Leonardo Padura: “Tengo miedo, pero me atrevo”

Tiempo de lectura: 52 min.

Abel Sierra Madero

Sáb, 01/05/2021 - 08:39

Leonardo Padura es uno de los escritores cubanos contemporáneos más difundidos en el mundo editorial hispanoamericano. A principios de la década de 1990 le dio vida a Mario Conde, un personaje policial que le ha servido para contar, a través de sus novelas, una parte de la Cuba posrevolucionaria. En 2011, escribió un ensayo en el que confesó que a veces le gustaría ser Paul Auster para poder hablar más de literatura y no tanto de política en las entrevistas que concede a la prensa

internacional[1].. En agosto de ese año, Padura me recibió en su casa en Mantilla, el barrio habanero donde vive y firma todos sus libros.

Conversamos por dos horas, hablamos de la literatura de la Revolución, de la relación de los artistas y escritores con el poder y el Estado, también de la viabilidad del socialismo y de las reformas que entonces emprendía en la Isla el general/presidente Raúl Castro. De ese intercambio salió esta extensa entrevista que hoy comparto con los lectores de “Fiebre de Archivo”.

A mí me gustaría comenzar la conversación preguntándote acerca del papel de la literatura cubana de inicios de la Revolución, en el proyecto de construcción del “hombre nuevo” y del socialismo en general. Podemos partir de ahí…

Ese es un tema muy complicado, porque tiene muchas aristas y muchas respuestas posibles. Creo que la literatura que se produjo en Cuba en los años sesenta —pienso ahora, así rápidamente, en Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Lisandro Otero, el propio Lezama, en Carpentier con El siglo de las luces…— es una literatura que, en la mayoría de los casos, fue pensada en los años 50 y publicada en los años 60. O sea, que las condiciones de su escritura son diferentes a las condiciones en el momento de su publicación. Eso implica varias cosas que me parecen que son importantes. La propaganda política ha tratado de establecer como una verdad absoluta que en Cuba, antes de 1959, publicar era todo un páramo, cuando en realidad había una serie de movimientos literarios, pictóricos… El caso del cine es especialmente notable. Por veinte o treinta años se escondieron las películas cubanas que se habían hecho antes de 1959, para demostrar que en Cuba no había cine.

Sí creo que a partir del año 65 o 66 empieza a producirse una nueva literatura en Cuba, que es muy evidente el caso de la cuentística, con tres libros de cuentos que un poco caracterizan ese momento: el de Jesús Díaz, el de Norberto [Fuentes] y el del Chino Heras [Eduardo Heras León], donde ya hay una incorporación de la problemática revolucionaria desde una perspectiva de los años 60.

Esta es una literatura que no creo que rompa con la literatura anterior, de alguna manera la continuó. En el caso de Jesús, por ejemplo, evidentemente, era un seguidor de los estilos y las maneras de hacer de Guillermo Cabrera Infante; pero su propuesta literaria tiene una visión filosófica diferente con respecto a la realidad. En esta literatura ya comienza a asomarse ese nuevo hombre o esa persona creada en

un contexto diferente, donde la cosa política adquiere un peso que no tenía anteriormente. En todo esto hay que tener en cuenta que, en el año 60, 61, se vivió un proceso en el que todas las producciones materiales y espirituales son intervenidas y regentadas por el Estado.

Hay un fenómeno que creo que siempre hay que tener en cuenta y que yo he manejado bastante en estos días, precisamente por la novela que estoy escribiendo, que es la relación del artista con el mecenas. Con las revoluciones socialistas del siglo XX, esa relación se complica más, porque desaparece el comprador burgués, quien es sustituido por el Estado como único comprador.

Pero muchas veces la propaganda revolucionaria ha tratado de demostrar que el campo que había para los pintores y los escritores cubanos antes de 1959 era muy limitado, y que la Revolución les dio un nuevo mercado y una serie de recursos que antes no tenían…

Y en parte es muy cierto. En el caso de la literatura, por ejemplo, hay un boom en el público lector. De pronto el escritor empieza a tener un reconocimiento público que no había tenido hasta los años 50. En el caso de las artes plásticas es un poco más complicado, porque si bien el Estado compra de distintas maneras la obra de los pintores, desaparece cualquier atisbo de mercado; desaparece, y le queda al pintor una situación incluso anterior a la del Renacimiento, en la que practica el trueque. Conozco pintores que cambiaban un cuadro por una grabadora a un canadiense o a un puertorriqueño que venía a Cuba, porque no tenían manera de comprar una grabadora en las tiendas para técnicos extranjeros, que fueron anteriores a esas shoppings de los años 90. Estoy hablando de los años 70. Me acuerdo, por ejemplo, que Ajubel [Alberto Morales] lo hizo. Entonces este nuevo comprador de arte, en definitiva, igual que hizo la iglesia y la corte, igual que hizo la burguesía, pone sus reglas de juego, porque tiene los medios de producción y de distribución del arte. Además, es el único comprador, y empieza a establecer unas determinadas reglas, y esas reglas se van convirtiendo en una estética.

Hay un punto importante en esta historia, que son las famosas Palabras a los intelectuales de Fidel. Hasta qué punto influyeron o no en la realización del arte que se produjo después. Creo que es algo que valdría la pena estudiar con detenimiento, y no se ha hecho, siempre se ha hablado de qué significaron las Palabras… y no de qué resultados provocaron en la producción artística.

¿Qué piensas al respecto?

Creo que habría que detenerse, porque es un tema muy complicado. Cómo una política de Estado puede influir en la decisión de un artista de crear un determinado tipo de arte. Es más complicado que el acto de la censura, porque el acto de la censura tiene una lectura más directa. Por eso creo que esto merecería un estudio.

A mí lo que me resulta interesante es cómo la máxima “dentro de la Revolución todo” funcionó como una sentencia disciplinaria. Es una especie de pedagogía que le da al artista o al escritor una serie de coordenadas por donde tienen que moverse, y establece los límites…

A ver, porque el problema es que la interpretación que se le dio a la frase de Fidel fue la peor de las interpretaciones posibles. La aplicación práctica de esa sentencia fue la peor de las posibles, y eso fue lo que provocó que una creación de alguna manera necesaria y espontánea, como la de estos tres cuentistas, se convirtiera precisamente en una producción artística que no fue bien vista por algunos que consideraban que eso no era lo que había que crear en aquel momento. Ese Estado todopoderoso, dueño de los medios y, a la vez, receptor de la obra del artista, empieza a llenarse de un pensamiento burocrático —en un proceso típico de las revoluciones socialistas—, y ese pensamiento burocrático tiene un carácter conservador, retardatario y reaccionario con respecto a lo que puede ser un espíritu revolucionario.

Por lo tanto, el espíritu revolucionario que podía haber en Condenados de Condado, Los años duros y Los pasos sobre la hierba o La guerra tuvo seis nombres, se convierte en un estigma contra una literatura que problematiza la realidad, y se comienza a pedir una literatura que refleje la realidad que esa burocracia, con el apoyo del Estado, piensa que es la realidad que debe existir.

Lo que Arturo Arango ha llamado “el matrimonio feliz entre los artistas cubanos y la Revolución”, se termina en un período muy corto, muy breve. Ya en el año 68 comienza a haber manifestaciones de un dogmatismo de las instancias del Estado con respecto a la cultura, que explota con el caso Padilla y el de Antón Arrufat. Fuera del juego y Los siete contra Tebas son ejemplos paradigmáticos de lo que ocurrió en esos momentos. Tú puedes escribir lo que quieras, yo no acepto que lo hagas; incluso, si escribes lo que quieres, puedo castigarte, porque tengo el poder.

Ahí también influyó la sospecha estatal sobre los intelectuales. El poder los condenó de antemano por no ser “auténticamente revolucionarios”. El propio Ernesto Guevara los acusó de ser portadores de un “pecado original”.

