

TRAS EL LEGADO DE MARLOW:
NOVELAS CUBANAS DE HOY
After Marlow's legacy: contemporary Cuban novels

Magdalena LÓPEZ
Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa
✉ magdalena.lopez@fl.ul.pt

BIBLID [1130-2887 (2011) 58, 81-99]
Fecha de recepción: 26 de enero del 2011
Fecha de aceptación y versión final: 14 de abril del 2011

RESUMEN: El presente artículo es un estudio comparativo de las novelas cubanas *El libro de la realidad* (2001) de Arturo Arango, *Las bestias* de Ronaldo Menéndez (2006), *Paisaje de otoño* (1998) de Leonardo Padura y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. Las obras coinciden en la necesidad de deconstruir los parámetros identitarios y teleológicos del discurso revolucionario al tiempo que, las últimas dos, lejos de anunciar el fin de la historia, sugieren nuevas posibilidades de agenciamiento que se resisten a la debacle postutópica.

Palabras clave: narrativa cubana, utopía, revolución, desencanto, crimen.

ABSTRACT: This article is a comparative study of the Cuban novels *El libro de la realidad* (2001) by Arturo Arango, *Las bestias* by Ronaldo Menéndez (2006), *Paisaje de otoño* (1998) by Leonardo Padura, and *Cien botellas en una pared* (2002) by Ena Lucía Portela. These narratives show the need of deconstructing identity and teleological statements from the revolutionary discourse. Padura and Portela's novels also point out to new forms of agency that resist the post-utopian catastrophe, neglecting the end of history.

Key words: Cuban narrative, utopia, revolution, disenchantment, crime.

I. INTRODUCCIÓN¹

El inolvidable Mr. Kurtz que legara Joseph Conrad en *Heart of Darkness* pareció resumir en su célebre exclamación «The horror! The horror!» todo el reverso de una ideología cuyos fines civilizatorios se suponían altruistas. Con una inteligencia y unas dotes excepcionales, Mr. Kurtz llegó a encarnar, como ninguno, su propia oscuridad y la de su tiempo. Su optimismo respecto a ciertos preceptos universales se desvanecía ante un entorno que terminaba por enloquecerlo, pero quedaba el capitán Marlow para atestiguar el horror de aquella realidad.

En otras latitudes y casi un siglo más tarde, el personaje de una novela cubana se pregunta cuál es la realidad. Parece avistarla al recordar la demencia de su padre:

El recuerdo de mi padre es el de la palabra Horror, [...] la escribía en la fórmica de la mesa de comer, en los azulejos de la cocina o del baño, en los márgenes y las portadas de cualquier revista, Horror, escribía, y luego el nombre de mi madre, Horror gritaba, riéndose (Arango 2001: 117).

En *El libro de la realidad* (2001) de Arturo Arango, las imágenes anuncian tanto el principio del fin de la vida familiar del protagonista, como el inicio de sus convicciones revolucionarias. La novela es apenas una de las muchas otras narraciones cubanas que darán cuenta del derrumbe de los ideales revolucionarios con la misma intensidad con la que el capitán Marlow asistía a la decrepitud de Mr. Kurtz. El tono épico, común en la literatura anterior a la década de 1990, fue desplazado por uno de desencanto o escepticismo en la pluma de las nuevas generaciones.

Este cambio ha llevado a que la académica Odette Casamayor caracterice la reciente ficción cubana como «Narrativa Post-Soviética» (Casamayor 2010: 643). Esta definición hace énfasis en la ruptura con los rusos y enfatiza 1989 como el punto de quiebre de la Revolución cubana. La fecha no sólo trae a cuento la disolución del bloque soviético con sus nefastas consecuencias en la economía y sociedad de la isla caribeña –dolarización de la economía, advenimiento del Período Especial y la subsiguiente reaparición de algunos problemas sociales que parecían superados como los de la prostitución, el racismo, el consumo de drogas y la mendicidad–; sino que también se relaciona con uno de los escándalos más demoledores de la mística revolucionaria. Ese año, el general Arnaldo Ochoa, héroe de Angola, termina siendo fusilado por su participación en el tráfico de drogas. A finales del siglo XX, la utopía no sólo no había llegado, sino que su ausencia se traducían en un orden de corrupción, miseria y desesperanza. El presente se volvió incapaz de seguir proyectándose hacia un futuro promisorio, tal como lo expresa uno de los personajes del novelista Leonardo Padura:

Nada más debíamos mirar hacia delante y caminar hacia el futuro luminoso que nos esperaba al final de la historia y, claro, no nos podíamos cansar en el camino. El único

1. La autora agradece los comentarios de los evaluadores anónimos de *América Latina Hoy*, *Revista de Ciencias Sociales*.

problema es que el futuro estaba muy lejos y el camino era en pendiente y estaba lleno de sacrificios, prohibiciones, negaciones, privaciones. Mientras más avanzábamos, más se empinaba la pendiente y más lejos se ponía el futuro luminoso, que además se fue apagando. Al muy cabrón se le acabó la gasolina. A veces creo que nos encandilaron con tanta luz y pasamos por el futuro sin verlo... Ahora [...] ya no tenemos mucho que ver ni mucho que buscar (Padura 2005: 201).

Ese «ahora» desde el que se pronuncia el personaje resulta el lugar de enunciación por excelencia de nuevas subjetividades. Un lugar que lleva a Josefina Ludmer a categorizar ciertas ficciones cubanas como «escrituras del presente» en las que las clásicas historias nacionales «se borran para dar paso a una suerte de «crónica de un presente puro [...] sin futuro»...» (Ludmer 2004: 360). Los personajes de dichas escrituras ya no son representativos de un colectivo nacional o de clase, tampoco suponen una ideología determinada o un proyecto político, sus presencias refieren más bien a fragmentos o ruinas de un paisaje en disolución: el del régimen revolucionario que parece confundirse con la nación y empezar a desaparecer (Fornet 2006: 105). La idea de un presente puro abre dos frentes de discusión: 1. ¿Cómo encarar una temporalidad que parece prescindir de un proyecto utópico a futuro? y 2. ¿De qué manera resignificar políticamente a sujetos que ya no obedecen a tejidos sociales o estructuras ideológicas totalizadoras? Si lo postmoderno ha sido definido laxamente como una reacción contra la percepción moderna de un mundo estructurado por el racionalismo, el cientificismo, el desarrollo industrial (Braham 2004: 14) y el sentido teleológico de la historia, la pregunta sería cómo pensar la postmodernidad en la que se sitúan estos personajes en términos políticos. Siguiendo a Fredric Jameson en sus reflexiones sobre la postmodernidad, el cuestionamiento y la subversión de los parámetros totalizadores revolucionarios que exponen estos personajes formulan el desafío de intentar concebirllos no en términos de fin o de superación de la historia, sino como reposicionamientos críticos frente a un pasado y un presente que siguen abiertos (Song 2010: 471).

