



Vol. 11, No. 3, Spring 2014, 119-138

Subjetividades postsocialistas y mercados transnacionales de la nostalgia en *La Neblina del ayer* de Padura Fuentes

Oscar E. Montoya

University of Pennsylvania

La neblina del ayer (2005) es la séptima obra de Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) protagonizada por Mario Conde, el detective que acompañó su ascenso como uno de los más importantes escritores cubanos de la actualidad. Si bien Padura no practica de forma exclusiva el género detectivesco (dos de sus textos más importantes, *La novela de mi vida* y *El hombre que amaba los perros*, no corresponden en pleno sentido a él), su reconocimiento está vinculado a la renovación que realiza en la literatura policial cubana.¹ Aún así, él afirma escribir falsos policiales (Epple 57).

¹ La bibliografía sobre el desarrollo de una literatura policial en Cuba durante los años del llamado “quinquenio gris” está ampliamente documentada. Véanse entre otros Wilkinson (2006) y Braham (2004). Brevemente, podemos decir que, durante la década del setenta y una parte de los ochenta, emergió en Cuba un género policial donde el detective es una figura positiva: un hombre integrado en su comunidad, con la que trabaja mano a mano para prevenir o combatir el delito—el cual siempre, de una u otra forma, es presentado como una actividad contrarrevolucionaria. Al hacer explícito el compromiso del protagonista con la Revolución, esta literatura policial deviene fácilmente en una forma didáctica, reforzada por su predilección hacia formas narrativas convencionales y por un abierto rechazo a exploraciones experimentales o vanguardistas. Ambos autores consideran que Padura Fuentes es el escritor cubano que rompe con este modelo, al construir a Mario Conde como un personaje alejado de las virtudes del héroe socialista, y eliminando el discurso propagandístico de su escritura.

Más allá de considerar esta aseveración como una *boutade*, en este artículo propongo que *La neblina del ayer* es, pese a ser protagonizada por Mario Conde, la obra más cercana a la idea del falso policial. Aunque alude a elementos del género (el protagonista intenta resolver varios crímenes, tanto del pasado como del presente), la verdadera investigación no es sobre un delito concreto, sino sobre las emergentes formas de subjetividad en Cuba tras la crisis del modelo socialista. Planteo que el texto expresa las ansiedades de la cultura cubana frente a la inserción de la isla en mercados transnacionales de consumo; y analizo cómo el protagonista encuentra en la nostalgia una forma de resistencia a las amenazas que las nuevas circunstancias representan para su identidad. Pero, igualmente, argumento que la novela establece una relación ambigua con los relatos sobre el pasado prerrevolucionario cubano, en la que, a la vez que se satisface el creciente mercado de la nostalgia, el autor expone sus límites y carencias. Esto se observa en su debate intertextual con el exitoso filme *Buena Vista Social Club* (1999), dirigido por el cineasta alemán Wim Wenders y producido por el músico norteamericano Ry Cooder.

Subjetividades postsocialistas y crisis de identidad

Máscaras (1997), una de las obras más exitosas de la tetralogía “Las cuatro estaciones” (1991-1998),² se cierra con la imagen de Alberto Marqués—un dramaturgo homosexual, víctima de la parametrización durante los años del quinquenio gris³—mostrándole al teniente Mario

La voz más radicalmente contraria a este punto de vista es la de James Buckwalter-Arias (2010). Éste considera que la obra de Padura Fuentes no rompe con el modelo de literatura policial desarrollado en Cuba durante los años setenta—el cual privilegia lo político sobre lo estético—, sino que simplemente invierte el signo. Mientras que la novela policial debía defender los valores y logros de la Revolución, la obra de Padura los critica. Sin embargo, y desde mi perspectiva, Buckwalter-Arias deja por fuera de su análisis todos los procedimientos intertextuales y metaficcionales con que Padura se distancia del modelo narrativo previo.

² “Las cuatro estaciones” está compuesta por *Pasado perfecto* (1991), *Viento de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Al igual que las posteriores *La cola de la serpiente* (1998, publicada en 2001) y *Adiós, Hemingway* (2001), todas estas novelas tienen como protagonista a Mario Conde.

³ Por “quinquenio gris” o “decenio negro” se entiende el período de dogmatismo y autoritarismo surgido en Cuba a partir del Congreso de Educación y Cultura de 1971. Durante este tiempo, se persiguió y estigmatizó a aquellos creadores artísticos e intelectuales cuyas obras o vidas no se ajustaban a la ideología socialista. Algunas de sus víctimas más famosas fueron los escritores José

Conde su biblioteca. Ante los volúmenes que se acumulan frente a ellos, el escritor afirma la supervivencia de la literatura frente a los avatares históricos. Al final de la novela, cuyos eventos transcurren en 1989, el libro adquiere la forma de un bien cultural en torno al cual giran los deseos de Conde y Marqués. *La neblina del ayer* (2005) sitúa su acción trece años después de esta escena: Conde ha abandonado la institución policial y se dedica a la compra y venta de tomos usados. En medio de ese archivo fetiche de *Máscaras* y de los libros mercancías de *La neblina*, se encuentra la historia cubana de los últimos veinte años.

