroe y artista en un solo cuerpo, que fue Martí:

También el vivir en el exilio —palabra que leí y escuché tantas veces en Cuba con relación a Martí— me ha acercado un poco más a la soledad de estos versos, que afirman que el individuo debe cumplir su destino sin ayuda ajena, guiado solo por un impulso interno que lo sostiene [...]. El exilio es también una especie de muerte, ya que interrumpe abruptamente la continuidad de la vida. [...] Lo evidente es que Martí se enfrentó a un doble exilio: el de ser arrancado de sus raíces, de su patria, y el de ser a la vez un hombre que buscaba un ordenamiento en un mundo caótico. Esto lo convertía en un desarraigado entre aquellos que se satisfacen con su porción cotidiana de tinieblas.

Los tres personajes encarnan el drama del exilio sin término. Si los primeros exiliados cubanos creyeron en la posibilidad de un temprano retorno a la Isla e insistían en la temporalidad de su estatus, en la voz narrativa de Victoria encontramos la identificación de la Isla con «un pedazo de tela» (*El resbaloso y otros cuentos*), la bandera, que el narrador asume debe ser negada, y la del exilio con la muerte. Es decir, por ambas puntas reaparece la imposibilidad del regreso: las naves han sido quemadas. Para Fernández Bravo y Garramuño, «el [nuevo] hogar ha perdido una relación con lo permanente y lo estable y se ha convertido en fuente de preguntas y de fabulación discursiva», y lo que se conforma y confirma es la aparición de una hibridez en la condición del exiliado. Este, por un lado, no contempla la posibilidad del retorno al país natal y, por el otro, se escinde de un entorno donde no se reconoce y al que resiste desde un «afuera» que solo se quiebra con la muerte.

En la médula del cuento en cuestión aparece la imposibilidad de sobrevivir a la experiencia del exilio, lo cual terminaría siendo verificado en la realidad: los tres escritores se suicidaron en Estados Unidos. Es por ello que esta obra es mucho más que el relato de «la inadaptación de escritores doble o triplemente exiliados» que ha visto Luis Manuel García en su texto introductorio a la edición de *Aduana Vieja* de los *Cuentos completos* de Victoria. Por el contrario, se erige en reflexión sobre la condición del sujeto exiliado que no consigue acomodo en la cultura receptora. Tan solo una mirada al

entorno en el que se movieron los miembros del grupo fundador de la revista *Mariel* en ese contexto hostil de los 80, nos llevaría a entender por qué un cuento como «La estrella fugaz» fue escrito, no tanto como un grito de salvación, sino quizás como el canto del cisne negro de un exilio que quedaba muy maltrecho tras las muertes de Arenas/Ricardo y Rosales/William.

Para pensar el sujeto que emerge en las narraciones de Victoria debemos contraponerlo al otro, al que resultó de la narrativa revolucionaria y en particular al de la novela *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz. Esta obra sigue siendo el ejemplo más alto de lo que llegó a ser la novelística del período revolucionario preMariel, aunque no fue publicada hasta el tardío 1987. No hace mucho, a propósito del debate incipiente sobre la posibilidad de otorgar el Premio Nacional de Literatura en Cuba a autores exiliados como José Kozer, Manuel Díaz Martínez o Abilio Estévez, surgió la propuesta de la reedición de la novela de Díaz dentro de la Isla, según el criterio de dos comisarios culturales expuesto en blogs oficialistas. Es decir, esa zona «revolucionaria» de la obra de Díaz, quien murió en el exilio, es reclamada como parte del cuerpo escrito de la revolución, cuerpo/magma que acoge y expulsa por ciclos, con criterios que pueden resultar caprichosos o azarosos, pero de los que difícilmente puede quedar alguien al margen.