El presente ensayo propone un estudio comparativo entre varias novelas recientes para explorar estas cuestiones. Generalmente, la crítica literaria ha tendido a establecer una diferenciación entre aquellos narradores que fueron hijos de la utopía y los posteriores, que nacieron «en» el fracaso de esa misma utopía. Como señala Fornet:

Los escritores cubanos [...] nacidos a partir de 1959 y llegados a la literatura hacia finales de la década de 1980 no arrastran consigo el encantamiento que marcó la vida de sus predecesores; nacieron literalmente, por decirlo de algún modo, en otro país y no parecen sentir nostalgia por los fantasmas de un pasado que no es el suyo (Fornet 2006: 90)².

A esta generación más joven, entre los que se encuentran algunos como Wendy Guerra, Ena Lucía Portela, Ana Lidia Vega Serova, Ronaldo Menéndez y Karla Suárez, se

2. Desde luego, como señala el mismo J. Fornet, esta división cronológica no es tajante ni absoluta.

la conoce como la de los «novísimos» o «narradores post-revolucionarios». Ambos términos respondieron a una necesidad de diferenciación que presupone una significativa diferencia de sus antecesores (Rubio Cuevas 2000: 79): la ausencia de una fe previa en las premisas de la revolución. Por el contrario, escritores como Leonardo Padura, Abilio Estévez y Arturo Arango formarían parte de la llamada generación del desencanto, puesto que «todo desencanto presupone tanto la creencia como la extinción de la fe en la utopía» (Fornet 2001: 45).

A pesar del diferente posicionamiento frente a la Revolución cubana de ambas generaciones, es posible establecer ciertas conexiones temáticas y de perspectivas entre las narrativas de desencanto y las de los novísimos. Tanto los autores «desengañados» como aquellos que nunca fueron absorbidos por una fe revolucionaria cuestionan los términos de la utopía. Renuncian a los grandes relatos para construir universos que, o bien suponen una reflexión crítica sobre el horror detrás de ese futuro en el que habitaría el Hombre Nuevo imaginado por Ernesto «Che» Guevara, o bien ofrecen pequeñas aperturas en un presente que aparentaría no tener salida. Las novelas *El libro de la realidad* de Arango y *Las bestias* (2006) de Ronaldo Menéndez exponen la incongruencia entre el discurso utópico y una realidad diametralmente opuesta bajo una mirada crítica que problematiza las premisas teleológicas de la utopía socialista y el paradigma de Calibán, como símbolo de identidad del sujeto revolucionario. De este modo obligan a desechar imaginarios normativos y concepciones temporales hegemónicas como componentes de un venidero discurso emancipador. Por su parte, *Paisaje de otoño* (1998) de Leonardo Padura y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela suponen un paso más allá, al sugerir posibilidades de agenciamiento en la Cuba postutópica del presente. Constituyen, entonces, propuestas capaces de resignificar nuevos sujetos que ya han dejado de obedecer a estructuras totalizadoras o a temporalidades teleológicas.

II. DE CRÍMENES Y CARTOGRAFÍAS

La imagen por excelencia de la literatura cubana que se inició en la década de 1990 es la del cuerpo. Si buena parte de la literatura previa encontraba su razón de ser en el ámbito de una espiritualidad revolucionaria, la nueva narrativa, por el contrario, la encuentra en una extraordinaria materialidad ajena a las consignas anteriores. Fornet (2006: 108) refiere «la irrupción del cuerpo en la literatura cubana» como una constante de la narrativa reciente. Una irrupción que se presenta a través de imágenes escatológicas exacerbadas que alegorizan el envejecimiento y la degradación del cuerpo nacional (Fornet 2006: 108). Sin duda, uno de los tópicos más recurrentes en esta literatura es el del cuerpo como agente y recipiente de la violencia. El delito, los delincuentes y los «cuerpos del delito» dibujan el paisaje del presente.

El delito, propone Ludmer (1999: 14), «sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural». Delinquir, infringir o transgredir las leyes funcionaría como un acto

fundante de nuevas territorialidades, independientemente de su valoración moral o dirección ideológica. Estas territorialidades vendrían a sustituir la nacional o la revolucionaria. A través del crimen resulta entonces posible delinear ciertos lugares que funcionarían tanto para recuperar cierta noción de utopía, como en *Cien Botellas*, como para denunciar el reverso de la utopía socialista: la distopía en el caso de *Las bestias*. Tales heterotopías, como las identifica Casamayor (2010: 658), siguiendo la definición de Foucault, se proponen como emplazamientos desde los cuales aprehender nuevos sujetos. Así, no sorprende la filiación de varias narraciones cubanas con el *hardboiled* norteamericano. Coinciden en una misma mirada crítica que muestra espacios y personas que se sitúan por fuera de las normativas institucionales. Sin embargo, la figura del detective o policía no sólo devela los trasfondos oscuros de la sociedad en la que vive, también puede llegar a exhibir una ética particular capaz de dotar de sentido el desbarajuste que le rodea. Horror y ética aparecen así como las dos caras de un género literario que va a ser reformulado por algunos narradores cubanos recientes.

II.1. *Inventarios del horror*: El libro de la realidad y *Las bestias*

Las novelas de Arango y Menéndez parecen colocarse en los extremos de una misma historia: los orígenes de la hecatombe utópica y su desenlace posterior. Fornet destaca una pregunta constante en las producciones recientes:

«¿Dónde comenzó todo esto?» En cierto sentido la incertidumbre, que aflora en varias ocasiones, genera su contrario y presupone un fin, puesto que en realidad parece significar: ¿dónde comenzó esto que termina ahora? Es la pregunta que de una manera u otra, explícita o implícitamente, se formularán e intentarán responder los autores del desencanto (Fornet 2006: 66).

La primera novela de Arango parece explorar, precisamente, los inicios del fin del idealismo revolucionario. Su publicación en 2001 viene a confirmar una búsqueda en el pasado del cierre de una época. La narración se sitúa en la década de 1960. Un grupo de estudiantes de la preparatoria universitaria son escogidos para conformar un grupo guerrillero que habrá de liberar otros países. Para llevar a cabo tal misión son sometidos a una serie de entrenamientos con duras pruebas en las que tienen que demostrar sus aptitudes revolucionarias. La meta es llegar a ser «elegidos». El modelo a seguir es un «Él» en el que el lector adivina la figura del Che Guevara:

Dicen que en el sur está peleando Él, me dijo Carlos. ¿Y si fuéramos a pelear donde está Él?, pensamos los dos, y los dos llamamos ante lo demasiado. Él es la criatura nueva que queremos ser, el mejor de los mejores, el más puro entre los puros. El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor, dice Él, El elegido no puede descender con sus pequeñas dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita, dice Él, Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente

se convierta en hechos concretos, dice Él, Qué importan los peligros o sacrificios de un hombre o de un pueblo cuando está en juego el destino de la humanidad, dice Él (Arango 2001: 39).