La labor de Conde en esta nueva faceta de su vida consiste en la cacería de bibliotecas puestas en venta por sus dueños. Se desplaza a los antiguos barrios aristocráticos de la capital, en búsqueda de joyas bibliográficas que emerjen como huellas del lejano esplendor de la burguesía habanera. Su renuncia a su puesto dentro de los servicios de seguridad estatales da cuenta de las transformaciones que Padura Fuentes realiza en el género detectivesco, pues despoja al personaje de su identidad como policía y, por ende, como representante del Estado. Pero aún así, Conde no abandona totalmente su formación previa. Descubre que, para mantenerse en este nuevo mundo, debe reciclar, reconvertir las habilidades que lo habían hecho un buen investigador. Su transformación en *broker* de bienes culturales debe apoyarse en las mismas virtudes de observación y análisis que antes le permitían resolver crímenes: “[ante los vendedores de libros] su sagacidad se afilaba hasta la exquisitez de sentirse capaz de determinar cuándo el narrador era sincero o cuándo era un pobre embustero, necesitado de armar una superchería para encontrarse mejor consigo mismo o sólo para intentar hacer más atractiva su mercancía” (Padura, *La neblina* 18).

Esta reconversión le produce una constante crisis identitaria. Mario Conde, pese a ser profundamente crítico con la Revolución cubana, es un hijo de ella, un representante de la generación nacida tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio; y tanto su educación como su trabajo han ocurrido dentro de las instituciones revolucionarias. Para él, no es sencillo asumir

Lezama Lima y Virgilio Piñera. La duración de este período está sujeta a discusión: para algunos autores, se cierra en 1975; para otros, se extiende hasta comienzos de la década de los ochenta (véase Fonet 2007).

los valores de una economía semicapitalista. Frente a su nueva actividad, el antiguo detective se debate entre la necesidad y el rechazo. No oculta sus reservas ante la progresiva mercantilización de la vida en Cuba, pero aprende a actuar de acuerdo con las condiciones impuestas por ella. Ante sus ojos, se ofrece el panorama de aquellos cubanos enconchados en el pasado previo a la crisis y que apenas logran sobrevivir, así como el de los exitosos personajes que medran y se enriquecen aprovechando la penuria general. Conde va entre unos y otros, cumpliendo, ahora como comerciante, un papel similar a su tarea anterior: moverse entre los sectores oficiales e ilegales de La Habana. Sólo que ahora el objeto de su mediación no es la ley, sino los bienes culturales convertidos en mercancía.

Las alianzas de Mario Conde en las distintas novelas marcan también la evolución de la narrativa de Padura, y la forma en que registra las transformaciones de la sociedad cubana. Por ejemplo, en *Máscaras*, el detective se asocia con el viejo escritor homosexual Alberto Marqués, representante de la alta modernidad literaria cubana previa a la Revolución. Su colaborador en *La neblina del ayer* es Yoyi el Palomo, un joven comerciante habanero situado en las antípodas de Marqués, pues, aunque tiene un grado universitario, su formación literaria se nutre de “la lectura de las páginas deportivas de los periódicos, donde siempre se hablaba de ganadores y perdedores—la única división según él, entre los pobladores de la Tierra” (46). Conde se compara con Yoyi y no deja de expresar “una pizca de envidia [por] la posesión de un cinismo esencial y una pragmática sabiduría de la vida que él jamás había poseído y, por lo visto, jamás llegaría a poseer, a pesar de que aquellas cualidades le parecieran cada vez más necesarias para subsistir en la selva de la vida criolla del tercer milenio” (40-41).

Pero, pese a las diferencias con su anterior auxiliar, Conde también habla de Yoyi como si fuera un artista. En este caso, su arte consiste en una afinada capacidad para comprar y vender, para encontrar fuentes de riqueza en las actividades más insospechadas; y para interpretar, como el más agudo de los lectores, las leyes no escritas de las calles de La Habana. Si Marqués era un artista de las máscaras y la representación, que contemplaba la sociedad como un inmenso escenario, el Palomo es un

virtuoso de las divisas, quien contempla el mundo como un mercado infinito. Yoyi es el “hombre nuevo” del postsocialismo, desprendido de las ilusiones y preocupaciones políticas y culturales de la generación de Conde, a la que contempla como si fuera un residuo de un pasado casi prehistórico:

—Oye, men, tú y tus amigos son increíbles...parecen marcianos, coño, te lo juro. Yo los veo y me preguntó qué carajo les metieron en la cabeza para ponerlos así...

—Nos hicieron creer que todos éramos iguales y que el mundo iba a ser mejor. Que ya era mejor.

—Pues los estafaron, te lo juro. En todas partes hay unos que son menos iguales que los otros y el mundo va de mal en peor. Aquí mismo, el que no tiene billetes está fuera de juego, y hay gentes ahora mismo que se están haciendo ricos, a las buenas y a las malas.... (45)

Yoyi representa la emergencia de una nueva subjetividad que pone en entredicho el ideal del sujeto social/ciudadano de la modernidad occidental, tanto en su versión liberal como en la socialista. El “hombre nuevo”, enunciado como modelo revolucionario, se ha desvanecido en esa nueva “pequeña burguesía planetaria” que, más allá de sus particularidades nacionales y políticas, se extiende triunfadora por el planeta del mercado— como afirma Giorgio Agamben:

Las diferencias de lengua, de dialecto, de modos de vida, de carácter, de costumbre, y sobre todo, la particularidad física de cada uno, lo que constituyó la verdad y la mentira de los pueblos y de las generaciones que se han sucedido sobre la faz de la tierra, todo esto ha perdido para el pequeño burgués todo significado y toda capacidad de expresión y de comunicación. En la pequeña burguesía las diversidades que han caracterizado la tragicomedia de la historia universal están expuestas y recogidas en una vacuidad fantasmagórica. (*La comunidad que viene*, 54)

Para Yoyi, la Revolución es un relato vacío de significado, como lo es toda reivindicación de soberanía nacional o cultural. Él anula las dicotomías del discurso político cubano, y lo funde en un esperanto del consumo, el goce inmediato y los referentes massmediáticos que le otorgan identidad. El Yoyi es otro de los artistas del rebusque, ejecutantes de la sinfonía de la calle que pueblan muchas de las páginas de la más reciente literatura latinoamericana.

