

Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura

Jonathan Dettman
University Of California

La neblina del ayer es la más reciente novela en la que Leonardo Padura Fuentes continúa la reconocida serie protagonizada por Mario Conde. Los cuatro libros anteriores constituyen la tetralogía *Las cuatro estaciones* que, debido a su tremenda popularidad, está en vías de ser llevada al cine. Si bien esta popularidad se debe en parte a que el género policíaco se había establecido en Cuba como literatura de difusión masiva en los años 70 a partir de la publicación de la novela *Enigma para un domingo*, de Cárdenas Acuña, también es cierto que a finales de los 80 este género se encontraba en pleno declive (Quesada 153-54) y que las novelas de Padura lo han renovado, restaurándole su popularidad de antes y convirtiéndolo en un instrumento de reflexión crítica. Antes de la aparición de las novelas negras de Padura, el género en Cuba fue marcado por una fuerte corriente socio-realista y terminó siendo esquemático y apologista. Como señala Pío Serrano, "si la novela policíaca quedaba demeritada en la sociedad capitalista por su servidumbre al mercado, por su propósito de entretenimiento o por su limitación a sucesivos ejercicios de agudeza de ingenio; la versión cubana se devaluaba por su adscripción a un didactismo partidista, su versión maniquea de los conflictos humanos y por una escritura simplificada, ajena a plantear cualquier inquietud al lector" (Serrano 107). La favorable recepción crítica de las novelas de Padura se debe, en gran parte, a que éstas se alejan del típico *whodunnit* del género detectivesco y, en lugar de centrarse en el enigma del crimen, emplean el realismo y el argumento investigativo inherentes al género para adentrarse en temas sociales como la pobreza, el fracaso de la política igualitaria, la corrupción gubernamental, la represión de los homosexuales y las deficiencias del sistema educativo.

Además de renovar el género policíaco, las novelas de Padura se inscriben en lo que Esther Whitfield (citada en Quiroga 243) ha denominado el "género del Período Especial": novelas caracterizadas no sólo por coincidir con o hablar de la crisis económica, sino también por lo que Whitfield llama "desplazamiento," o su relación ambigua con el tiempo y el espacio cubanos contemporáneos.¹ Es precisamente esta ambigüedad, respecto a *La neblina del ayer*, lo que se quiere tratar en este ensayo.

Otro rasgo pertinente de las novelas del Período Especial, relacionado a la idea de desplazamiento, es su revaloración del arte prerrevolucionario y sobre todo de la estética origenista.² Esta revaloración se manifiesta en diversas obras, que incluyen "El lobo, el bosque y el hombre nuevo" de Senel Paz y *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz, en cuyas tramas se ve la reivindicación de la otrora desestimada figura de José Lezama Lima. Estos textos proponen un retorno a lo estético que se opone a la doctrina revolucionaria del artista comprometido. Este esteticismo trata de reivindicar al artista independiente cuya preocupación principal no es necesariamente de índole política. No es casual que los origenistas sean redescubiertos precisamente en el Período Especial. James Buckwalter-Arias ha adelantado la hipótesis de que este redescubrimiento representa "un intento significativo de lidiar con profundas contradicciones culturales en la Cuba contemporánea, de negociar una coyuntura histórico-cultural en la que ni la política cultural socialista ni la ideología del mercado libre llegan a imponerse la una sobre la otra" ("Discurso" 59). Las novelas del Período Especial responden a esta situación paradójica. Buckwalter-Arias le llama "la reinscripción de la estética" ("Reinscribing" 362) a esta apropiación del discurso origenista.

Asimismo, esta reinscripción figura en *La neblina del ayer*. Lo estético se encarna en la figura de Violeta del Río, el personaje que constituye el eje giratorio de la narrativa. Violeta era una cantante de boleros de los años 50 que se distinguía de sus coetáneos por su belleza, por su voz ronca e intimista y, sobre todo, por cantar por el gusto de cantar en una atmósfera caracterizada por la competencia encarnizada de las cantantes. La rival de Violeta, Katy Barqué, la odiaba porque "maleaba el negocio" cantando gratis en los clubes. Violeta le tiene fascinado al Conde, y éste está obsesionado por descubrir las circunstancias de la muerte de ella. Una parte del magnetismo que ella ejerce sobre él radica en su idealismo compartido.

Además de Violeta, la época origenista se manifiesta de otras formas. Yoyi, el nuevo escudero del Conde, es el dueño de un Chevrolet Bel Air 1956, que para colmo tiene "un esplendor quizás hasta superior al de los días remotos en que había salido de la planta automotriz de Detroit" (84). Al delirio automovilístico se le suman las reminiscencias rituales de Conde y su mejor amigo, el Flaco Carlos, acerca de su adolescencia en los tiempos eufóricos de los principios de los 60.