Creo que ni siquiera los artistas pensaron en eso; me cuesta trabajo creer que hubieran pensado en que, bueno, yo no cogí un fusil y me fui a la Sierra, o no cogí una pistola y me fui a secuestrar a Fangio, o no traté de tirarle una piedra a Batista. No creo que hayan pensado en eso, yo creo que lo que comenzó a funcionar prácticamente desde el principio, es un elemento mucho más pernicioso que un pecado, que es el miedo a un nuevo pecado.

No sé si será cierto, pero se dice que uno de los días de estas reuniones en la Biblioteca Nacional, Virgilio Piñera pidió la palabra y cuando se la dieron, dicen que dijo: “Yo lo que quiero decir es que tengo mucho miedo”. No sé si será cierto, pero debería serlo, porque empieza a instaurarse un Estado, sobre el cual yo hablo bastante en mi novela, porque todavía no hemos salido de él, que es el Estado del miedo, el miedo como elemento condicionante a la hora de pensar la obra, de realizar la obra, y a la hora de promover la obra.

El artista siempre piensa que está haciendo algo que no es correcto, algo que no va a ser bien visto, y que eso puede provocarle un castigo. Ese miedo mediatiza por completo el desarrollo del arte, y con los ejemplos absolutos que fueron el caso Padilla y el de Arrufat, ya se terminan de establecer los espacios para que ese miedo funcione.

Creo que las palabras de Fidel en el Congreso de Educación y Cultura pudo habérselas ahorrado. Fue redundante, porque lo que se produjo a partir de entonces ya estaba sembrado, ya estaba en la tierra, y se iba a realizar una producción artística de este tipo, inevitablemente, en los años 70.

La literatura, el arte, el cine de los años 70, son producto de esas limitaciones, de esa relación del artista con el mecenas, y también de ese miedo. Se puede decir, bueno, que Retrato de Teresa, o que Servando Cabrera pintaba Macheteros, o que Cofiño escribiera novelas como La última mujer y el próximo combate, tienen que ver con la evolución y los cambios. Creo que es más complicado, y tiene que ver con esta relación del artista con el sistema, con la aparición de unos preceptos determinados de cómo debe ser el arte y este elemento del miedo, que es tan importante.

En los años 70 esto llega a su punto más complejo, cuando, no sé, sería muy difícil calcular la cantidad de artistas que fueron perjudicados o afectados por medidas de carácter institucional, cultural o burocrático: en el teatro, en el cine, en la literatura, en las artes plásticas; es muy difícil contabilizarlos. Lo que es más fácil contabilizar es cuántas de las obras que se produjeron en estos años trataron de no complejizar esa realidad para no caer en este territorio, y cuántos silencios se crearon.

Creo que el caso más dramático de todos es precisamente el del Chino Heras, que es mandado a trabajar a Antillana de Acero, o Cubana de Acero, siempre las confundo; a una fábrica de acero. Se aparece de pronto, a finales de los años 70, principios de los 80, con dos libros de cuentos en los que trata de problematizar la vida socialista del obrero. Trata de hacer una literatura en la que, sin perder el carácter literario, a la vez el conflicto se resuelva de una manera diferente, porque los artistas han empezado a entrar en el juego y saben cómo deben manejarse determinadas categorías en el conflicto intrarrevolucionario, el conflicto entre el pasado y el presente, entre burgueses y proletarios, y ya saben cómo moverse en un determinado territorio.

Esto sucedió en el período de los 60 y de los 70, porque ya en los 80 comienza a ocurrir algo diferente. Si dramático es el caso de un artista como el Chino Heras, absolutamente lamentable es el de otros artistas de una consagración incluso internacional, mucho más reconocida, que también adoptaron la misma posición.

Hay un texto que creo que es cada vez más importante sobre qué ocurre en la literatura cubana, en la novela cubana de esos años, que es el libro de Rogelio Rodríguez Coronel, La novela de la Revolución cubana. Rogelio, que es un hombre inteligente, es un hombre culto, es un hombre con capacidad de análisis, trata de demostrar por qué La última mujer y el próximo combate es mejor novela que El siglo de las luces, porque tiene una comprensión marxista de la realidad. No creo que Rogelio haya hecho eso para congraciarse con nadie; creo que Rogelio es hijo de una circunstancia, es hijo de una situación, y que decentemente pensaba que lo que él estaba diciendo podía ser cierto.

Hay otros casos que son muy visibles como estrategias de supervivencia, como es el caso de Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Nogueras, que comienzan a escribir novelas policíacas revolucionarias. Y eran justamente novelas policíacas revolucionarias, porque tenían la conciencia de que esa era una vía para poder escapar del ostracismo en el que vivían. Un día, en Casa de las Américas, hace de

esto fácilmente quince años, en un conversatorio sobre literatura policial, [Antonio José] Ponte criticó a Wichy por haber escrito estas novelas, y yo le respondí, le dije: “Mira, Ponte, me parece que estás siendo injusto, porque es muy fácil valorar desde una perspectiva como la que tenemos hoy, que no es la mejor de las perspectivas posibles, pero es diferente, a una persona como Wichy Nogueras”. Que no fue mi amigo; es decir, fue mi amigo y terminamos peleados. Yo dije que una de sus novelas estaba inflada para ganar dinero, y lo publiqué, porque yo creía que tenía que decirlo, y Wichy le escribió una carta al director de El Caimán Barbudo, que fue uno de los argumentos que después se utilizaron para que a mí me botaran de El Caimán…

Pero hay que entender que un escritor de treinta años, que de pronto se encuentra en una situación de que no sabe cuándo va a volver a poder publicar otra vez en su vida, prácticamente es capaz de hacer cualquier cosa. Y la salida que encontraron Wichy y Guillermo fue una de las salidas más dignas posibles, fue aceptar una estructura literaria que estaba consagrada y tratar de hacer con ella un producto literario lo más digno posible, que fue primero el caso de El cuarto círculo, de Wichy y Guillermo, y después Wichy con Y si muero mañana; porque era la única manera que tenían de encontrar una vía para reinsertarse en lo que era su vocación y su necesidad expresiva.

Pero el caso más triste de todos me parece que es el de Carpentier. Y volvemos a Carpentier, porque si bien se discute si el final de El siglo de las luces es un final manipulado por Carpentier después del año 59, creo que esa manipulación, si se produjo, fue una manipulación altamente literaria, y que el final de la novela es uno de los finales más tristes que puede tener un episodio que cuente la historia de una revolución, que es la frustración absoluta y la pérdida de los ideales de una revolución.

Es decir, que si Carpentier manipuló el final de su novela después del año 59, lo hizo desde la experiencia que él tenía de lo que había sido la Revolución francesa, que conocía muy bien, y la Revolución inglesa un poco antes, y de lo que había sido la Revolución rusa, que él sí sabía lo que había significado en la Unión Soviética. A pesar de que fue un admirador no entusiasta hasta ese momento, pero admirador del proceso soviético, él tenía que conocer realmente lo que había ocurrido en Moscú durante los años 20 y los años 30, porque, incluso, por pertenencia familiar, él tenía un vínculo especial con la revolución rusa.

El problema es que Carpentier se ve compulsado, en medio de este ambiente en el que Wichy Nogueras y Guillermo escriben una novela policíaca revolucionaria, en el que el Chino Heras escribe unos cuentos de obreros, en el que Servando Cabrera pinta macheteros y milicianos, en el que una nueva generación de artistas plásticos también pintan macheteros y milicianos, Fabelo, Choco, Zayda, porque no había otra cosa que pintar; Carpentier se siente compulsado, por su propia estatura intelectual de carácter internacional, de ser partícipe de ese proceso, y escribe las dos novelas grandes de los años 70 posteriores a El siglo de las luces, por supuesto, que son El recurso del método y La consagración de la primavera.