Y en esta novela, no es el único. Cuando Conde se interna en los barrios más sórdidos de La Habana para desenterrar los secretos de un

crimen al que termina vinculado por su actividad de libroviejero, se descubre en un mundo extremo y ruinoso, poblado de seres, olores y sonidos ajenos a sus referentes de habanero típico. Por todas partes se oye una mezcla de son, salsa, reggaetón y rock duro. Los cuerpos que pueblan estos espacios exhalan una sexualidad agresiva, de compraventa. El paisaje urbano es apocalíptico. Sus imágenes se asemejan a las de ciudades bombardeadas o urbes asediadas por la plaga, donde las conquistas socialistas hubieran sido borradas por los años de la crisis, y sus habitantes vivieran en la precariedad de un campo de refugiados.⁴ Para describir estos ambientes, Conde recurre a uno de los temores históricos de la burguesía cubana, la africanización de la isla: “Desde allí observó el panorama que lo circundaba y le recordó ciertas imágenes de ciudades africanas vistas en la televisión. Es el regreso a los orígenes, pensó, preparándose para sorpresas mayores” (141). Conde no encuentra en sus referentes ilustrados, de hijo culto de la Revolución, una categoría para clasificar a estos nuevos seres, entregados a la vida de los mercados informales donde se comercia con todo, desde la comida hasta el cuerpo. Para él, son como puntos límites de una humanidad a punto de estallar; pero de su explosión no ha de esperarse un mundo nuevo, sino una extensión del caos.

Estos espacios narrativos sitúan la novela dentro de lo que podemos llamar *cartografías de la excepcionalidad* de la nueva literatura latinoamericana. Para definir las, hago extensivo al campo de la literatura el concepto de “estado de excepción”, desarrollado por Giorgio Agamben, y planteo que estas cartografías son aquellos territorios narrativos que, sin estar fuera de la normatividad legal del Estado nación, son descritos en una relación de exterioridad con el mismo. En ellos se produce un espacio vacío de ley dentro del orden jurídico normal—el cual, paradójicamente, se sostiene por la existencia del espacio excepcional. Los seres atrapados en él asisten a la disolución de las categorías políticas que constituían su

⁴ La descripción ruinoso del entorno urbano ha sido una de las constantes de la narrativa cubana de las últimas décadas, como han destacado, entre otros, Esther Whitfield (2008) para la obra de Antonio José Puentes, o Anke Birkenmaier en su lectura de *La neblina del ayer* (2010).

subjetividad como ciudadanos.⁵ Si bien el estado de excepción, en su concepción clásica, es un fenómeno de carácter político, Agamben señala que el presente del capitalismo global nos hace prever la aparición de “nuevas y más delirantes definiciones de la inscripción de la vida en la ciudad” (*Homo Sacer* 224); es decir, el surgimiento de formas de subjetividad cada vez más sometidas a los imperativos de un mercado libre de toda regulación. En el caso cubano, esta tensión se hace más intensa, pues se trata de una sociedad que pretendió ser una alternativa a las lógicas del mercado. Cuando se vio obligada a ceder ante ellas, lo hizo por razones excepcionales—de ahí que se pueda considerar el Período Especial como una forma de “estado de excepción económico”. Los territorios que Conde transita y compara con zonas de guerra de una ciudad africana, así como sus pobladores, son marcas de la particular inserción de la isla en una economía del capital. En los espacios donde el protagonista circula, se combinan las nuevas lógicas económicas con prácticas delincuenciales, lo cual intensifica la sensación de catástrofe urbana del personaje cuando los recorre.

Mario Conde ingresa en una economía semiclandestina—reflejo del impreciso capitalismo surgido con la dolarización—que comercia con libros antiguos en los mercados internacionales. Pero tal operación, claro, no está permitida por el gobierno cubano. Por tanto, el resultado final de la cacería de obras raras tiene como destino públicos europeos o estadounidenses. Si bien el ex-policía participa activamente de este circuito comercial, un remanente de su conciencia nacional lamenta que obras fundamentales de la tradición cubana vayan a parar a manos extranjeras. Para él, la crisis económica pone en peligro no sólo la subsistencia material de los ciudadanos, sino también el patrimonio de la isla, incapaz de resistir a los embates de la economía globalizada:

Esta trata subterránea resultaba con mucho la más productiva a la vez que la más peligrosa, pues las autoridades cubanas habían llegado a saber cómo algunos vendedores de libros en contubernio con empleados de las bibliotecas habían sacado del país verdaderos tesoros del fondo bibliográfico cubano y universal e, incluso,

⁵ Giorgio Agamben ha desarrollado su teoría del “estado de excepción” principalmente en dos textos: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995; traducción española, 1998); y *Estado de excepción* (2003; traducción española, 2003).

manuscritos definitivamente irrecuperables. Pero erradicar aquella práctica desangrante resultaba casi imposible, pues en algunas ocasiones la fuente proveedora era el bibliotecario que gana doscientos cincuenta pesos al mes, el cual difícilmente puede resistirse a una oferta de doscientos dólares—su sueldo de veinte meses—por extraer una papelería o un volumen solicitado por un comprador enfáticamente interesado. (77)

Las dudas frente a su trabajo refuerzan la crisis de subjetividad de Conde. Todavía se reconoce como un sujeto nacional, pero su situación histórica lo sitúa en un terreno ambiguo. No se siente cómodo ni en el presente ni en su pasado real, en tanto expresa sus resistencias frente al período socialista en el cual ha crecido. No celebra, como sí lo hace Yoyi, la irrupción de la economía de mercado en la isla; pero tampoco idealiza la sociedad revolucionaria. Conde representa una generación atrapada entre los fallidos ideales de los “hombres nuevos”, con su moral impoluta,⁶ y la irrupción de una subjetividad construida sobre el “todo vale” para sobrevivir y triunfar.