Este discurso altruista corresponde a una sentimentalidad adolescente que parece referirse no sólo a la juventud de la mayoría de los personajes –Carlos, Alejandro, Jorge, Miriam, Ileana, Rolando–, sino también a la de la Revolución cubana que ya para 1967 comienza a experimentar algunos cambios respecto a sus inicios. El más significativo de estos cambios lo constituye la muerte del Che Guevara en Bolivia. Un acontecimiento sobre el cual gravita el argumento de la novela. Pero si, en perspectiva histórica, la muerte del guerrillero supone la clausura de una época en la que se aspiraba a la consecución de una revolución socialista propia y exportable, en la novela, la noticia del asesinato del héroe conduce a una radicalización del sacrificio ideológico en los personajes. En pos de un futuro Hombre Nuevo, los personajes se ven persuadidos a sacrificar su propio presente y hasta su propia vida. Tal como apunta Santiago Esteso:

El sacrificio hiperbolizado por el melodrama refiere el momento revolucionario cubano en que la gestación de los hombres y las mujeres nuevos sucede bajo la forma de un desgarramiento: los elegidos no sólo reprimen y desactivan en cada uno las taras de la vida capitalista, sino que demuelen, en nombre del porvenir socialista, sus relaciones familiares, sus historias de amor, sus vínculos y complicidades personales (Esteso 2003: 54).

Semejante sacrificio apunta a uno de los problemas fundamentales del discurso utópico que ya era denunciado en la cita anterior de Padura: la postergación infinita del placer y del deseo para lograr un «futuro luminoso». La novela de Arango habla de familias tronchadas por el exilio o el desacuerdo político, de parejas y amigos separados por convicciones revolucionarias, de muertes absurdas y de angustias existenciales. Se trata de acontecimientos, rupturas que se muestran como manifestaciones de una ejemplaridad sólo superada por el Che Guevara. La exaltación martiroológica obligará a los personajes a permanecer sometidos a un sentido de progreso histórico que les niega la realización presente. En su libro *Infancia e historia*, Giorgio Agamben advertía sobre este fenómeno como una incongruencia epistémica:

Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente «cambiar el mundo», sino también y sobre todo «cambiar el tiempo». Debido a esta omisión (la de un tiempo diferente), se ha visto inconscientemente obligado (el materialismo histórico) a recurrir a una concepción del tiempo dominante desde hace siglos en la cultura occidental, haciendo que convivan así lado a lado y en su propio seno una concepción revolucionaria de la historia con una experiencia tradicional del tiempo (Agamben 2007: 131).

La Revolución cubana repitió el gesto liberal de las sociedades capitalistas al concebir a sus sujetos dentro de una unidireccionalidad temporal en la cual la sobrevaloración

del futuro condenó al presente a la «superación». El problema se hace evidente una vez que lejos de alcanzar el paraíso anhelado, su consecución va sembrando el horror. Como metáfora de la primera semilla de la hecatombe, la obra narra la historia de un engaño, de una mentira. Después de arduos entrenamientos y sacrificios personales Gonzalo, el comandante del grupo, envía a los elegidos a cumplir una misión en un país extranjero del cual los jóvenes no saben ni el nombre. Embarcan secretamente, llegan a destino y, una vez allí, ejecutan las maniobras militares pautadas. En el trascurso de las operaciones, uno de los jóvenes, Rolando, cae de un puente y es arrastrado por el río. Ante la magnitud del accidente, Gonzalo pide un alto al fuego y ordena suspender el «ejercicio». Es entonces cuando los jóvenes caen en cuenta de que todo ha sido mero simulacro y que, en realidad, nunca han salido de Cuba. Rolando muere ahogado y el resto de los elegidos reciben una felicitación por haberse comportado satisfactoriamente, al tiempo que son advertidos sobre el fin de la lucha guerrillera: «Las condiciones para la lucha guerrillera se han vuelto desfavorables, dice, No irán a otras tierras del mundo, pero ya sabemos que están dispuestos a cualquier sacrificio [...]. Incluso al de sus vidas» (Arango 2001: 208).

Este develamiento de la «realidad» configura una suerte de primera anagnórisis que devendrá, finalmente, en la novela apocalíptica de Ronaldo Menéndez. Al final de la narración de Arango, las afirmaciones de Alejandro y Miriam anuncian el despertar del sueño utópico:

Rolando está muerto, dice Gonzalo, y no pudimos encontrar el cuerpo, No vamos a ninguna parte, repite Miriam a su lado, llorando, No estamos en ninguna parte, dice Alejandro, y no se atreve a abrir los ojos, Horror, dice (Arango 2001: 209).

El horror expresado dramáticamente en la absurda muerte de Rolando sugiere varias reflexiones. La primera es la trágica paradoja de que tratándose del joven más humilde del grupo y el único afro cubano, es el que pierde la vida en nombre de un discurso que se fundamenta en la liberación de los sectores subalternos que él mismo representa. La incoherencia entre el discurso y los hechos se expresa en la duda de Alejandro: «¿Estamos en la realidad?» (Arango 2001: 209), que podría reformularse como «¿Cuál es la realidad?», un interrogante para el cual Alejandro sólo repite la palabra del loco de su padre: Horror. En el epílogo de la novela se informa que Alejandro, aún hoy, evita recordar todo aquello.

Una segunda reflexión sobre la muerte de Rolando está relacionada con las circunstancias de su muerte. Se trata de la primera víctima en la serie de novelas que se examinan en este ensayo. ¿Fue, simplemente, un suceso accidental, o un hecho criminal? Rolando no sólo es conducido a una falsa misión guerrillera bajo engaño, sino que aun siendo del conocimiento general que no sabía nadar, se le ordena realizar maniobras sobre un puente quebradizo. Su ahogamiento en el río insinúa una responsabilidad externa que podría rozar el homicidio. Aquí se propone leer en esta muerte el preámbulo de una secuencia de crímenes explícitos en otras novelas que sitúan su acción intradiegetica en la década de 1990 y principios del siglo XXI. Historia de un accidente o de un

asesinato, la novela se sitúa en un lugar de transición en el que aún el horror carece de cuerpo. El cadáver perdido de Rolando parece metaforizar el momento en el que todavía la esfera de la espiritualidad revolucionaria no ha sido eclipsada por una escatología de la desilusión. La ausencia de un cuerpo que atestigüe la catástrofe señala el lugar solapado del horror.