Una, la coloca en un país latinoamericano indeterminado; y la otra la coloca directamente en una historia que tiene nombres, apellidos y lugares muy específicos, que van desde Rusia a España, de España a Cuba. Y escribe una novela en la que, en el caso de La consagración de la primavera, trata de hacer la novela de la Revolución y lo que logra es el trabajo más lamentable de su carrera.

Esas páginas finales de la novela, con la rusa gritando en Baracoa: “Viva la Revolución”, es una de las cosas más lamentables que existen en la literatura cubana, y hubieran sido absolutamente justificadas en una novela de Manuel Cofiño, de Hugo Chinea o de cualquier otro escritor, pero absolutamente increíbles en una novela de Alejo Carpentier, teniendo el conocimiento que tenía Carpentier de lo que significaban estos procesos. Esto no quiere decir que no haya habido la posibilidad de que una rusa en Baracoa haya gritado “Viva la Revolución” cuando entraron los rebeldes, eso era muy posible, lo que pasa es que la literatura tiene que tener, o tiene, por sus propias características, un carácter de síntesis, de representatividad, de simbolismo, que hace que un hecho particular adquiera unas connotaciones diferentes.

Muchos de los ideólogos de la Revolución cubana han insistido una y otra vez en la originalidad del proyecto. Tomando en cuenta todo el estudio que has hecho de las mentalidades dentro del socialismo soviético, ¿percibes alguna diferencia entre la implementación del socialismo soviético y el cubano? Después de haber escrito El hombre que amaba a los perros, ¿crees que puede defenderse todavía la tesis de la originalidad?

Mira, me estás pidiendo que escriba un libro. Sí, vaya, este es un tema que tiene mucha, mucha tela… Voy a decirte dos o tres cosas que tal vez te puedan servir. Creo que todas las revoluciones se parecen, pero todas son diferentes. En el caso

cubano, de la Revolución socialista cubana, ha habido un elemento muy importante del cual a veces no se habla, que es el elemento climático. Creo que el calor que hace en Cuba, este ruido, la playa, el ron, que es diferente al vodka y hay que tomarlo con un hielito, nos salvó de muchas cosas, y calcos que pudieron haberse producido, se evitaron. A la gente se le olvidaba que tenía que darle una patada en el culo al otro, porque faltaba la gasolina y no había cómo llegar. El ruso hubiera ido arrastrándose a darle la patada en el culo al otro, y el cubano dice: “No, esa se la doy mañana”, y eso creo que es muy importante. Está la idiosincrasia, que tiene que ver también con el clima y con la cultura. Este es un país completamente distinto a China y completamente distinto a Rusia, y tanto lo es que hoy en día, cuando tratas de ver cuáles son las huellas que dejó la presencia soviética en Cuba, cuesta encontrarlas, porque desapareció la Unión Soviética y desapareció esa presencia. Además, hay una serie de elementos muy importantes en el carácter de la Revolución socialista cubana que llega al poder, justamente, cuando se está produciendo el desmontaje del estalinismo.

Del llamado deshielo…

Eso hizo que la relación de Cuba con la Unión Soviética durante los primeros años fuera diferente. Se complejiza mucho más con la Crisis de los Misiles del año 62, con la destitución de Kruschev, con la presencia del Che Guevara en Cuba, que hacen que esa relación no tenga el mismo carácter que tuvo en los países de Europa del Este, donde, por ejemplo, en el caso de Checoslovaquia, se produjeron los juicios del año 48, que fueron una réplica de los procesos de Moscú. Nosotros tuvimos una sola mala réplica de los procesos de Moscú, con el caso de Heberto Padilla. Tan caricaturesco que, evidentemente, Padilla repitió actitudes, palabras, modos de expresarse, de lo que él suponía que había hecho Bujarin en sus retractaciones del año 38. Por lo tanto, es complicado este tema, porque aquí entran a jugar muchos componentes históricos en esta relación.

Sin embargo, la Revolución cubana hereda a los ideólogos de la línea dura del Partido, el mismo Partido que la emprendió contra Mella años antes, por ejemplo… Estoy pensando en Carlos Rafael Rodríguez, en Blas Roca, en Edith García Buchaca, entre otros.

Sí y no, discúlpame, sí y no, porque recuerda que uno de los procesos más interesantes que se produjeron en esos primeros años de la Revolución, fue entregarle cuotas de poder a los viejos comunistas, pero a la vez controlar ese poder

de los viejos comunistas por parte de Fidel Castro. El caso de Ordoqui y Edith García Buchaca creo que es sintomático de este proceso. El caso de la “microfracción” de Aníbal Escalante, también. Y en el plazo de unos seis, siete años, ¿quiénes son los que quedan?: los ideólogos con menos ideología, excepto Carlos Rafael Rodríguez. Pero gente como Blas Roca o como el de los sindicatos, Lázaro Peña, en fin, era gente que tenían menos aval teórico. Carlos Rafael y Juan Marinello son los dos más representativos, pero también entraron bajo de la sombrilla de esta estructura de poder y de pensamiento, que está centrada alrededor de la figura de Fidel.

Háblame un poco de la relación de tu generación con el poder.

Los que nacimos entre el 50 y el 60 —que es la generación a la que pertenezco—, llegamos al año 80 con veinticinco, treinta, más o menos por ahí, en esa edad, y empezamos a tener una presencia primero en la creación y después en la producción de cultura, y tratamos de marcar un espacio con respecto a las generaciones o promociones anteriores.

El momento en que es evidente que se está produciendo algo diferente ocurre en el año 1981, con Volumen I. La exposición Volumen I es absolutamente clara en este cambio de actitud. Como en la década siguiente, en el año 93, 94, Fresa y chocolate va a ser otro hito que marca el fin de un período y el comienzo de otro.

Si el período anterior había empezado con la defenestración del Bebo Padilla y de Antón en el año 68, 69, mi generación empieza en el año 81 con la exposición Volumen I. No es para nada casual que uno o dos años antes, Senel y Mejides ganaran el Premio David; que Fabelo empiece a tener una pintura diferente; que aparezca Volumen I; que en el cine comience una producción mucho más masiva, que evita los temas excesivamente políticos a través de estrategias costumbristas: el cine de Rolando Díaz, de Juan Carlos Tabío; y se comienza a despolitizar el hecho artístico.

Creo que la esencia de lo que pasó en esos momentos me la dijo Sacha [Francisco López Sacha] varios años después, seguramente en una reflexión posterior: “No, el problema es que nosotros lo que hicimos fue seguir haciendo lo mismo que se estaba haciendo, pero sacando la política de la literatura, sacando el contenido político evidente de la literatura”.

Ahí empiezan a aparecer estos cuentos de Senel de los becados que se enamoran; los cuentos míos de un tipo que lo que quiere es tener una mejor relación con la

mujer; los cuentos de Mejides sobre un pescador en Nuevitas; Reinaldo Montero con ese mundo florido y barroco que crea; Luis Manuel García, en fin.

El caso de la narrativa lo conozco mucho mejor que el de la poesía, en el que se produce algo paralelo. Es el momento en el que ya las figuras mayores de la generación: Aramís Quintero, Alex Fleites, Reina María Rodríguez, empiezan a escribir poesía amorosa, y las figuras menores de la generación: Omar Pérez y Ramón Fernández-Larrea, empiezan a escribir una poesía que tiene un carácter mucho más agresivo con respecto a la realidad.

Y sin que cambien las circunstancias, sin que desaparezca el elemento del miedo, sin que la censura se haya hecho más flexible, comienza a producirse una creación artística diferente de la que había en años anteriores. Para hacer una película en el ICAIC había que discutirla con tantas instancias como fuera posible; discutirla, y siempre había una última aprobación que estaba en manos de la dirección del ICAIC, que había pasado en esos momentos de Alfredo Guevara a Julio García Espinosa.