El personaje aliviana las tensiones del presente por medio de su atención al pasado, especialmente al tiempo previo a la Revolución.⁷ Esta fascinación por la historia es otra de las características del uso del género policial por Padura Fuentes. El interés de Conde es más propio de un historiador que de un detective. La investigación principal se traslada desde los crímenes del ahora hacia enigmas pretéritos. En *La neblina del ayer*, Conde es seducido por dos historias de épocas anteriores a la Revolución, ambas con un alto contenido simbólico: la de una biblioteca y la de una cantante de boleros. Con esta elección, el narrador recurre a dos grandes relatos nacionales cubanos para enfrentar el tema de la relación con el

⁶ La relación entre el “hombre nuevo” guevarista y la obra de Leonardo Padura Fuentes es desarrollada por Ana Serra en su libro *The “New Man” in Cuba. Culture and Identity in the Revolution* (2007). Véase específicamente el epílogo: “Identity and Its Discontents: Leonardo Padura Fuentes Looks Back at the New Man.”

⁷ El movimiento que realiza Conde es similar al que inicialmente lleva a cabo el exilio cubano, pero que en el presente es asumido también dentro de la isla, el cual, según Román de La Campa (“Globalización y nostalgia”, 2003), consiste en: “una búsqueda nostálgica de las raíces culturales que antes sólo se nutría en el exilio miamense, en este caso una mirada hacia la época anterior a 1959 como horizonte perdido, o al menos maltratado” (291). Esto nos hace pensar en Mario Conde como un “exiliado interior”, alguien que permanece en el país, pero al margen del presente.

pasado: la tradición escrita y la musical, encarnados materialmente en los libros y los discos de vinilo.

El legado patrimonial como mercancía

En la novela, Mario Conde descubre en una decrepita mansión de Varadero una inmensa biblioteca, la cual contiene todas las obras de valor producidas en Cuba desde los tiempos coloniales hasta la caída de Fulgencio Batista:

Miró unos lomos, al azar, buscando entre los libros colocados a la altura de sus ojos, y descubrió el forro de piel rojiza de las *Crónicas de la guerra de Cuba*, de Miró Argenter, en la edición *princeps* de 1911...junto a las *Crónicas* de Miró reposaban los dos tomos contundentes del perseguido *Índice alfabético y de defunciones del ejército libertador de Cuba*, del mayor general Carlos Roloff, en su rara y solitaria impresión habanera de 1901, y con un temor creciente en las manos, Conde se atrevió a sacar del sitio contiguo a los tomos de los *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*, el clásico de Antonio Bachiller y Morales, publicado en La Habana entre 1859 y 1861. Con un dedo cada vez más lento, Conde fue acariciando el lomo leve de la novela *El cafetal*, de Domingo Malpica de la Barca, impresa en la tipografía habanera de los Niños Huérfanos en 1890, y las espaldas musculosas, de amable piel, de los cinco volúmenes de la *Historia de la esclavitud* de José Antonio Saco, en la edición de la imprenta Alfa de 1936, hasta que como un poseso, pescó el libro siguiente, en cuyo lomo solo estaban grabadas las iniciales C.V., y cuando lo abrió sintió como las piernas le flaqueaban, pues sí se trataba de la primera edición de *La joven de la flecha de oro*, la novela de Cirilo Villaverde, en aquella impresión inicial y mítica hecha en La Habana por la famosa tipografía de Oliva, en 1842... (25)

El palacete donde reposa este archivo intelectual cubano pertenece a la prestigiosa saga Montes de Oca, la cual había participado de todas las aventuras políticas, económicas y culturales de los años republicanos y de la dictadura. La familia abandonó Cuba en 1960, con la esperanza de retornar rápidamente, y dejó la casa a cargo de Nemesia Moré, secretaria personal y ama de llaves del patriarca, don Alcides. La mujer enloqueció, y la tarea de cuidar la residencia pasó a sus hijos: los hermanos Dionisio y Amalia Ferrero, sus custodios actuales. La biblioteca, clausurada con el triunfo de la Revolución—a partir de entonces no se incorpora ningún libro nuevo—, se convirtió en una especie de burbuja histórica. Toda la alta cultura prerrevolucionaria cubana se encuentra allí, perfectamente

clasificada, monumentalizada en las hileras de volúmenes alzadas hasta el techo, y sellada—desconociendo toda la producción intelectual y artística posterior a 1959, como si la intelectualidad socialista hubiera sido incapaz de producir una sola obra digna de entrar en ella. Su carácter simbólico es claro, indicado por las palabras del mismo Conde: “un santuario perdido en el tiempo” (25). El lugar representa la incapacidad del exilio histórico, del cual los Montes de Oca son típicos miembros, de reconocer legitimidad a la Cuba surgida tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio; y funciona como un espacio ideal restaurativo, ofreciendo la imagen de una isla perdida—pero aún secretamente existente—que, en la fantasía del núcleo duro de este exilio, ha de regresar triunfante tras el “paréntesis revolucionario”.