Si en *El libro de la realidad* la posibilidad de un crimen sirve para exponer la obscuridad embrionaria del discurso utópico, la crudeza escatológica y el delito explícito funcionan para exponer la entronización de ese horror en todas las esferas de la vida cotidiana. El protagonista de *Las bestias* es un profesor de historia del arte, Claudio Cañizales, que escribe su tesis doctoral sobre el tema de la Obscuridad y sus implicaciones metafísicas. El lector descubre que la Obscuridad abarca la propia psicología del personaje y la atmósfera de la narración. La acción tiene lugar en una ciudad hecha pedazos (Menéndez 2006: 12), sumida en una atmósfera kafkiana de asfixia y de violencia, donde las relaciones sociales ya no están signadas por aquel amor a la humanidad del Elegido sino por un odio visceral acrecentado por el racismo. El paisaje urbano de Ronaldo Menéndez anuncia no sólo el fin de la utopía, sino una suerte de regresión a un estado de naturaleza hobbesiano donde leyes morales y sociales se disuelven ante la premisa de sobrevivir. Para dar cuenta de un orden así, el autor se aproxima al género policial. Si Hammett y Chandler expresaban la corrupción moral y social de la sociedad estadounidense de entreguerras, Menéndez recicla el género para exponer el desquiciamiento social durante el Período Especial. Pero la obra no es, en sentido estricto, una novela policial, sino una «deformación» o, si se quiere, una aberración del género. La distorsión formal se corresponde a la temática del desquiciamiento. En una de sus incursiones habituales a través de la red de líneas telefónicas cruzadas, el profesor descubre que existe un plan para asesinarlo. Sólo le resta intentar descubrir a sus victimarios y evitar su muerte. Los hilos de la trama van siendo revelados al lector: en La Habana se mueve una sociedad secreta –presuntamente de abakuás– que se dedica a la limpieza social: su misión es exterminar a todas aquellas personas enfermas de sida a fin de romper la cadena epidémica y evitar el contagio del resto de la población. Para su desgracia, Claudio había tenido relaciones sexuales con una prostituta enferma, razón por la cual la sociedad decidió el aniquilamiento de ambos. La vuelta de tuerca sucede cuando el protagonista, una vez que está sobre aviso tras escuchar la conversación telefónica, no sólo consigue asesinar a uno de sus victimarios, sino que encierra al otro en el baño de su casa y lo somete durante varias semanas a torturas físicas y psicológicas. En una yuxtaposición entre víctimas y victimarios, la novela va perfilando diferentes espacios de horror y crimen que alegorizan, en menor escala, el espacio nacional: la sociedad secreta de exterminio, la casa del perista y escritor, el bar «El gato tuerto», el barrio en el que vive Claudio y el baño de su casa.

En su barrio, los vecinos hambrientos se dedican a cazar gatos, desaparecer aves-truces del zoológico, criar cerdos y procrear copiosamente. El hambre colectiva se alterna con apagones de luz que dejan la ciudad inmersa en absoluta obscuridad. Los sonidos de esta jungla siniestra comprenden una amplia gama que va desde los alaridos de los cerdos criados en los apartamentos, hasta la voz única del Líder que se intercala con

la de las mesas redondas emitidas por viejos televisores soviéticos. En suma, el barrio constituye una suerte de distopía en la que lo humano ha sido devorado por lo animal: las personas son descritas por sus maneras «simiescas», constituyen «mandriles», «manadas», «lince» o «babosas». Pero es en el baño de Claudio donde esta metamorfosis ocurre explícitamente. Motivado por el hambre, Claudio había decidido imitar a sus vecinos y criar un puerco en la bañera de su casa para comérselo. En una clara alusión a los habitantes de esta distopía ficcional, el animal es descrito como una «máquina de devorar todo lo que no sea su propio cuerpo» (Menéndez 2006: 12, 17, 29, 46, 72, 80, 87 y 118). Aislado del resto del apartamento, el puerco es alimentado por Claudio con muchas dificultades dada la escasez generalizada. Su dieta consiste en un asqueroso sancocho hecho de residuos que calman momentáneamente su voracidad exacerbada. Abrumado por los chillidos del animal, Claudio nuevamente imita a sus vecinos y contrata a un veterinario para que le extraiga las cuerdas vocales. La máquina devoradora, entonces, se vuelve espeluznantemente silenciosa. La abyección alcanza su punto culminante cuando Claudio encierra a uno de sus perseguidores junto al puerco silencioso para obligarlo a que le confiese las razones por las cuales iban a asesinarlo. A partir de ese momento, el prisionero no sólo deberá competir con el cerdo por el alimento, también deberá evitar ser devorado por aquél. Así lo expresa Claudio:

Quiero que el degenerado experimente durante largas horas el horror de no ser para el otro siquiera un contrincante, sino simplemente comida. Toda la brutalidad de la loma negra de ojillos encendidos se manifiesta en el hecho elemental de que carece de moral. No es un enemigo en un duelo, no es un toro frente a un torero de capa caída, sino una bola de instinto con el solo objetivo de masticar alguna parte del cautivo (Menéndez 2006: 96).

La moral revolucionaria ha desaparecido por completo y el apartamento de Claudio, convertido en una suerte de heterotopía demencial, delata el horror de un presente reducido a la supervivencia y a los instintos. Durante la segunda semana de cautiverio, el profesor radicaliza la crueldad. Cuando el prisionero comienza a gritar, llama al veterinario para que proceda igual que con el puerco. Éste accede una vez que llega a un trato con el profesor para inseminar al animal y quedarse con su futura cría. El prisionero pierde la mayoría de sus cuerdas vocales en una imagen atroz: van cayendo pedacitos de carne que el animal engulle. Pasado el mes, el cautivo ya ha perdido casi toda su humanidad. Entre los desechos de comida y los excrementos, el perseguidor, amenazado, purulento y herido empieza a desdibujarse. En palabras de Claudio, ha dejado de ser «el negro», en una clara alusión despectiva a su color, para convertirse en «lo negro» (Menéndez 2006: 100). Es decir, se ha convertido en una materialización de su propia oscuridad. El tema de su tesis, la obscuridad, cobra una dimensión escatológica y se desborda fuera del texto que Claudio está escribiendo. Al entrar en la fase de la redacción de sus conclusiones, Claudio vincula «el concepto de la obscuridad al del horror, como una conexión que sólo se da en sujetos pensantes» (Menéndez 2006: 108). La frase parece advertir que, a pesar de toda la animalización de sus personajes, el horror sobre el que gravitan las acciones de la novela tiene su origen en lo humano, o más bien,

parafraseando a Goya, en los monstruos producidos por la razón, ¿utópica, quizá? El profesor discierne sobre el horror a la manera de un Kurtz perdido en sus tinieblas.

Finalmente, tras un enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre el cerdo, Claudio y «lo negro», el profesor termina por asesinar a su prisionero a machetazos para después enclaustrarse en su propia habitación acosado por el animal hambriento que se ha apoderado del resto del lugar. El apartamento se constituye, entonces, en un espacio sin salida, de extrema crueldad en un ordenamiento que ha silenciado la desesperación. Como metáfora de lo acaecido con el sueño revolucionario, lo que queda es, como expresa Claudio, «una mierda seca» (Menéndez 2006: 99). Tres meses después del enfrentamiento, los cadáveres yacientes de Claudio y el puerco en el apartamento son descubiertos por el Gordo, un individuo que resulta ser escritor y además se dedica a la venta de objetos robados y de armas. Gracias a este personaje el lector asiste a la historia completa de Claudio. El Gordo, como hiciera Marlow con Kurtz, rescata sus manuscritos.