En una revista como El Caimán Barbudo, en donde yo trabajé en esos años, en el momento en que justamente está pasando eso y que para mí fue determinante, igual que fue determinante y muy importante que me botaran en el año 83, vivíamos en un juego de tensiones que es muy difícil de explicar. Creo que la gente de tu generación no va a entender nunca que escribías un comentario de una obra de teatro, y decías cualquier elemento crítico, y por escribir un comentario con un elemento crítico de una obra de teatro podías terminar en una oficina discutiendo tu trabajo con el jefe del Departamento de Cultura del Comité Central.

Eso era así. Yo iba al Comité Central cada dos meses. Una vez cada dos meses, aquello era realmente impresionante. En aquella época el director de ese Departamento de Cultura era Chinea; y el del Departamento Ideológico era Antonio Pérez Herrero. Y entre los funcionarios estaban Lucía Sardiñas y Emilio Comas Paret. Puedes preguntarle a Emilio. Sería interesante, porque él vivió desde dentro lo que fue ese período en las esferas del poder.

¿Cómo asumió esas presiones la dirección de El Caimán Barbudo?

En el Caimán… la figura del policía que nos atendía era una figura pública. Estaba sentado en la dirección, con el director. Venía todos los días con su guayabera, la llave del Lada en la mano, e interactuaba con nosotros como si fuera un trabajador más de la publicación. Entonces, tener esos pesos sobre los hombros hacía muy

difícil los procesos críticos, reflexivos, que uno pudiera hacer a partir de la cultura o a partir de la realidad; no obstante, empezamos a hacer cambios.

Hubo una estrategia en esos momentos que fue muy interesante y maquiavélica, que fue utilizar a las que empezaban a ser las cabezas visibles de ese movimiento de cambio, como figuras representativas de la generación. A partir del año 81, a Fabelo, Senel, Arturo, Víctor Rodríguez Núñez, Alex Fleites, Reina [María Rodríguez], a mí y a dos o tres más, nos convierten en directivos de la Brigada Hermanos Saíz.

En esos momentos ya las cosas han adquirido una velocidad, una dinámica en que se hace insostenible esa explosión que se está produciendo dentro de la cultura. Yo todavía no había terminado de escribir mi primera novela, he publicado dos cuentos y diez críticas, y ya era el presidente de la Sección de Crítica y Ensayo de la Brigada Hermanos Saíz. Es evidente que había todo un estudio de quiénes éramos nosotros y de qué podíamos ser nosotros, para tratar de limitarnos a través de concedernos cuotas de poder.

La idea era asimilarlos para neutralizarlos, ¿no?

Trataron de hacernos parte del poder para de alguna manera neutralizarnos. En el año 83 se produjo la gran crisis de El Caimán…, que está en el centro de todo esto, aunque parezca que no. Aquello explota y deciden desintegrar el equipo de El Caimán… Ángel Tomás y yo vamos a Juventud Rebelde, Pichy va al ICAIC; a Bernardo Marqués lo mandan una época para Pioneros,o Somos Jóvenes; a Víctor Rodríguez Núñez lo mandan un año a la Escuela del Partido, y a partir del año 83 prácticamente se rehace un nuevo Caimán, que ya no volvió a ser el mismo.

Durante los años 80 nadie pretendía irse, nadie pretendía ser disidente, nadie pretendía escribir algo que no se lo publicaran en Cuba, porque habíamos asumido esas reglas del juego. No teníamos capacidad de respuesta para una realidad que fuera diferente; entre otras cosas, porque estábamos absolutamente convencidos de que el único espacio posible era el espacio que ofrecía el Estado, y que estar fuera de ese espacio era absolutamente imposible. Después supimos que Reinaldo Arenas había tratado de hacer algo diferente en los años 70, y bueno, terminó preso, yéndose por el Mariel, en una vorágine.

¿Qué sentiste cuando te sacaron de El Caimán…?

Cuando a mí en el año 83 me dicen que estoy botado de El Caimán… y que me mandan a trabajar para Juventud Rebelde, lo que me hizo darme cuenta de hasta qué punto no tenía espacio, y de lo que aquello podía significar, fue la reacción de Lucía. Cuando llego de la reunión en el Departamento de Cultura de la Juventud y le digo: “Lucía, me botan de El Caimán… para Juventud Rebelde”, ella empezó a llorar como si fuera el fin del mundo. Ahí me di cuenta de que me había caído todo el peso de ese Estado que podía decidir sobre la vida.

Lucía y yo nos conocemos desde la Universidad, empezamos a noviar en el año 78; es decir, ya llevábamos unos años de relaciones.

Para mí al final fue una gran ganancia que me sacaran de El Caimán Barbudo y me pasaran para Juventud Rebelde, porque creo que en mi propio proceso de maduración, de crecimiento, de pensamiento, incluso de capacidad de escritura, los seis años que pasé en Juventud Rebelde fueron fundamentales. En esos seis años tuve la oportunidad de escribir prácticamente todo el tiempo de lo que quería y como quería, algo que es absolutamente inusual en cualquier periodismo del mundo.

Escribía sobre la Virgen de la Caridad del Cobre, sobre el ron de los Bacardí y sobre Yarini; eso es inusual en cualquier periodismo, y me permitió empezar a entrar en La Gaceta. Estoy un tiempo con una beca Alejo Carpentier, digo, Razón de Ser, y después en una especie de prestación de servicios. A cada rato me llamaban del periódico para que escribiera un reportaje… En fin, estoy yéndome todo el año 89, principios del 90, hasta que voy para La Gaceta.

En ese momento justo, escribo un cuento que se llama “El cazador”, que cambia por completo mi concepción de la literatura, mi estilo de escritura, todo. Y comienzo a escribir Pasado perfecto, una novela sobre Mario Conde. El escritor o el aprendiz de escritor que entró en Juventud Rebelde botado de El Caimán… y el que sale, ha sufrido una evolución absoluta.

Me decías que el miedo había sido importante en la producción cultural de la Revolución. ¿Tú particularmente has sentido miedo?

Bueno, este proceso de los 80 está muy presente todavía, por esta relación del artista con el Estado abarcador y todopoderoso; y está muy presente el elemento del miedo. No sé si otros escritores o teóricos hayan meditado sobre este tema, pero yo, tal vez porque soy más cobarde que los otros, sí lo he pensado mucho. Porque

yo me paso la vida cagándome de miedo, cada vez que escribo algo digo: “Esto ahora sí va a ser la cagazón y el carajo”, y me paso la vida con miedo, y eso creo que es una de las cosas más jodidas que pueden pasar. Lo que pasa es que me atrevo; tengo miedo, pero me atrevo.

Pero esa relación de artistas y escritores con el poder que describes cambió en la década de 1990.

Viene el año 91, desaparece la Unión Soviética, no hay papel en Cuba, no hay celuloide para hacer películas, no hay electricidad para montar obras de teatro, no hay comida, no hay guaguas, y la relación entre el Estado y el ciudadano, tanto como la relación entre las instituciones culturales y el artista, cambian por completo, se rompe esa dependencia absoluta… ¿En qué año tú naciste?

En 1976.

Tenías quince años. Ya tú sabes lo que pasó, tú lo viviste, me imagino con los zapatos lo que habrás pasado, la comida en tu casa, la electricidad; ya tienes conciencia de eso, a pesar de que eres muy joven.

De pronto, todo lo que el Estado te podía quitar antes, te lo quitó, se lo quitó a todos, y ahí desapareció un elemento de tensión muy importante, y para el artista —como el Estado dejó de ser el mecenas y dejó de ser el productor, de ser el comprador de su obra porque no tiene manera ni de producirla, ni de comprarla, ni de sustentarla— también desapareció la dependencia.