Sin embargo, y paradójicamente, esta biblioteca no se encuentra amenazada por la Revolución—la cual, en cierto modo, ha permitido su conservación monumental—, sino por la irrupción en la isla de una economía de mercado semiclandestina que convierte en mercancías todos los bienes. El destino de los libros, a manos de coleccionistas foráneos, muestra cómo las presentes formas del capitalismo no están ya ligadas a ningún proyecto nacional. La cultura del país, aquella que algunos sectores han visto como un puente reconciliatorio entre el pasado prerrevolucionario y los años del socialismo,⁸ es puesta a la venta por operadores internacionales que se mueven en un espacio impreciso entre el comercio legal y las actividades furtivas. Conde, hijo del proyecto del Estado-nación revolucionario, expresa sus escrúpulos ante su nuevo oficio, e intenta fijarle límites éticos a partir del valor patrimonial de las obras negociadas. Así se lo hace saber a los hermanos Ferrero, luego de inventariar los ejemplares:

Tengo la seguridad de que aquí puede haber libros que valen mucho dinero, y otros quizás tan valiosos que no se pueden o no se deben vender... Me explico: pudiera haber libros, sobre todo libros cubanos, que no deberían salir de Cuba y casi nadie en Cuba les puede pagar lo que realmente valen. Menos que nadie la Biblioteca

⁸ Román de la Campa explica en *Cuba in my Mind: Journeys to a Severed Nation* (2001) esta función del imaginario cultural nacional, el cual es usado—por parte de sectores del exilio cubano, y dentro de la isla misma—como un mecanismo de escape para no reflexionar sobre los complejos procesos actuales de transformación simbólica, los cuales se están gestando con la progresiva consolidación de una cultura latina o hispana que se extiende más allá de fronteras nacionales.

Nacional. Y esto que voy a decirles va en contra de mi negocio, pero yo pienso que sería un crimen vendérselos a algún extranjero para que luego los saque del país...(28)

Esta opinión es diametralmente opuesta a la de Yoyi, quien no entiende la imposición de límites a una transacción rentable. Aquí, por tanto, se encuentran enunciadas las dos posturas del debate sobre el futuro de la Cuba post-socialista. De un lado, Conde personifica a quienes postulan la conservación de los logros revolucionarios, en torno a un equilibrio entre la cultura nacional y una economía liberal pero regulada—sin establecer claramente cómo es esto posible, o si es incluso pensable en la lógica del capitalismo global. Del otro, Yoyi encarna a quienes aspiran a una apertura total al mercado, prescindiendo de marcos nacionales.

En esta línea, el sino de la biblioteca es alegórico. Este espacio cerrado, aislado de la historia reciente, se desmorona al entrar en contacto con el exterior. El caos se introduce en su rígido orden, e incluso desata la violencia: Dionisio Ferrero es asesinado en oscuras circunstancias. Este hecho convierte a Conde en sospechoso, y en objeto de una investigación adelantada por su antiguo compañero Manuel Palacios.⁹

Pero Padura va más allá de plantear que el peligro provenga de fuera. Por el contrario, muestra cómo en el mismo interior de este santasancetórum se esconden los factores que conducirán a su desmantelamiento. Cuando Conde selecciona los tomos para la venta, empiezan a surgir historias sobre el pasado prerrevolucionario. Poco a poco, el protagonista descubre que el asesinato de Dionisio Ferrero y el destino de Violeta del Río—una antigua cantante de boleros, desaparecida misteriosamente de los escenarios en 1959—están ligados al mundo que representaron los Montes de Oca. Éstos, así como se consideran dueños del legado intelectual y artístico de la isla, también se piensan investidos de un poder especial sobre sus otros habitantes. Y, de manera paulatina, el relato glorioso de la cultura cubana empieza a entrelazarse con una turbulenta

⁹ Al transformarse de investigador en sospechoso, y en víctima de los mismos procedimientos que anteriormente usaba con los detenidos, la conversión del personaje y su quiebre subjetivo se hacen aún más radicales: “Nunca, hasta ese preciso instante, el ex policía había entendido cabalmente las proporciones de la vejación a la que era sometido un ser humano cuando atravesaba aquellos trámites infamantes” (186).

narrativa familiar de la que emergen negocios ilícitos, adulterios, hijos expósitos, matrimonios arreglados, madres locas encerradas en áticos, fratricidios, envenenamientos y otras figuras del imaginario melodramático latinoamericano. Esta historia retorna a través de un conjunto de cartas que Nemesia, la madre de los hermanos Ferrero, escribió a Alcides Montes de Oca—quien había sido su amante por largos años, y padre de sus hijos sin reconocerlos. En ellas le reprochaba su relación con Violeta del Río, pero le aclaraba que ella no era responsable del envenenamiento de la cantante; además, le confesaba su temor de que la culpable fuese Amalia, la hija de ambos. Estas cartas jamás fueron enviadas a su destinatario, y permanecieron escondidas entre anaqueles y páginas; hasta que la presencia turbadora de Conde, con su oferta de comprar los libros, reactiva el pasado y lo hace actuar sobre el presente. Así, el discurso de la alta cultura nacional—que los Montes de Oca trataron de mantener aislado de las influencias revolucionarias, al clausurar el archivo en 1959—resulta demolido desde dentro por las fuerzas que intenta contener: las diferencias sociales, la sexualidad, la arrogancia excluyente de las clases dominantes, y su creencia de ser los auténticos representantes del espíritu nacional.

La novela cuestiona, de este modo, los proyectos restaurativos que postulan el retorno a una cultura cubana enraizada en una tradición liberal republicana, interrumpida por la Revolución. Pero también resiste contra la idea de que el mundo cultural prerrevolucionario sea recuperado por la tradición socialista. El hechizo de la biblioteca es roto y los libros vuelven a circular; pero no por medio de la intervención de instituciones como la Universidad, la Biblioteca Nacional o alguna otra instancia cultural del Estado, sino por las fuerzas desatadas de una economía capitalista y transnacionalizada, que descontextualiza el significado de estas obras y las entrega a la voracidad de los coleccionistas extranjeros.