Si desde *Las iniciales...* habla la voz de un participante en la secuencia de hechos políticos interminables de los años 50 y 60, aunque termina carcomido por la duda tras haber sido avasallado por el nuevo régimen, *La travesía secreta* es el intento más notable de complejizar y hacer salir de las sombras, desde una completitud memoriosa y detallista, al joven que quedó al margen de la Revolución, aquel que tenía escasos años cuando los guerrilleros entraron en La Habana y vio la euforia de los mayores, pero nunca creyó en el proceso ni se integró a él por voluntad propia, ni permitió que lo integraran. Victoria fue ese joven de provincias que llega a La Habana y sufre su particular deslumbramiento por la cultura, la arquitectura, el arte, los idiomas y la literatura, pero que no incorpora a su visión del mundo la urgencia transformadora que era premisa del discurso político de la época, y termina pagando muy caro ese «desvío».

La voz que nos narra las peripecias del joven Marcos Manuel de *La travesía secreta* no puede ser la misma de «La estrella fugaz». Aquí se da un interesante contrapunto entre identidad exiliada e identidad originaria, a falta de un término más adecuado. Victoria pone demasiada inocencia en los ojos y los pensamientos de ese Marcos Manuel enfrentado a la ausencia del padre, a los rigores de una sociedad demasiado exigente y al descubrimiento de una sexualidad culpable, como para depositar en él la certidum-

bre de un destino que terminará agobiándolo a él y a sus amigos y colegas. Marcos Manuel, tan golpeado por las circunstancias y sin poder hallar asideros para su voluntad de ser libre, de actuar en libertad, decide permanecer leal a aquellos amigos entre quienes, a la postre, no se reconoce y con quienes terminará hundiéndose. Es ahí donde Victoria bifurca el sendero y se aparta de la línea que la nueva sociedad ha trazado para él: el camino es la fuga, porque no es posible la existencia de un afuera racional.

De los escritores del Mariel, es Victoria quien con mayor empeño y coherencia se dio a la tarea de erigir un centro otro para la literatura cubana fuera de los enormes límites impuestos dentro de la Isla. No es que Arenas no lo intentara, pero los matices con que este dotó a su obra posterior a 1980, lo acerca más a un código de escritura que dista todavía de evadir una «lectura clínica» de lo cubano; su centro sigue estando en la Isla y su ejercicio no llega en este sentido a superar a lo alcanzado por la narrativa de Victoria. Por volumen e intencionalidad, Victoria narra desde Miami su Miami, hizo de ese páramo, tan llevado y traído, de esa «playa albina», el escenario de su exilio tormentoso y desasosegado. Cuba como centro ha quedado atrás y sus fantasmas han quedado exorcizados en las tantas páginas que escribió.

2015

ÍNDICE

III. Libros, autores: la biblioteca del lector exiliado	107
Los poemas cosidos de María Negroni	109
Manuel Sosa escribe en sánscrito	112
La mentira de nuestros padres	116
Lanzarse del carro. Tres libros-hebras de Casa Vacía	119
Cuba diluida (algunas notas)	122
El anteayer que viene sobre nosotros. Duanel Díaz y su <i>Días de fuego, años de humo</i>	127
Tres libros de un lector exiliado	130
Trabajos de amor y muerte	134
<i>Canción de tumba</i> : Un niño, una madre, un cómic porno	137
Pierre Golendorf en las prisiones cubanas	140
IV. Entrevistas	143
«Hay que despojarse de ciertas pieles y no sentir remordimiento por ello»	145
«No me interesa el diario como laboratorio»	148
«Mi pasaporte no es cubano ni lo será»	151
V. Yo me llamaba Oriol Puertas	157
Ceremonias de Estado: Nueve desafíos para la nueva relación Cuba-Estados Unidos	159
La casa de Baquero	164
Un <i>blues</i> para Paquito	167
El último son de Pío Leyva	169
Buscando a Rubén Blades: Salsa y control	173
Despedida a un escritor desconocido	178
Trump, Obama y las cenizas de Chico	181
El derecho de ser explotados	183
El exilio cubano ¿a la intemperie?	186
El <i>trap</i> del escritor funcionario	189