Una primera opción para muchos artistas fue irse de Cuba, y el 90 % se va de Cuba a buscarse la vida. No se va de Cuba perseguido, ni porque le estén cayendo a palos, ni porque crea que va a hacer la revolución en otra parte, o la contrarrevolución, o lo que sea. Toda la historia de Zoé Valdés y todas esas cosas… eso es mentira. Zoé Valdés vivía mejor de lo que vivimos ahora los que nos ganamos la vida decentemente, porque ella era parte de esa estructura de poder que conservó determinadas prebendas, incluso en esos años 90. Porque tú bien sabes que si hay alguna persona que su estatus de vida apenas ha cambiado en Cuba de un momento a otro, ese es Alfredo Guevara, y ella vivía bajo la sombra de Alfredo Guevara en muchos sentidos.

Al desaparecer esta relación entre el individuo y el Estado, o al hacerse más laxa o desaparecer por completo, y al cortarse las relaciones entre instituciones

productoras de cultura y el creador cultural, empieza a haber un espacio diferente para la reflexión, para la creación.

Creo que ahí, en los años 90, se produce el cambio cultural más importante en Cuba posterior al que se había producido en los años 60, previos a la defenestración de Padilla y de Antón. Aquel cambio de mentalidad tiene ahora un correlato en otro cambio de mentalidad completamente diferente.

Si aquí en los 60 se escribió una literatura problematizada y real de un posible hombre nuevo, ahora se escribe la literatura de lo que ha resultado el proyecto del hombre nuevo, y aparecen los personajes de Senel, el personaje de Mario Conde y mis novelas, los personajes de Pedro Juan Gutiérrez. En el cine, bueno, se hace Fresa y chocolate, se hace Guantanamera, se hace la película de Fernando Pérez, la más importante de todas: Madagascar. Creo que Madagascar es una… bueno, ya después La vida es silbar es como el mazazo en la cabeza, pero la película de los noventa es Madagascar; estas bicicletas y esta gente comiendo, los come-coles estos, son una cosa terrible.

El túnel lleno de bicicletas…

Y en la plástica pasó lo mismo. Incluso ocurrió algo muy curioso, y es que por primera vez en todo este proceso, la música popular bailable cubana empieza a establecer conexiones con el resto de la música del Caribe, lo que produjo un boom de la salsa en Cuba, que se había evitado hasta esos momentos por muchas razones. No voy a entrar ahora en el terreno ese, porque ahí sí nos volvemos locos.

En fin, ese hombre nuevo… Voy a ponerte el ejemplo de la música: ese hombre nuevo era Michel Maza Márquez, el hijo de Beatriz Márquez, en la Charanga Habanera, cantando en un escenario con una luz atrás. Él es un mulato que tiene una cosa así de este tamaño, con un pantalón blanco transparente, sin calzoncillos, y cantaba así, y le ponían la luz atrás para que se le viera la mandarria. Ese era el hombre nuevo al que habíamos llegado… Y era, bueno, como ya te dije, el Diego, El Rey de La Habana de Pedro Juan, el desencanto de Mario Conde.

Ya a partir de ahí empieza a perderse un elemento: ese elemento tan importante y tan omnipresente como fue el miedo, empezó a ser menos pesado, menos presente, y los creadores empiezan a aumentar sus espacios de reflexión, sus espacios de penetración de la realidad, de representación de la realidad con un sentido diferente al que había antes.

Un caso muy importante y sintomático es el de Pedro Juan. Pedro Juan puede hacer su carrera con independencia del mercado cubano, con independencia de la restricción que tiene en Cuba.

Trilogía sucia de La Habana, por ejemplo, no se ha publicado en Cuba…

Sí, sí, no se ha publicado. Creo que se va a publicar Un rey en La Habana, se va a publicar…

Un rey en La Habana se va a publicar ahora…

Pero Pedro Juan puede hacer su carrera al margen de lo que ocurre en Cuba. En mi propio caso, yo a partir del año 95 cambio completamente esa relación, y mi editorial cubana es beneficiaria de una autorización que generosamente le conceden mis editores y mis agentes españoles para que se hagan ediciones cubanas del libro sin pagar derechos.

Para que puedas hacerte una idea: yo publico en el año 91, en México, Pasado perfecto, en una colección pequeñísima y marginalísima de la Universidad de Guadalajara, que se llamaba Hojas negras, dirigida por Paco Ignacio Taibo. Paco vino una vez a Cuba y me trajo mil dólares por los derechos de la novela, el anticipo de la novela, que fue todo lo que cobré.

En el año 91, mil dólares era mucho dinero, con él podías resolver cosas increíbles. Y yo, que siempre he tenido la política de que los problemas es mejor enfrentarlos antes de que te enfrenten a ti, fui a ver al director de la Agencia Literaria Latinoamericana, Jorge Timossi, a la cual pertenecíamos por decreto o por la maldición de haber nacido en Cuba todos los escritores cubanos, firmaras o no contratos con ellos. Reinaldo Montero tuvo una primera disputa bastante fuerte con esta Agencia y con su director. Y yo voy y le digo: “Mira, acabo de publicar una novela en México y Paco me ha traído mil dólares, te lo digo para que lo sepas”. Y me dice: “Bueno, está bien, pero no lo vuelvas a hacer, no lo vuelvas a hacer”.

Es muy importante esa frase: “No lo vuelvas a hacer”. Era como conservar la imposible posibilidad de una cuota de poder que ya no se podía conservar.

Que ya no tenían…

Porque si ellos hubieran tenido el poder, me hubieran convertido en un caso. Tener mil dólares en esos momentos, y además el hecho de confesarle a un funcionario

cubano que tenías mil dólares, cuando la posesión de divisa era penada en Cuba…

¿Por qué lo hiciste?

Para evitar el problema, antes de que el problema me llegara por parte de ellos. Yo siempre hago eso. Cuando publiqué la novela El hombre que amaba a los perros, el primer ejemplar de Cuba lo metí en un sobre y se lo llevé a Abel Prieto y le puse una nota. Le dije: “Mira, Abel, te dejo el libro porque sé que te van a llegar comentarios sobre él. Para que veas que todos esos comentarios son ciertos. Aquí te dejo la novela para que la leas”. Lo desactivé, porque ya no es que: “No, yo oí”. No: tú tienes la novela desde el primer día, y está publicada en España, y si quieren la publican en Cuba y si no, no la publiquen. Eso para mí no es ningún problema, porque ya desde el año 91 empiezo a vivir de esos derechos que gano fuera de Cuba.

En esos momentos, para entrar en eso que tú querías, se da la posibilidad de una cooperación bastante cercana entre la Universidad Nacional Autónoma de México y los escritores cubanos, incluso las instituciones cubanas. ¿Por qué? Porque los dos directivos de la UNAM en esos momentos, el del Departamento de Cultura, Gonzalo Celorio, y el de Publicaciones, Hernán Lara Zavala, tenían una relación muy cercana con un grupo de escritores cubanos, entre los que estoy yo. Una relación de amistad que hemos conservado a través de los años, a pesar de que ya no nos vemos como antes, y un proyecto mucho más ambicioso que era establecer una Casa de la UNAM en Cuba.

Existía la referencia de una Casa de la UNAM fuera de México, que estaba en San Antonio, Texas, un lugar donde hay muchos mexicanos, por supuesto. Y ellos decidieron ver la posibilidad de crear otra en Cuba, y empieza todo este proyecto de trabajo que incluyó publicaciones de libros, exposiciones, producción de documentales, en fin. Visitas, conferencias. Los escritores cubanos íbamos con mucha frecuencia a México en esa época, a un Festival que empezaba en el D.F. y terminaba en la Feria de Guadalajara. Ahí fuimos prácticamente todos nosotros, más de una vez, incluido Lichy [Eliseo Alberto Diego], en aquella época. Entonces, aparece la posibilidad, se le ocurre a Gonzalo la idea, de que yo preparara una antología de cuentistas cubanos contemporáneos.

¿Cuál fue el criterio?