El pasado, desmitificado e irrecuperable, se extiende fantasmagóricamente sobre el relato familiar y nacional, manifestándose incluso en la estrategia narrativa de la novela. Esas cartas que desencadenan la tragedia, y que a la vez explican la trama, nunca llegan a ser conocidas por Conde, porque—a excepción de una sola, que queda por error—Amalia Ferrero las encuentra y las destruye. Esto significa que a los

demás personajes les es imposible acceder a la totalidad de la historia. Sólo los lectores podemos reconstruir los hechos gracias a la intromisión del narrador, quien nos ofrece unos textos aniquilados, ausentes. Para sus protagonistas, en cambio, el pasado es una fuerza espectral que se presenta a través de fragmentos, rotos, trazos, huellas tenues e imprecisas. Es decir: el pasado sólo puede consolarnos si es comercializado como nostalgia. De otra forma, como experimenta Conde, se torna en una dimensión informe e inquietante, incapaz de resolver los enigmas contemporáneos.

El efecto Buena Vista Social Club

Al igual que con la biblioteca, la novela realiza un doble movimiento con el segundo gran relato que la compone. Conde se obsesiona con Violeta del Río, la cantante de boleros desaparecida, y decide indagar sobre su caso. Con esta investigación, *La neblina del ayer* parece adoptar el mismo tono nostálgico del celebrado documental *Buena Vista Social Club* (1999). Pero progresivamente, Padura marca puntos de distancia respecto del filme, los cuales nos llevan a postular la existencia de un debate entre las dos obras sobre las lecturas del pasado prerrevolucionario en Cuba.

Buena Vista Social Club—dirigido por el cineasta alemán Wim Wenders con la colaboración del músico americano Ry Cooder—gozó, desde su estreno, de un fervoroso reconocimiento por la audiencia. La película puede ser vista, según Darién J. Davis, como un viaje neocolonial donde unos viajeros occidentales descubren tesoros olvidados por los nativos. Cooder y su hijo Joachim recorren una Habana ajada, montados en un sidecar que nos remonta medio siglo atrás. Su labor consiste en desempolvar viejos músicos cubanos, aparentemente relegados a los desvanes de la Historia, y mostrarlos como un legado de los “buenos y viejos tiempos idos”; en otras palabras, una entrega a la añoranza de una era perdida. De la Campa señala que estos músicos son presentados como apariciones, las cuales surgen “fuera del tiempo” (Globalización y Nostalgia, 299) y reestablecen “un pasado sentimentalizado cuya relación con la fisicalidad del presente parece prescindible” (303).

En *La neblina del ayer*, Conde expresa una atracción similar. Él mismo se lo dice a su socio Yoyi cuando éste le habla sobre el cuidado que

le prodiga a su Chevrolet, un modelo Bel Air del año 1956 que el joven, con su antes mencionado virtuosismo del trapicheo, ha convertido en una verdadera obra de arte: “¿Sabes una cosa? Las historias y los personajes de los años cincuenta son mi Bel Air. Es como una fascinación por vivir esa época tan extraña con los recuerdos de otra gente” (86). Así pues, su investigación histórica-detectivesca sobre los años prerrevolucionarios en La Habana comparte el espíritu y la estética de *Buena Vista Social Club*— encuadrándose, igual que éste, dentro de lo que Andreas Huyssen enuncia como un ascendiente y masivo mercado de la nostalgia.

Pero las similitudes no se detienen ahí. Conde parte de un disco antiguo, el cual contiene las dos únicas canciones grabadas por Violeta del Río (su forma física sirve de modelo para la estructura de la novela: la trama no se divide en partes sino en caras, A y B, tituladas igual que los boleros que hicieron famosa a la cantante: “Vete de mí” y “Me recordarás”). Como objeto, el vinilo se inserta perfectamente en la economía nostálgica de la novela, cumpliendo el mismo ciclo que Michael Chanan (1999) describe para los viejos automóviles cubanos—primero, símbolos de la modernidad; luego, marcas del aislamiento tecnológico de la isla; y, por último, trofeos del postmodernismo retro, que los ha transformado en valiosas mercancías destinadas al turismo y al coleccionismo internacional.

A partir de este disco, Conde realiza una operación similar a la de Cooder: sale a la búsqueda de personajes de la época que fueran cercanos a Violeta del Río. Y como en la película, empiezan a emerger, entre las ruinas de viejos barrios de La Habana, ancianos músicos, cabareteras y periodistas del espectáculo. La voz narrativa de Padura los invoca de una forma similar a la cámara de Wenders, haciéndolos aparecer espectralmente en medio de anacrónicos salones, como figuras llegadas de ninguna parte con la tarea de restaurar una verdad pretérita.¹⁰ El siguiente fragmento de la novela se corresponde perfectamente con el tono del documental:

Rogelito bien podía ser el último de los dinosaurios [...]. Su leyenda se iniciaba en el año 1921, recién finalizada la cada vez más histórica Primera Guerra Mundial, cuando con apenas diecisiete años ingresó

¹⁰ Alberto Medina (2007) analiza cómo *Buena Vista Social Club* puede ser situado dentro de una corriente académica y de mercado que construye espacios transhistóricos, en este caso Cuba, para satisfacer un deseo de autenticidad perdida.

en la orquesta danzonera del gran Tata Alfonso y empezó a tejer su mitología de timbalero excepcional, al servicio de todas las orquestas y *jazz bands* notables que recorrieron la abultada crónica musical cubana durante sesenta años, las que lo solicitaban por lo que siempre había sido: el mejor. (107)