En la novela de Arango, el engaño servía para problematizar la figura idealizada del Hombre Nuevo y su adscripción a una temporalidad tradicional teleológica. En *Las bestias* aparece también al cuestionamiento de otro gran paradigma revolucionario: el de Calibán. Hacia 1971, Roberto Fernández Retamar publicó su famoso ensayo «Calibán» en la revista *Casa de las Américas*. Legitimado a la luz de las políticas culturales de la revolución, Fernández Retamar exponía la necesidad de retomar una tradición martiana de reinención de una originalidad americana emancipatoria. La figura de Calibán fue su propuesta como símbolo antagónico de los arieles al servicio del imperialismo. El nombre Calibán hacía alusión a uno de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare y a la vez funcionaba como anagrama de caníbal, asociado «con las voces “caribe” y “pueblos del Can” que se empleaban para designar a los indígenas del Nuevo Mundo» (Beverly 1995: 803). En la pieza isabelina, Calibán, a diferencia de Ariel –el esclavo dócil y servil–, se resiste a la opresión aprendiendo el lenguaje del amo para revertirlo en su contra: lo insulta en su propio idioma. Ese gesto supone su fortaleza: la posibilidad de reciclar, de deglutir una alteridad hegemónica en una operación revolucionaria. La metáfora antropofágica servía así para proponer un paradigma en el que la reapropiación beligerante del enemigo o, más bien, de sus herramientas, funcionó para sentar las bases de un modelo emancipador. Al cabo de más de treinta años, Menéndez «digiere» la propuesta de Fernández Retamar para resemantizar la devoración: la antropofagia se vuelve fratricida. La Habana de finales de siglo XX es el locus perfecto para el crimen entre los coetáneos de una misma debacle.

¿Queda algún resquicio en este orden de caníbales? Posiblemente sí: hay una conciencia del horror. Con anterioridad a su muerte, Claudio había estado en un único lugar fuera de la isla en un viaje de estímulo: Foz de Iguazú. A los días de regresar empezó a sufrir unas fiebres crónicas. Ignorante de su enfermedad, el profesor relacionó las fiebres a la mordida de un coatí hambriento durante su visita a las cataratas. En los manuscritos de la tesis recuperados por el Gordo, Claudio relata un sueño o un pensamiento, no sabe distinguir con certeza. Volvía a ese único lugar fuera de la isla. La atmósfera era placentera. Al pasear por una calle brasileña durante una mañana, veía a un borracho al que el sueño había sorprendido tranquilamente con un cazo con comida en una

mano y una cuchara en la otra. Después de esta primera visión observó a una niña y su padre asomarse a un par de vitrinas de restaurantes y maravillarse ante un cerdo asado hasta el punto de decidir entrar en uno de los lugares para comer. La última imagen de su sueño es la de un joven despreocupado que le canta un bolero o una milonga a alguien a través de un celular. Se trata, explica Claudio en su manuscrito, «de [...] cosas pequeñas y hermosas que he visto en un brevísimo intervalo de tiempo y de espacio. Cosas simples que le pasan a la gente todos los días y que allá [En Cuba] no ocurren» (Menéndez 2006: 126-127). Estas imágenes con las que termina la novela no suponen una nostalgia por una utopía perdida, sino la amargura de percibir la existencia de otros espacios radicalmente diferentes de aquel en el que se vive y del que nunca se podrá volver a salir. Las fiebres que Claudio atribuye a la mordida del coatí parecen indicar que la locura, la enfermedad del protagonista, se originó en éste, su único viaje. Porque viajar hasta Iguazú supuso el despertar de una conciencia –de nuevo, una suerte de anagnórisis como en *El libro de la realidad*– respecto al propio horror en el que vivía. En Arango, el desencuentro entre la realidad y sueño produce decepción y desengaño; en Menéndez, conlleva a la locura febril y a la criminalidad.

II.2. *Más allá del horror: Paisaje de otoño y Cien botellas*

Con *Paisaje de otoño*, Leonardo Padura cierra su serie policial de las cuatro estaciones³. Un conjunto de narraciones que interpela las narrativas heroicas detectivescas y de contraespionaje producidas en Cuba en la década de 1970. El protagonista de la serie es Mario Conde, un desencantado policía y escritor frustrado, que viene a constituir la antítesis del Hombre Nuevo, y, desde luego, del beligerante Calibán. El cuerpo del detective parece constatar lo que no ha sido registrado en la historia oficial (Braham, 2004: 12). Al mirarse al espejo el Conde constata su propia realidad:

Eres la elegancia misma, mira esa estampa, Mario Conde [...] un apetecible soltero de treinta y seis años, ex policía, prealcohólico, pseudoescriptor, cuasiesquelético y posromántico, con principios de calvicie, úlcera y depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café (Padura 1998: 237).

El tópico del engaño en Arango se vuelve a ficcionalizar en las novelas de Padura como un ingrediente indispensable del género negro. La complejidad social emerge a manera de simulaciones, mentiras, máscaras, apariencias que el 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» (Padura en López, 2007: 166). Este lado oscuro señala inevitablemente a la misma revolución, a aquello que ésta ocultaba bajo la máscara de la utopía.

3. Está conformada por las otras novelas *Pasado Perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994) y *Máscaras* (1997). Esta tetralogía se verá expandida con *Adiós Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2002).

En *Paisaje de otoño*, el Conde debe resolver el homicidio de Miguel Forcade Mier, un enigmático personaje que había formado parte de las altas cúpulas estatales que dirigieron las expropiaciones a la burguesía cubana en la década de 1960. A pesar de su posición privilegiada, Forcade se había exiliado en 1978 sin ninguna motivación aparente. Varias décadas después, vuelve a La Habana con la excusa de visitar a su padre enfermo. A los días de su estadía en la isla, su cuerpo mutilado aparece flotando en el mar. A lo largo de las pesquisas, Conde va descubriendo la corrupción ética de algunos personeros que se erigían como estandartes del proceso revolucionario. Uno de ellos, el economista Gerardo Gómez de la Peña, resulta ilustrativo del tremendo contraste entre lo que profesaba y lo que practicaba. El Conde recordaba haberlo escuchado en su juventud, en una ocasión que fue a conferenciar a su facultad:

El superministro era el protagonista de la velada, pues desde la altura de su responsabilidad histórico-económica parecía ser el genio maravilloso encargado de materializar todos los milagros productivos de la isla: desde llevar a sus últimas y magníficas consecuencias la economía socialista hasta —a través de esas consecuencias y esa economía— convertir al país en territorio libre de subdesarrollo, monocultivo, desempleo, escaseces, diferencias sociales y hasta de baches en las calles, eufemísticos faltantes en la gastronomía y listas de espera en las terminales de ómnibus (Padura 1998: 55).