El criterio fue una antología en la que aparecieran los cuentos que, desde mi perspectiva generacional, habían sido los más importantes escritos hasta el año 92 y publicados en Cuba, con independencia del lugar de residencia de sus autores. Por eso aparece Jesús [Díaz], que ya estaba fuera de Cuba, aparece Reinaldo [Arenas], y aparece alguien más, yo no sé si Norberto ya se había ido en esa época…, Norberto y no me acuerdo si hay alguien más.

Ahí está "El cazador", que hubiera sido impensable hasta ese momento…

El problema es que "El cazador", "El bosque, el lobo y el hombre nuevo", y un cuento de Roberto Urías…

"¿Por qué llora Leslie Caron?"

"¿Por qué llora Leslie Caron?". Los tres se publican en el año 91. Esos tres cuentos aparecen paralelamente, en un momento en que empezamos ya a explotar, o a explorar primero y a explotar después, nuevas posibilidades con respecto al reflejo de la realidad, y aparece de manera evidente la problemática gay en la narrativa cubana. Todo esto está dentro de este proceso de ruptura de una relación de dependencia y de cercanía con las estructuras del Estado, y con este proceso de pérdida del miedo.

Por ejemplo, cuando empiezo a escribir Pasado perfecto en el año 90, la termino en el 91, sobre marzo, abril del 91… Porque yo se la doy a Paco [Ignacio Taibo] en mayo del 91, y después yo logro comprarme una computadora a través de [Daniel] Chavarría, que era el único que podía comprar computadoras en aquella época. Y lo que hago, para aprender a manejar la computadora, es pasar en limpio la novela. Pero lo que hice en realidad fue reescribirla. Por lo tanto, la edición que salió en Guadalajara no es la edición definitiva de la novela, sino la que salió en Cuba en el 94. Tuvo que esperar del 91 al 94 para salir.

Era una especie de deuda temática con realidades y problemáticas que no habían sido, no habían podido ser tratadas hasta entonces. ¿Qué literatura cubana estás leyendo últimamente?

Yo le he perdido el pulso a la literatura cubana desde hace ocho o diez años para acá. Apenas estoy leyendo.

¿Por qué?

Primero, sobre todo, por una razón profesional. Empiezo a escribir, en el 99 empiezo a prepararme para escribir La novela de mi vida. Me tengo que ir al siglo XIX cubano y empezar a releer todo el siglo XIX cubano, una literatura muy compleja de leer y muy jodida a la hora de tú empezar a escribir, porque cuando te lees a Heredia, a Del Monte, a Valera, a Saco y los historiadores de esa época, empiezas a impregnarte de un estilo.

Y de un lenguaje…

Y un lenguaje que es muy complicado, a pesar de que yo quería tener ese lenguaje y ese estilo para escribir en un falso estilo XIX la parte de Heredia. Eso me obligó a empezar a leer paralelamente otra literatura que me permitiera mantener, a nivel de estilo y de pensamiento de la literatura, una posición más cercana a lo que yo quería, y no la encontraba en la literatura cubana. Entonces lo que hice fue sobre todo un proceso de relectura y de redescubrimiento de algunos autores.

Empecé a releerme otra vez a los que mejor escriben en lengua española: a Gabo [Gabriel García Márquez], a Vargas Llosa —especialmente a Vargas Llosa—, a Fernando del Paso, a Cortázar, a Rulfo, al propio Carpentier, y empiezo a leer.

Releo una literatura norteamericana que tiene mucho que ver con mi concepto de la narrativa: Hemingway, Salinger, John Updike, y empiezo a encontrar una literatura que, con una perspectiva más actual, también me ofrecía lo mismo. Sobre todo, el gran descubrimiento fue Paul Auster, que es un tipo que me conmovió en determinados principios. Hago una relectura de [Milan] Kundera, esta cosa un poco ríspida de Kundera, por el manejo de las categorías filosóficas y de pensamiento dentro de la literatura. Y dejo de leer literatura cubana.

Después empiezo el proyecto de El hombre que amaba a los perros,y me tengo que leer…, no sé cuántos libros me tuve que leer, la mayoría traducciones y libros en inglés, que son los dos idiomas que yo leo. Puedo leer un artículo en francés o en italiano, pero bueno, ruso no leo, y tengo que leer traducciones.

Y ahora empecé una novela, de la que ya escribí la primera versión. La primera parte se desarrolla en Ámsterdam en el siglo XVII, alrededor de la figura de Rembrandt. Por eso estoy tan metido en todo ese tema, y prácticamente le he perdido el pulso a la literatura cubana.

Ahora Lucía está preparando una antología, que le pidió mi editor italiano, de cuentos eróticos escritos por mujeres en Cuba. Y Lucía está muy sorprendida. —yo me he leído dos o tres nada más— de que la mayoría de los cuentos no son lo que esperaba mi editor italiano. Él le dijo: “Mira, yo quiero una antología de cuentos de mujeres cubanas que sean cuentos eróticos calientes, calientes, que el lector disfrute leyendo los cuentos”. Bueno, la mayoría tienen sadomasoquismo, relaciones homoeróticas, mutilaciones, sangre, como elemento de disfrute sexual.

El cambio temático y el cambio de la relación con el Estado también se ve en el mundo de la música popular…

Los Aldeanos no hubieran podido existir en otra época. Les han echado fresco, pero no los han tocado. No los han tocado, porque si quisieran tocarlos los hubieran desaparecido. Pero es que ya es imposible, ya es otro país. La relación del creador con su nivel de referencia, con su público y con esos medios de producción, cambió por completo. Porque esta gente no han hecho ningún disco en Cuba, o si los han hecho en Cuba, los han hecho de manera independiente, no con los medios cubanos. Los escritores publican fuera de Cuba. Los pintores tienen galeristas fuera de Cuba. Entonces se rompió esa relación.

Lo curioso de todo esto es cómo sigue habiendo un bastión, que de alguna manera pertenece a la cultura, aunque no tanto, que es el periodismo. El periodismo no ha podido avanzar al mismo ritmo que las manifestaciones culturales, porque el periodismo sí sigue perteneciendo al Estado, sigue siendo una cuestión de Estado.

Yo en estos días tuve una de las indignaciones más grandes que he tenido en los últimos tiempos con el periodismo cubano, porque no se ha dicho nada del concierto de Pablo en Miami. Aquí sale un cubano y canta en las afueras de Guanabacoa y lo sacan en el Noticiero y en no sé dónde, y no se ha dicho nada de lo de Pablo.

Iroel Sánchez publicó un artículo en Cubadebate, muy lamentable[2].

Ese no lo había leído. ¿Lamentable, me dices?

Muy lamentable.

Inmundo García también por allá dijo que Pablo, si no es por la Revolución, hubiera sido un cantante en los bares de Miami[3].

De boleros…

De boleros en los bares de Miami.

Hoy Diario de Cuba sacó un editorial bastante serio sobre el tema.

Entonces, bueno, no hay esa correspondencia, y eso es un problema social que tiene este nuevo país que se está creando a mayor velocidad de lo que nosotros mismos entendemos hoy. Cuando hablan de los cambios de Raúl Castro, la gente dice: “No, pero es que va demasiado lento, no ha cambiado la esencia”. No, mira: Raúl Castro ha abierto una puerta que ya no se puede cerrar, por una sencilla razón: el problema es que hay de un millón y medio a dos millones de personas en Cuba que ya no dependen laboralmente del Estado, y el Estado es incapaz de crear aquella estructura que existió en los años 70 y 80, absolutamente monolítica, que fue la que generó todas estas situaciones.

¿Crees que realmente hay cambios, o que es un autorreciclaje interno?