Posteriormente, de nuevo como en la obra de Wenders y Cooder, el narrador cede la voz a los personajes para que sean ellos quienes idealicen las noches habaneras previas a la Revolución, cuando la capital de la isla era una fiesta que nunca terminaba. La referencia al filme se hace todavía más obvia en el discurso que pronuncia el antes mencionado Rogelito. Al hablar sobre sus andanzas en el cabaret “Vista Alegre”—clara alusión al club “Buena Vista” de la película—, nos ofrece la siguiente imagen del pasado:

Desde los años veinte La Habana era la ciudad de la música, de la gozadera, a cualquier hora, del trago en todas las esquinas, y eso le daba vida a mucha gente, no sólo ya a maestros como yo, que donde usted me ve pasé siete años en el conservatorio y toqué también en la filarmónica de La Habana, sino a cualquiera que quisiera buscarse la vida con la música y tuviera agallas para insistir... (111)

Abrumado por las transformaciones de su entorno, Conde establece con estos relatos y personajes un vínculo emocional, que lo liga a un tiempo al cual no perteneció. Cuando escucha los boleros de Violeta del Río se siente “conmovido hasta extremos alarmantes, cada vez más persuadido de que aquella voz lo alteraba de ese modo porque tocaba alguna fibra sensible de su memoria” (116). Pero, por edad, la memoria a la que se refiere Conde solo puede ser la de su primera infancia. Curiosamente, Wim Wenders afirma haber sentido algo semejante en su llegada a La Habana:

One thing was obvious right away, you could feel it physically: a different timescale prevailed here. We got to know the Cuban time better over the next few weeks. It was like no other time I knew. Or was it? Like a time I had known in my childhood perhaps? (Wenders, 13)

Ambos textos presentan, pues, un fenómeno de restitución: la recuperación de un tiempo pretérito que promete librarnos de las angustias del presente. Sin embargo, como señala Medina, esto no puede ser más que un simulacro:

Authenticity and affect become the places of their own simulation. They are no longer “discovered” but rather produced either by the nostalgic first world citizen trying to experience again what he has lost or by the third world citizen, giving to the tourist what he asks for in return for survival. (17)

¿Es *La neblina del ayer*, en consecuencia, un producto destinado a dar al lector-turista las postales nostálgicas que anhela? ¿Responde al mismo afán de consuelo que *Buena Vista Social Club*? Mi respuesta es negativa. La novela opera de forma más compleja y ambigua. Si bien al principio parece sucumbir ante el encanto de la nostalgia, el juego de analogías con la película se rompe pronto.

En *Buena Vista*, Wenders y Cooder crean una burbuja intemporal, de sentido idéntico a la biblioteca de los Montes de Oca en la novela: un museo ilusorio donde el son y el bolero existen al margen de toda la evolución musical posterior de la isla. Como han señalado De la Campa (2003), Chanan (1999), Davis (2000) y Quiroga (2005), ni la nueva trova cubana, ni la salsa, ni la timba, ni más recientemente el rap o el hip-hop, tienen espacio en el filme.¹¹ Por el contrario, en la obra de Padura Fuentes, las canciones de los años cincuenta contrastan con la mezcla de ritmos y sonidos contemporáneos que emerge de las calles en los barrios de La Habana, formando una amalgama en la que toda idea de orden y jerarquía artística se ha desvanecido: “Pero la música ocupaba ahora el lugar de las personas, abarrotando el espacio, cruzando melodías, compitiendo en volúmenes dispuestos a aturdir a los que se arriesgaban a penetrar aquella atmósfera compacta de sones, boleros, merengues, baladas, mambos, guarachas, rocks duros y blandos, danzones, bachatas y rumbas” (213). Algo similar sucede con el choque entre los relatos de los viejos conocidos de Violeta del Río, dramáticos y bolerísticos, y la sensibilidad de figuras como Yoyi, quien declara que “aquí hay que vivir al día y no pensar más de la cuenta” (85). Esta relación entre el pasado y el presente no resuelve la angustia de Conde, sino que la refuerza. Las melodías y narraciones de los

¹¹ Sólo al final de la película hay un breve quiebre de esa narrativa nostálgica, al presentar un conjunto de imágenes que nos hablan del presente de la isla. Entre ellas, resalta la de un joven que, a través de una infinita cantidad de *piercings*, se transforma en una escultura viviente—dando cuenta de nuevas estéticas y modas culturales que emergen en la Cuba contemporánea.

personajes que encuentra en sus pesquisas remiten a una ciudad y a unos habitantes que ahora sólo son trazos fantasmales de una modernidad nunca plenamente realizada, ni en la versión republicana ni en la socialista. Conde se descubre a sí mismo deambulando como un espectro por el dédalo de una Habana a la que le ha perdido todas las claves:

Miró a su alrededor y tuvo la nerviosa certeza de hallarse extraviado, sin la menor idea de qué rumbo debía tomar para salir del laberinto en que se había convertido su ciudad, y comprendió que él también era un fantasma del pasado, un ejemplar en galopante peligro de extinción, colocado aquella noche de extravíos ante la evidencia del fracaso genético que encarnaban él mismo y su brutal desubicación entre un mundo difuminado y otro en descomposición. (205)

La Habana que lo expulsa es aquella que precisamente se niegan a ver Wenders y Cooder: por un lado, la ciudad de la nueva economía turística levantada con capital transnacional—economía de la cual, en cierto modo, ellos forman parte—; por el otro, la emergente urbe marginal postsocialista e informalizada, con sus inagotables estrategias de supervivencia y su lógica del todo vale.