Doce años después, el Conde vuelve a toparse con el personaje puesto que resulta uno de los principales sospechosos del crimen. Había tenido una estrecha vinculación con Forcade cuando ambos trabajaban en las expropiaciones. Tras diez años de marginamiento debido a su estrepitoso fracaso político, Gómez de la Peña era un hombre envejecido y envilecido. Su encumbramiento pasado en las altas esferas estatales le había permitido sacar jugosos dividendos de oscuras transacciones políticas y económicas. A pesar de su caída en desgracia, conservaba aún algunos de sus privilegios. La cantidad de irregularidades en los procesos de expropiación con el consiguiente lucro de sus ejecutores es una realidad que, lejos de negar, Gómez de la Peña exhibe con cinismo impecable. En la sala de su casa alardea de un supuesto Cézanne que había conseguido en aquellos años. Cuando el Conde le pregunta si aquello no lo avergüenza, el exministro responde sin ningún prurito:

¿Por qué debía abochornarme, precisamente yo, que soy un viejo retirado al que le gusta mirar ese cuadro? Por lo que veo, teniente, usted no conoce muy bien este barrio, donde en casas tan confortables como ésta hay cuadros tan bellos como ése y adquiridos por caminos más o menos similares y donde se acumulan además esculturas de marfil y de maderas preciosas africanas, donde están de moda los muebles nicaragüenses, donde a las sirvientas se les llama «compañeras» y se crían perros de razas exóticas que comen mejor que el sesenta por ciento de la población mundial y que el ochenta y cinco de la nacional... No, claro que no me abochorno. Porque la vida es como dijo el viejo congo: al que le «cocó», le «cocó»... y al que no le tocó, lástima pero ése se jodió, ¿no? (Padura 1998: 65).

La falta de escrúpulos de quien se suponía que era una de las figuras más representativas del régimen afianza la percepción del detective de haber sido parte de una generación timada por la ilusión revolucionaria. El camino hacia la utopía demandó una cantidad de sacrificios inútiles, de los cuales unos cuantos sacaron partido. Otros muchos, parafraseando a Ludmer, tuvieron que conformarse con permanecer en un presente puro: el mejor amigo del Conde, el Flaco Carlos, regresó paralítico de Angola para permanecer postrado en una silla de ruedas bajo el cuidado de su madre. Otros amigos de juventud del detective, sus «socios» de la preparatoria universitaria, dramatizan también la frustración generacional: el próximo exilio de Andrés, la imposibilidad de ser historiador del Conejo, los negocios ilegales de Candito el rojo y su conversión evangélica. Víctimas del derrumbe de la utopía, su presencia desvanece toda idea de heroicidad, disipa tanto la beligerancia del Calibán imaginado por Fernández Retamar como la de los elegidos que deseaban imitar al Che en la novela de Arango. Exponen la caducidad de la teleología revolucionaria.

Como corresponde al género detectivesco, el Conde logra develar el crimen. Sin embargo, lo menos importante para el lector es la identidad del homicida. Al fin y al cabo terminó por tratarse de un crimen pasional: un exnovio de la esposa de Forcade, que nunca había podido olvidarla. Lo demás, todo lo que gravitaba alrededor de la víctima: envidias, fraudes, enriquecimientos ilícitos, exilios y timos es, en realidad, lo que a la novela le interesa revelar.

El homicidio de Forcade coincide con tres eventos que están relacionados entre sí: un huracán que se desplaza hacia La Habana con la amenaza de arrasarla por completo, el próximo cumpleaños del Conde y su decisión de renunciar a la policía y dedicarse a escribir. De modo que el develamiento del crimen no sólo supone el último caso del Conde, sino también el fin de una época que el huracán parece anunciar con su próxima llegada. Es aquí donde se asoma una apertura al sinsentido del presente: se sugiere un cambio. Está relacionado a la memoria.

El Conde es, en esencia, un personaje nostálgico, su perpetua melancolía le permite sostener una ética adquirida en el pasado de ilusión revolucionaria. Y es ese pasado que se recuerda desde donde reconfigura un sentido de comunidad con sus viejos amigos, aquellos con los que compartía la misma inocencia, los mismos ideales revolucionarios. De allí emerge un nuevo espacio que la novela ilustra durante la cena que prepara Josefina, la madre del Flaco Carlos, para celebrar el cumpleaños del Conde. Si en la novela de Menéndez la ilegalidad se compagina con una ausencia de toda eticidad, en *Paisaje*, por el contrario, la escisión entre justicia y legalidad configura un entre-lugar desde el cual es posible concebir un espacio alternativo: se trata del lugar de los afectos y de la fidelidad a los amigos. Allí, lejos de la imagen dantesca del cerdo alimentándose de excrementos, residuos de comida y carne humana en la novela *Las bestias*, Josefina obra el milagro –pleno Período Especial– de preparar suculentos platos alrededor de los cuales los personajes refuerzan sus lazos de amistad, exponen sus angustias y comparten una memoria. Esta suerte de banquete utópico en el que la comida adquiere un sentido positivo ya era recurrente en las novelas anteriores de Padura. En esta última, sin embargo, hay una alteración: la cena anuncia la llegada del huracán. Se

trata, por así decirlo, de una «última cena». Después de comer gozosamente, el Conde ya no será policía y se sentará, por fin, a escribir su propia historia y la de sus amigos:

la de un policía, un joven herido, un muchacho que quiso ser un gran pelotero y se enamoró de una mujer diez años mayor que él, de un tipo empecinado en rehacer la historia, de una mujer bella, leve, pero con unas nalgas pétreas, de un escritor prostituido por su ambiente, y de toda una generación escondida (Padura 1998: 259).

Entonces, la escritura metafORIZA una apertura dictada por la memoria de un «pasado perfecto». La melancolía del Conde ofrece la productividad expuesta por Agamben (2001: 65): aquella de obrar una «epifanía de lo inasible», de reconfigurar vacíos, de poseer aquello que se sabe perdido para siempre (Agamben 2001: 66). De este modo, la novela que Mario Conde comienza a escribir⁴ reivindica el pasado como una presencia viva en el aquí y ahora del personaje. Ya no habría cabida para postergaciones teleológicas. La cancelación de un futuro utópico redundaría en la posibilidad de reconfigurar el presente a través de la memoria y la literatura.

De allí que la imagen del huracán devastador sobre La Habana no resulta tanto un apocalipsis como una génesis. En su estudio sobre la novela, Eduardo González no duda en asegurar que, después de todo, el daño ocasionado por el huracán será superado (González 2006: 201). En un hermoso diálogo final que el Conde sostiene con un anciano experto en botánica, éste se queja de que el huracán vaya a acabar con su jardín: «Lo que no deja de ser lamentable es que se produzcan estos desastres, quizás mañana no quede nada de todo este jardín que he plantado y cuidado durante casi treinta años. Y eso [...] dan deseos de llorar» (Padura 1998: 230-231). Pero, a pesar de la tristeza, el anciano agrega: «Pero la Ceiba, el baobab y el laurel van a resistir. Quizás pierdan algún gajo, pero van a resistir» (Padura 1998: 231). Es, en esta resistencia tras la debacle, que emerge una nueva subjetividad para la cual la supeditación a un futuro promisorio o a un modelo épico ya no es indispensable.