No, no, creo que hay cambios. Es que solamente ese cambio es un cambio muy importante. Es un cambio muy importante, porque es la mentalidad del país, y está el reflejo ahí en la música, está el reflejo en la literatura, está el reflejo en las artes plásticas, que es un reflejo generalmente tardío, ¿no?, porque es un reflejo que pasa por una reflexión del artista de lo que hay en la realidad. Está produciéndose y creo que se ha producido, y si no ha sido más acelerado el proceso es porque hay un elemento interno en Cuba que es el más temido: no es la disidencia, no son las Damas de Blanco, es la corrupción. Si no se ha acelerado la cosa es porque cada vez que van a poner un pie en el acelerador tienen que quitarlo, poner el cloche, cambiar de velocidad y meter la policía a destimbalar no se sabe a cuánta gente que estaba acabando con la quinta y con los mangos. Ahora está el lío del cable, ETECSA, un canadiense-armenio que estaba aquí en Cuba que tenía no sé qué negocios…

Hablaste de una idea interesante: del proceso de maduración de las ideas y la reflexión. ¿Qué límites tú percibes entre la política y la literatura?

Esos son límites muy variados, son límites muy variados…

Sobre todo la literatura como ejercicio de la política, porque El hombre que amaba a los perros es un libro con un tema evidentemente político. O sea, es la intervención de un intelectual sobre el tema de la política, reflexionando sobre un sistema.

Mira, hay escritores que tienen vocación política, con independencia de lo que escriben. Un caso creo que muy paradigmático en Cuba es el de Jesús Díaz. Jesús Díaz era un escritor con una gran vocación política; tenía que ver en parte con su formación filosófica, su formación personal, cultural, la época en que vivió, los desengaños o los engaños que quiso. Fue político desde que vivía en Cuba, y él pretendía que su literatura tuviera una participación política. Mi generación, con esto de sacar la política de la literatura, también hizo algo que creo que nos define de alguna manera, y es que nos sacó como individuos de la política. Mi generación no tiene representación política.

¿Pero no piensas que la ausencia también es política?

Es una respuesta política, porque un libro como La novela de mi vida es un libro altamente político, y un libro como El hombre que amaba a los perros también es altamente político. Las novelas de Mario Conde son altamente políticas, pero yo no participo de la política.

¿Pero el espacio literario no es un espacio de participación en sí mismo, por la circulación que pueda tener, por las lecturas que pueda tener? Estoy pensando en la política de un modo más abierto, ¿no? No vinculada a la institucionalidad en sí misma.

Sí, sí, pero yo como artista no participo de la cosa política ni quiero participar de la cosa política; no me interesa. El otro día me preguntaban en la televisión: “Bueno, ¿si tú diriges el Equipo Cuba…? Dije: “Mira, yo no me dirijo ni a mí mismo; a mí no me interesa dirigir absolutamente nada”. Esa es un poco la posición. El único dirigente cultural, real, que ha dado la generación de nosotros, es Abel Prieto.

Después de escribir El hombre que amaba a los perros, ¿cuál es tu relación con el marxismo?

A ver, no creo que nunca haya sido un marxista, porque nunca he sido un profundo conocedor de la filosofía. Hay gente que dicen que son marxistas, o que son esto o lo otro. Para decir que tú profesas un determinado credo filosófico, debes partir de un conocimiento profundo de los textos y de las estructuras de pensamiento de esa filosofía. He leído textos de marxismo, he leído muchos textos de existencialismo, sobre todo de existencialismo en la literatura, más que los textos teóricos del existencialismo. La literatura del existencialismo es una literatura que me interesa mucho, no solo la francesa, sino también la que llega a los Estados Unidos con toda

una serie de transformaciones. Y soy fundamentalmente un lector, no soy un analista de la filosofía. No obstante, creo que los principios básicos del marxismo, en cuanto a la explicación de los fenómenos económicos, siguen siendo válidos; es lo que creo desde ese conocimiento parcial que tengo.

¿Cuál es el problema? Que la aplicación del marxismo a una sociedad como filosofía, y más que como filosofía, como dogma de una sociedad, se produce en la Unión Soviética posleninista. Lenin trae el principio de la dictadura del proletariado. Trae un partido que se hace del poder y que empieza a eliminar a sus enemigos o posibles enemigos. Eso es una revolución; una revolución no puede ser de otra manera. No puedes pretender un cambio en el régimen aceptando que todos los defensores del antiguo régimen estén de acuerdo contigo; por lo tanto, eso fue lo que hizo Cromwell en Inglaterra, lo que hicieron los franceses en el XVIII y principios del XIX, y lo que hace Lenin en la Unión Soviética.

El problema es que esa conversión del marxismo en dogma y en única filosofía de una sociedad es lo que no me convence, porque yo creo que una sociedad realmente democrática, en los términos en que el socialismo se plantea la democracia, tiene que tener otros espacios, otras alternativas, y otras posibilidades. Y la aplicación del marxismo en el universo de la cultura en la Unión Soviética fue especialmente lamentable. No por gusto un hombre como el propio León Trotski, que en su momento fue un defensor crítico de esa cultura proletaria, porque él nunca las tuvo todas consigo, era un hombre que conocía mucho de los procesos culturales y de lo que es la creación cultural, y escribió bastante sobre el tema. En su último gran documento sobre la relación del socialismo y la cultura, que es el Llamamiento a los intelectuales del mundo de la IV Internacional, que hace con Breton, y firman Breton y Rivera, pide toda la libertad para el arte: ningún condicionamiento por parte ni del Partido ni del Estado.

Se había contradicho, porque en 1925 publicó Literatura y revolución, que es un texto, digamos, ácido en su narrativa, y defiende la vigilancia del Estado sobre el arte…

Es una evolución. No es lo mismo escribirlo en el 25, en ese momento de efervescencia revolucionaria, que escribirlo después de diez años de experiencia estalinista, cuando prácticamente la cultura rusa se ha desmontado. Donde ya han desaparecido toda una serie de figuras que eran o podían ser importantes en esa cultura, y se ha creado esta subcultura de la cual un hombre como Máximo Gorki se

convierte en la expresión, a pesar de haber sido desde sus orígenes un antibolchevique, y la razón por la cual Máximo Gorki se convierte en el vocero de esta cultura es por el miedo, por el miedo.

Después de leer El hombre que amaba a los perros, pienso en una izquierda que está tratando de teorizar el futuro del “socialismo posible”. Como escritor, ¿hasta qué punto crees que el socialismo es viable, y cómo sería viable?

Lo que creo que es viable y necesaria es la utopía, cómo se va a conseguir esa utopía. A ver, cuando yo entrevisté a Vázquez Montalbán en el año 91, le hice una larga entrevista que se publicó en la revista Unión, Vázquez Montalbán me decía: “El problema es que hay que rebautizar determinados procesos porque se han viciado los sentidos”. El sentido de la palabra comunismo se vició, y de la palabra socialismo, también. Cuando se habla de socialismo se jodió la cosa, porque se está pensando en algo que no funcionó, por muchas razones. Por lo tanto, tal vez no pueda llamarse socialismo esa utopía, yo creo que necesaria, de que haya unas sociedades en las que realmente el hombre pueda vivir en el máximo de libertad con el máximo de democracia. Creo que esa sería la esencia de una sociedad mejor.

Está demostrado, además, y lo que ha pasado en los últimos tres años en el mundo lo está demostrando de una manera muy dramática, que el capitalismo realmente está atravesando una crisis sistémica; no es una crisis económica: es una crisis del sistema, que no puede funcionar de la manera en que está organizado. Ya llegó a un punto en el que la economía tiene unas reglas tan perversas que es imposible el desarrollo social y el desarrollo humano dentro de los márgenes del capitalismo.

Lo que es terrible es pretender hacer un socialismo de acuerdo con los cánones de lo que fue el socialismo fallido del siglo XX.

Por lo tanto, creo que hay que replantearse muchísimas cosas a la hora de tratar de acercarse a esa revolución. Tal vez esta democracia radical sea una de las soluciones; no conozco esos textos, pero me gusta esta posibilidad de que sea una democracia realmente radical donde lo democrático tenga un valor, un peso, una densidad en el entramado de la sociedad, ¿no?

¿Cómo percibes este nuevo giro político en torno a identidades como los homosexuales y los religiosos, dentro del contexto político cubano?