Así, pues, en la novela dialogan dos estrategias nostálgicas frente a la época prerrevolucionaria. La primera, a la cual he llamado “efecto *Buena Vista*”, consiste en una producción de momentos, imágenes o espacios del pasado—la biblioteca, el vinilo, la figura de Violeta y sus antiguos compañeros, los músicos en la cinta de Wenders—, la cual es presentada como rescate o milagro. Estos elementos pretéritos son aislados tanto de sus condiciones históricas como de las tensiones sociales del momento en que se les hace resurgir, para situarlos en el “creciente mercado de producción afectiva [donde ni] el pasado moderno o pre-moderno, ni los territorios anteriormente relegados al margen de la gran modernidad [son transportados] íntegros al futuro posmoderno, permitiendo que el anacronismo no sólo se haga rentable, sino que prometa una especie de política de resistencia promovida por el mismo orden global” (De la Campa, “Globalización y nostalgia”, 297).

La segunda estrategia de Padura Fuentes no se opone directamente a este boom de la nostalgia. Por el contrario, se aprovecha del mismo. El escritor aparentemente da al mercado lo que éste le pide; mas, en esta

operación, realiza una maniobra de distanciamiento respecto de las narrativas nostálgicas del pasado, y las presenta como artefactos destinados a satisfacer demandas del presente. Tal y como el protagonista descubre, los boleros de Violeta del Río se integran en la barahúnda musical habanera: no pueden sustituirla, ni tampoco funcionar como fuerzas estabilizadoras frente al caos cotidiano. Si Conde busca refugio en las líricas amorosas que canta Violeta, lo que surge tras ellas es un pasado perturbador y violento. Esa Habana idealizada de los años cincuenta, “donde uno se podía tomar un café en cualquier esquina” (110), se revela edificada sobre una base de desigualdades sociales y de oscuros intereses económicos y políticos, en los cuales las familias más prestantes del país se asociaban con mafiosos locales e internacionales. En consecuencia, la novela responde y a la vez resiste a esa mirada obsesiva que—tanto desde dentro de la cultura cubana, como desde el exilio, como desde figuras como Wenders o Cooder—se proyecta sobre el pasado, y lo reconstruye como la tierra prometida de una modernidad nunca realizada plenamente. Esta perspectiva olvida u omite—nos recuerda el autor—la condición neocolonial que Cuba ocupó hasta 1959. Al final, la historia de la cantante, con su narrativa sentimental y nostálgica, corre la misma suerte del gran archivo intelectual prerrevolucionario que dormita en la biblioteca de los Montes de Oca: el contacto con la realidad del presente desintegra estas reliquias del templo dedicado a una Cuba imaginaria que jamás conoció revoluciones, exilios ni períodos especiales. Aunque Padura coquetea con la seducción retro de La Habana y parece entregarse a ella, sus personajes finalmente reafirman su pertenencia a su propio tiempo histórico: “Estoy aquí” (354), le dice su amante a Mario Conde en el cierre de la novela.

En conclusión, en *La neblina del ayer* Leonardo Padura Fuentes realiza un delicado ejercicio de equilibrio frente al mercado transnacional de la nostalgia, que ha hecho de Cuba una de sus mercancías favoritas. Ofrece un relato afín a algunas de sus temáticas centrales, pero, simultáneamente, las desactiva. Presenta a un personaje asediado por las historias pretéritas, pero le impide encontrar en ellas sosiego a sus crisis identitarias. A diferencia de *Buena Vista Social Club*, la realidad de la isla no se encuentra en un pasado monumentalizado—como la biblioteca—o

idealizado—como Violeta del Río—, sino en las fuerzas y tensiones del presente.

Se puede pensar que esta táctica es un simple juego mercadotécnico. Sin embargo, es más productivo verla como la búsqueda de un autor que, si bien es consciente de que no existe un utópico afuera de las redes transnacionales de circulación y consumo, tampoco está dispuesto a ceder sin más a sus demandas, y procura insertar en ellas su propia agenda narrativa.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- . *Estado de excepción*. 2da. ed. Buenos Aires: Adriana Arango Editora, 2004.
- . *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Birkenmaier, Anke. “La Habana y sus otros: presencias fantasmagóricas en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes.” *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Ed. Araceli Tinajero. Madrid: Iberoamericana, 2010. 245-60.
- Braham, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2004.
- Buckwalter-Arias, James. *Cuba and the New Origenismo*. Woodbridge: Tamesis, 2010.
- Buena Vista Social Club*. Dir. Wim Wenders. Artisan Entertainment, 1999. Film.
- Chanan, Michael. “Play It Again, or Old-time Cuban Music on the Screen.” *New Left Review* 238 (1999): 150-156.
- Davis, Darien J. “Buena Vista Social Club.” *The American Historical Review*. 105. 2 (2000), 657-659.
- De la Campa, Román. *Cuba on my Mind: Journeys to a Severed Nation*. London/New York: Verso, 2001.

- . "Globalización y Nostalgia. Buena Vista Social Club." *Encuentro de la Cultura Cubana*. 28-29 (2003): 291-305.
- Epple, Juan Armando. "Entrevista con Leonardo Padura Fuentes." *Hispanamérica* 75 (1995): 49-66.
- Fornet, Ambrosio. "El Quinquenio gris. Revisitando el término". *Criterios*. 2007. www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Medina, Alberto. "Jameson, *Buena Vista Social Club*, and Other Exercises in the Restoration of the Real". *Iberoamericana*. VII, 25 (2007): 7-21.
- Padura Fuentes, Leonardo. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Serra, Ana. *The "New Man" in Cuba. Culture and Identity in the Revolution*. Florida: University Press of Florida, 2007.
- Wenders, Wim and Donata Wenders. *The Companion Book to the Film Buena Vista Social Club*. London: Thames & Hudson Ltd, 2000.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and "Special Period Fiction"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Wilkinson, Stephen. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Oxford: Peter Lang, 2006.