El mundo retratado en la novela de Ena Lucía Portela no es menos violento que el de Menéndez o Padura. Pero si, por ejemplo, Mario Conde expresaba el derrumbamiento de los ideales de una forma trágica, los personajes de Portela expresan la corrosión de esos ideales a través de un humor que todo lo parodia y ridiculiza. La prostitución, el hambre, la violencia, el individualismo, el delito y el crimen son tamizados por una narración repleta de humor que aparentaría restarles gravedad. Portela también acude al tópico del crimen para dibujar una Habana postutópica, pero al parodiar algunos aspectos de la novela negra desestabiliza cualquier premisa que el lector tenga respecto al género y, por extensión, respecto a cualquier certidumbre narrativa.

Zeta, la protagonista y narradora de la historia, es una joven ingenua, desinteresada y sin ninguna inquietud respecto al sentido de su vida. Su posición en el mundo, a decir de una de sus amigas, es la misma que la de la letra en el abecedario. Su amiga, por su

4. Esta novela vendría a ser la primera de la tetralogía. En un gesto intertextual el narrador indica que lleva por título *Pasado Perfecto*.

parte, es una intelectual feminista y lesbiana que posee una enconada repulsión hacia los hombres. Linda, además, escribe novelas negras en las que al final el detective Leví siempre se promete salir de La Habana e irse a Jerusalén. En el presente de la narración Linda está escribiendo su próxima obra:

Su última novela, «Cien botellas en una pared», era la historia de un doble homicidio, pero aún no sabía a quién matar –me apuntó con un dedo como si quisiera matarme a mí–. Las dos anteriores, también sanguinarias y truculentas, ya habían crecido y caminaban solas. En algún futuro no muy dilatado, llegarían a ser clásicos del thriller, de la Serie Negra. Su agente negociaba las traducciones (Portela 2002: 25).

El título de la próxima novela de Linda revela, entonces, que se trata del texto que se está leyendo: la historia de dos homicidios. Una historia que la narradora no se toma muy en serio a juzgar por los adjetivos con los que la caracteriza. El que la narradora sea Zeta y no Linda pone en cuestión el asunto de la autoría y de la credibilidad de lo que se le informa al lector. Posteriormente, en una advertencia indirecta, Linda cuenta que se hizo escritora porque quería ser «una consumada farsante» (Portela 2002: 72). Y es que *Cien botellas* demuele toda noción de autoridad y mina la credibilidad sobre cualquier discurso, principio o pretensión de «verdad», incluidas las ideologías. Sobre estas últimas, Portela ha declarado:

Ideologías son, para mí, los diversos conjuntos de «verdades» preestablecidas que suelen asumir las personas que no tienen ganas de pensar por sí mismas y que le temen a la libertad y a la responsabilidad que ésta conlleva, lo cual, por desgracia, ocurre con muchísima frecuencia (en Camacho 2006).

Todo aquello que supondría una certidumbre o actitud inamovible está sujeto a la risa y al ridículo en *Cien botellas*. Un ejemplo de ello lo constituye la figura del novio violento y misántropo de Zeta. De sus reflexiones y monólogos acerca de su superioridad sobre unos «ellos» indefinibles y abstractos a los que debe eliminar, queda la caricatura:

Mi «Pensador», en efecto, los maldecía a todos en voz baja. Se cagaba en sus respectivas madres. Les echaba mal de ojo. Entre dientes los injuriaba, los cubría de vituperios y vilipendios. Un millón de muertes. Que los mordiera una cobra. Que se intoxicaran con gas metano. Que cogieran el sida. Que los aplastara un camión. Que los partiera un rayo. Eso, eso, ¡el rayo vengador! Sus manos retorcían con saña, hasta el último aliento, algún pesceuzo invisible:

—Muérete de una vez, coño, muérete, muérete... –y se reía– ¡ji ji... jaque mate... –con aquella risa acuosa, luciferina, que me ponía los pelos de punta (Portela 2002: 19).

La caricaturización de Moisés no esconde su violencia ni la destructividad de su patología. Desde los inicios de la novela, la narradora ha hecho partícipe al lector, entre risas,

de los insultos, puñetazos, patadas e intentos de asfixia de los que ha sido víctima durante los ataques de cólera de su novio. Ataques que más de una vez la han dejado postrada en el hospital. Zeta no prescinde del humor para encarar su propia situación de abuso y tampoco lo hace para encarar las consignas feministas de Linda. En realidad, Zeta se burla tanto de las certezas de Moisés, como de las convicciones de su amiga. Con respecto a la última, Zeta relata:

Mi amiga Linda, por ejemplo, piensa que soy una degenerada con media neurona cuando más y que valgo menos que una lombriz de caño sucio. Hasta se avergüenza de mí, pobrecita. Ella es una escritora profesional, una escritora «de verdad», viajera, ambiciosa y enérgica, a sus horas feminista y con pensamientos de gran envergadura. Su tendencia a la generalización la lleva a considerar que las golpizas con que me obsequiaba Moisés el cavernícola hacían daño a todas las mujeres del planeta. A las actuales y a las del porvenir. Más allá del tema político, se lo tomaba como algo personal muy a la tremenda. Ah, si un día ese ogro, cromañón, esbirro, troglodita, nazi se equivocaba, si se le cruzaban los cables y por casualidad se atrevía con ella... Ja. Entonces él iba a ver, sí señor, él iba a ver lo que eran las cajitas de dulce de guayaba (Portela 2002: 22).

No obstante, el humor de Portela no se reduce al mero relativismo del sinsentido. La suya es una risa crítica que se puede interpretar a la luz de la dialéctica entre «desviación»/«diversión» (*détour*) y «reversión» (*retour*), propuesta por el poeta Edouard Glissant para concebir políticas caribeñas de resistencia (Glissant 2005: 43-56). La desviación o diversión supondría un movimiento ambiguo de camuflaje en la que parecen asumirse los supuestos que se pretenden combatir, como la imagen del esclavo que asume los rasgos que el amo espera encontrar en él, por ejemplo, su comicidad o infantilismo. La desviación supone un divertimento que evita confrontar directamente el problema, evadiéndolo. Este desvío o rodeo sólo adquiere una dimensión política cuando lleva aparejada una reversión. Es decir, una vuelta al problema desde un ángulo inesperado. Lo cómico en Portela vendría siendo una suerte de camuflaje discursivo, que obliga a confrontar el horror de improviso cuando ya se ha bajado la guardia. En efecto, la autora busca un golpe de conciencia repentino: «Portela ha reconocido que le gusta “que los lectores se rían con lo que escrib[e], de ser posible a carcajadas, y que de súbito peguen un brinco, vuelvan atrás y se pregunten: ¿De qué coño me estoy riendo?”...» (en López 2010).