Hay un momento creo que interesante en Cuba en cuanto a eso. Lo de los religiosos y lo de los homosexuales es muy interesante, pero creo que lo más interesante es lo de los negros, que ha empezado como algo muy sutil pero que ha ido ganando espacios, y se está hablando cada vez más del problema del negro en Cuba.

La independencia de 1902 no resolvió el problema del negro. Y la Revolución de 1959, que se plantea resolver el problema del negro, resulta que tampoco lo ha resuelto desde la perspectiva del negro; desde la perspectiva del poder y desde la perspectiva de la retórica del poder es un tema resuelto, pero desde la perspectiva de los ciudadanos negros, todavía no está resuelto. Por lo tanto, creo que ahí se está moviendo una reflexión de las más interesantes que están produciéndose en Cuba.

El tema del homosexual por supuesto es muy interesante, pero se ha desdramatizado. El tema de los religiosos fue utilizado por las estructuras del poder: absorbieron determinadas iglesias que podían ser aliadas de determinadas políticas, y la iglesia católica ha mantenido una actitud muy propia de la iglesia católica, que es esa sabiduría de que la política es el arte de lo posible, y están moviéndose en el terreno de lo posible para ganar el espacio que siempre han pretendido ganar. No por gusto llevan veinte siglos de existencia.

¿No te parece que este cambio responde a lo que he llamado “travestismo de Estado”, de maquillar la imagen del gobierno ante la pérdida de legitimidad simbólica, sobre todo hacia el exterior?

Hay un cambio político. Mira, solamente la salida de Fidel Castro del poder, de los medios de comunicación, de la vida cotidiana de la gente, es un cambio político. ¿Y por qué es un cambio político? Porque no es posible reproducir esa manera de gobernar de Fidel, y evidentemente Raúl no la ha reproducido: ha tratado de introducir otra. Y creo que en ese proceso ha quedado muy claro que había que cambiar determinado modo de relacionarse con los actores sociales, establecer una relación diferente y más tolerante. Incluso, a pesar de lo que ha pasado en estos días con las Damas de Blanco, hasta la disidencia ha llegado ese cambio. Porque, bueno, los presos que salieron de Cuba eran presos de Fidel, y los suelta Raúl antes de que cumplan sus condenas. Por lo tanto, creo que sí: hay un cambio político, social, pero sobre todo económico. Los cambios que se están produciendo en la economía en Cuba van a provocar, y están provocando, cambios en la relación social y en la relación política y económica.

A mí me resulta interesante esta reflexión, cuando hablas de Fidel Castro y de su salida de la política, cuando hay un proceso de militarización. ¿Por qué seguir privilegiando un análisis económico? ¿No será que la lectura económica que se le está haciendo a la realidad cubana podría ser, digamos, un pretexto para no hablar de otras cosas?

Puede ser. Mira, una de las cosas más enigmáticas y complicadas es realmente esas altas cuotas de poder que están detentando en estos momentos personas con formación militar, personas de extracción militar, o personas, incluso, que siguen teniendo cargos militares. Esa es una de las cuestiones que pueden ser más preocupantes de cara a un futuro.

Lo que ocurre es que hubo un fenómeno muy complejo en el desarrollo de la sociedad cubana que se llamó “política de cuadros”. Esa política de cuadros, que en el caso de la dirigencia estuvo absolutamente coordinada y tutelada por Fidel, resultó un fracaso, y no había esos otros cuadros confiables para determinadas maneras de entender la economía, la política y la sociedad, que no estuvieran vinculados con las Fuerzas Armadas. Es evidente que Raúl ha buscado la gente que él sabe que le pueden garantizar esa disciplina económica que él está tratando de implementar, y la fidelidad que existe en una cadena de mando, que es algo que es tan importante cuando tú estás tratando de hacer determinados movimientos.

Pero pienso que los cambios económicos son más importantes de lo que parecen, porque por primera vez en muchos años en Cuba, se están tomando las decisiones económicas con una visión económica y no con una visión política. Cuando Fidel repartió las ollas arroceras y los refrigeradores, eso fue una medida política. Parecía una medida económica, pero fue una medida política, y todas las acciones de Fidel con respecto a la economía tenían un trasfondo político. Y creo que ha empezado a invertirse esa relación, y que la política está siendo vista desde una perspectiva económica.

En el deporte también se ve. Bajarle las cuotas de atención al deporte de alto rendimiento, y que en la UNEAC se haya hablado de la posibilidad de que los peloteros cubanos participen en ligas profesionales fuera de Cuba, por supuesto, en presencia de Antonio Castro Soto del Valle, es importante. Quiere decir que hay una visión, creo que económica, más profunda de lo que parece, y que realmente, te repito, lo que ha trabado una mayor velocidad, una mayor profundización, ha sido el tema de la corrupción.

Creo que una de las cosas que quiere evitar Raúl es lo que ocurrió en Rusia: el surgimiento inmediato de mafias. Porque, además, las mafias le quitan el poder a él y a cualquiera.

Es muy simpático, o muy simpático no: muy triste, lo que dice un escritor norteamericano sobre lo que significó el socialismo soviético para Occidente: "Bueno, después de tantos años de temerle al fantasma del comunismo realmente derrotamos al comunismo y nos dejó como herencia la mafia rusa". Que es lo peor.

La última pregunta, ya que hablaste de Antonio José Ponte en algún momento. Hace un tiempo leí una reseña suya de El hombre que amaba a los perros, y él dice que hay una ausencia en el libro. De acuerdo con Ponte, el personaje nunca se hace determinadas preguntas, el libro nunca da cuenta de por qué el asesino de Trotski fue acogido por el gobierno revolucionario, ¿Qué crees de esa opinión?[4]

No, el problema es que eso no era pertinente para la novela, a mí no me interesaba. Todo el mundo sabe que una decisión de ese tipo solamente se pudo haber manejado en altas esferas de poder. Está en la novela que el hombre vino a Cuba, que era lo importante, y era lo que me interesaba a mí.

Creo que en esa reseña a Ponte se le salió la pluma de la envidia. Lo mató la envidia. Y eso es una de las cosas más jodidas de las reacciones de Ponte, que es un hombre tan inteligente, tan articulado… Pero tiene ese defecto: lo mata la envidia, y a veces le invalida muchas de las cosas que plantea, ¿no?

Y esa ausencia…, nada, es como me pregunta una vez una persona: "Bueno, ¿y por qué el diálogo entre Heredia y Tacón, tú no lo pusiste entre el personaje del presente y Fidel Castro?". Dije: "Porque Fidel Castro no hubiera recibido al personaje en el presente, y porque lo que Heredia le hizo a Tacón es lo que a mí me interesa que se diga".

¿Pero de qué estamos hablando? La literatura debe tener esa capacidad de sugerencia, y si no la tiene está jodida.

Notas:

[1] Ese ensayo dio nombre a un libro que la editorial Verbum publicó en 2015. Para más información puede verse: Leonardo Padura. Yo quisiera ser Paul Auster, Verbum, Madrid, 2015.

[2] Iroel Sánchez. “Es Pablo Milanés, no Mijail Gorbachov”, Cubadebate, 28 de agosto de 2011. http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/08/28/es-pablo-milanes-no-mijail-...

[3] Aquí Padura se refiere a Edmundo García. Un activista es conocido por sus afectos hacia el régimen cubano, aunque reside en Miami.

[4] Antonio José Ponte. “El asesino de Trotski, en una feria de La Habana”, Diario de Cuba, 28 de marzo de 2011. https://diariodecuba.com/cultura/1301305237_1883.html

26 de abril 2021

Polis

https://polisfmires.blogspot.com/2021/04/leonardo-padura-tengo-miedo-pero-me.html?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+blogspot

Publicado originalmente en:

https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/fiebre-de-archivo/leonard...

ver PDF
Copied to clipboard