La respuesta, desde luego, es la que lleva al lector a abordar la realidad que la narradora está problematizando. Cuando quien lee se ríe de los discursos de odio de Moisés y de su empeño por exterminar a unos enemigos que, según él, se ocultan por todas partes, no puede evitar, en un movimiento de reversión, relacionarlo con un discurso de identidad en Cuba que se ha sustentado sobre la polarización contra un «ellos» satanizado. Como quedaba expuesto en el discurso de Fernández Retamar al establecer la identidad de Calibán por oposición a Ariel, el discurso revolucionario definió una separación tan irreconciliable entre los campos amigo/enemigo que produjo fenómenos tan violentos como los llamados actos de repudio. Moisés parece metaforizar una violencia

instituida tras lagas décadas de verdades consagradas al sacrificio revolucionario. También Linda revela otras aristas del horror. Su arrogancia, su casi entera incapacidad para considerar los sentimientos, opiniones o acciones de los demás, unidas a su supuesta filantropía feminista siempre impositiva resulta una muy cercana personificación del autoritarismo. El chiste o el desvío –en términos de Glissant– es que este autoritarismo se personifica en una escritora que ha perdido su autoría sobre la novela, ya que quien narra *Cien botellas* es Zeta. La novela, entonces, es una llamada de atención sobre el derrumbe de premisas/autoridades utópicas desde un humor denunciatorio.

Al igual que Padura, Portela configura espacios alternativos como el apartamento de la Gofia, en Centro Habana. Se trata de una amiga y exnovia de Linda. Allí un grupo de mujeres comparten alegrías y desdichas, se aman y se odian, beben y se drogan con pocas limitaciones. Las transgresiones en las fiestas de la Gofia resultan expresiones de libertad que sirven para configurar una territorialidad alternativa.

La novela no se conforma con dibujar estos espacios, sin embargo. Al final del relato, Moisés muere al ser arrojado por la ventana del apartamento de Zeta. En su caída aplasta a un vecino molesto y ruidoso que estaba apostado casualmente debajo de la ventana. He aquí el doble homicidio anunciado desde los inicios de la narración. Pero sí, en las novelas que han sido consideradas con anterioridad, los asesinatos resultaban metáforas del horror del orden presente, en *Cien botellas*, por el contrario, el delito supone una apertura que, como afirmaba Ludmer, refiere a una nueva territorialidad con un sentido de justicia autónomo. Moisés es arrojado por Alexis, una exnovia de Linda que Zeta había refugiado en su casa cuando ésta quedó sin lugar a donde ir. Alexis es una adolescente taciturna, una joven del interior que se había venido a La Habana a estudiar, pero que pronto abandonó la universidad para concentrarse en vivir una asfixiante relación con Linda. Cuando ésta decide, no sin crueldad, expulsarla de su casa cansada de su posesividad, Alexis quedó reducida a la indigencia. Aunque Alexis no es amiga de Zeta, su indefensión la conmueve y resuelve alojarla en su casa. Zeta no parece preocupada por la impenetrabilidad de aquella ni por la distancia entre ambas. La situación no tarda en complicarse cuando Zeta queda embarazada y teme por la seguridad de su bebé a causa de las palizas de Moisés. Incapaz de decidirse a abandonarlo, la solución le llega cuando éste muere. El homicidio, entonces, supone el fin de la violencia doméstica y la posibilidad del nacimiento de una nueva criatura.

La versión oficial refiere que Moisés cayó accidentalmente por una ventana, sin poder percibir que estaba abierta puesto que una cortina la cubría. En cambio, se sabe que, buscando liberar a Zeta, Alexis lo arrojó por la ventana para luego desaparecer misteriosamente. Este final, lejos de reafirmar una visión desesperanzada de una sociedad sin ley, restituye un sentido de justicia. Zeta podrá tener a su bebé tal como lo desea: «La personita de cinco semanas, concebida en medio de la violencia, necesitaba ser protegida de esa misma violencia» (Portela 2002: 256). La violencia, entonces, es capaz de engendrar una criatura que viene a metaforizar otro mundo posible. En cuanto al crimen de Alexis, cabe preguntarse si se trata de un ajuste de cuentas feminista. No parece tan simple. Alexis es ajena a los grandes discursos vindicadores de Linda. El crimen apunta a nuevas formas de territorialidad con sujetos que tienen agencias propias,

femeninas quizá, en donde aún hay espacio para la solidaridad. Parecen sugerirse otros códigos éticos que nada tienen que ver con las premisas revolucionarias ni tampoco con otras propias de una intelectualidad «progresista». En qué consiste ese nuevo espacio que anuncia el bebé de Zeta es algo que aún está por verse.

III. EL HORROR Y SUS RESISTENCIAS

Testigos de su tiempo, Zeta, el detective Mario Conde, el profesor Cañizales y el joven Alejandro develan el horror tras la utopía. Los autores muestran que, más allá de cualquier división generacional o posicionamiento frente a la Revolución cubana, coinciden en la necesidad de apelar a temáticas sobre delitos y crímenes para dar cuenta del fin del idealismo revolucionario. Tal coincidencia, sin embargo, no desdice de una pluralidad de inflexiones que abarca desde la melancolía hasta la abyección y desde el humor hasta la tragedia. Pero, las narraciones de Padura y Portela llaman la atención, además, sobre la necesidad de entrever agencias emergentes que resultan ajenas a las estructuras ideológicas totalizadoras sobre las que la Revolución cubana sustentó sus discursos durante casi medio siglo. El derrumbe revolucionario no supone, así, el fin de la historia, sino la necesidad de un cambio de perspectiva –¿epistémológico, tal vez?– al momento de resignificar un presente habitado por múltiples resistencias al horror.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. Los fantasmas de Eros. En AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 23-66.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- ARANGO, Arturo. *El libro de la realidad*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BEVERLY, John. Calibán. En AUTORES VARIOS. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995, pp. 802-805.
- BRAHAM, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.
- CAMACHO, Jorge. ¿Quién le teme a Ena Lucía Portela? *La Habana Elegante*, 2006, Spring-Summer: en línea.
- CASAMAYOR, Odette. Soñando, cayendo y flotando: Itinerarios ontológicos a través de la narrativa cubana post-soviética. *Revista Iberoamericana*, 2010, 232-233: 643-670.
- ESTESO MARTÍNEZ, Santiago. *Ficciones en la frontera de la ley*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- FORNET, Jorge. La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto. *La Gaceta de Cuba*, 2001, 5: 38-45.
- FORNET, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- GLISSANT, Edouard. *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 2005.
- GONZÁLEZ, Eduardo. *Cuba and the Tempest: Literature and Cinema in the Time of Diaspora*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

- LÓPEZ, Iraida H. En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en una pared*. *La Habana Elegante*, 2010, Fall-Winter: en línea.
- LÓPEZ, Magdalena. Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 2007, 28: 163-167.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- LUDMER, Josefina. Ficciones cubanas en los últimos años. En BIRKENMAIER, Anke y GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, Roberto (eds.). *El problema de la literatura política. Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Colibrí, 2004, pp. 357-373.
- MENÉNDEZ, Rolando. *Las Bestias*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- PADURA, Leonardo. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- PADURA, Leonardo. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- PORTELA, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Barcelona: Random House Mondadori, 2002.
- RUBIO CUEVAS, Iván. Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda. En REINSTÄDLER, Janett y ETTE, Ottomar (eds.). *Todas las islas la isla*. Madrid-Frankfurt: Veuert-Iberoamericana, 2000, pp. 79-89.
- SONG, Rosi H. En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la repercusión de un nuevo compromiso político? *Revista Iberoamericana*, 2010, 231: 459-475.