Buckwalter-Arias propone algunos motivos para explicar la reinscripción de los origenistas, precisamente en el Período Especial. Primero, "una vez que los origenistas estén todos muertos, exiliados o domesticados, conviene mucho más a las autoridades apropiarse para sus propios fines del poderoso legado origenista [...] que intentar suprimirlo" ("Discurso" 57). Luego, el triunfalismo socialista ya no encuentra resonancias en una realidad donde los sueños utópicos parecen cada vez más inalcanzables (57). Además de estos motivos, es posible que exista otro: el deseo latente de resistir la conversión del arte en mercancía. En esto hago eco de la conclusión de Buckwalter-Arias, quien dice: "Desplegar a [los origenistas] es ofrecer resistencia en ambos frentes—tanto al socialismo totalitario como al mercado libre y su correspondiente cultura de consumo—. Es poner al descubierto los severos límites de los modelos consabidos y establecer las coordenadas de la encrucijada actual, en la que Cuba se encuentra precariamente suspendida entre un socialismo debilitado y represor, y un capitalismo globalizado que se proyecta como la

libertad misma, pero que amaga con adueñarse de una vez por todas de la cultura cubana" ("Discurso" 64).

Sin negar la validez de la idea de que las novelas del Período Especial se dirigen al "limbo o [al] vacío de quedarse varado entre dos cosmovisiones" (Davies 104)—el capitalismo globalizado y el socialismo totalitario—, quisiera examinar el modelo de doble resistencia, ateniéndome al concepto de "palimpsesto" adelantado por José Quiroga, y llevando el debate a ciertas aportaciones de Foucault, específicamente la noción de "heterotopía."

Quiroga habla de "extraños efectos secundarios" en la cultura cubana, como resultado de la política económica de los años 90 (8). Por un lado, se produjo una "desarticulación" entre el presente y el futuro prometido: ahora es muy notoria la falta de progreso hacia ese porvenir, y es más difícil concebir o percibir la conexión entre el presente y un futuro utópico que no acaba de llegar nunca. Por otro, la nueva situación económica (la apertura de ciertos sectores al mercado internacional, el crecimiento del turismo, etc.) conlleva muchos de los males sociales que la revolución se jactaba de haber erradicado (la prostitución, la droga, la delincuencia, etc.). De modo que se ha perdido en Cuba la sensación de destino histórico promovida por el proyecto teleológico del socialismo, al mismo tiempo que el pasado (prerrevolucionario) amenaza con su posible retorno. Hay una rara convivencia de épocas: el pasado prerrevolucionario, el pasado utópico de los primeros días de la revolución, el presente heterotópico y estático, el futuro socialista (al cual se sigue aferrando el discurso oficialista) y el futuro incierto (que quizás se parezca a los tiempos prerrevolucionarios). Quiroga arguye que esta situación complicada, en una Cuba que se ha vuelto "*too layered over time*" (vii), puede entenderse mejor si se compara la realidad cubana con la noción del palimpsesto: un manuscrito que, de tanto uso, conserva las huellas de previas inscripciones de tal forma que éstas se pueden leer todavía.

La neblina del ayer responde a su ambiente histórico e ideológico con estrategias de resistencia que tienen "extraños efectos secundarios" en el texto. La realidad cubana se ve reflejada en la novela, en la que conviven diferentes épocas en el mismo espacio. Quiroga elabora el concepto de palimpsesto con la noción de "heterotopía": un sitio donde se puede "aprehender [...] las diferentes capas del tiempo, simultáneamente" y donde "una historia alternativa tuvo, o aún tiene, lugar" (45–46). En la novela, el Conde empieza a percibir los extraños efectos temporales en una biblioteca que él mismo, en su nuevo oficio de rastreador de libros, encuentra en un caserón antiguo del barrio de El Vedado en La Habana. Que la casa se sitúe en este barrio no es insignificante, dado que El Vedado fue una de las sedes de la burguesía habanera, antes de su huida en masa. Representa, por lo tanto, otro espacio de encuentro con la época y estética burguesas: el contexto en que surgieron los origenistas. La biblioteca es un lugar atemporal, un sitio que ha "conseguido navegar a salvo de las iras del tiempo y de la historia" (69) y de donde "no entró ni salió un libro" (27) en cuarenta y tres años. Allí se encuentran volúmenes tan codiciados como originales de *El libro de los ingenios* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, y primeras ediciones de Borges y de José María Heredia. Es una colección que abarca la cultura de la Isla y toda su historia desde la Conquista. La biblioteca, entonces, es un espacio en que diferentes historias coexisten con el presente: una heterotopía.

Conviene examinar brevemente la idea de heterotopía según la define Foucault. Mientras las "utopías permiten las fábulas y el discurso," "las heterotopías son inquietantes [...] refutan, desde su raíz, la mera posibilidad de gramática; disuelven nuestros mitos y esterilizan el lirismo de nuestras frases" (xviii). Es decir, la yuxtaposición de significantes y discursos de orden distinto en un mismo espacio niega toda posibilidad de coherencia; las (meta)narrativas dejan de tener sentido porque se les quita su fundamento retórico que depende, a su vez, de una cronología lingüística y un devenir histórico.

La pluralidad temporal de la heterotopía no es cómoda para el protagonista de Padura. En primer lugar, la casa tiene "un aire de espeso abandono" (20) y una "inquietante desolación" (22). En la mansión no queda ni un solo adorno, pero en la biblioteca se conservan "miles de libros de lomos oscuros, en los que aún lograban brillar las letras doradas de su identidad, vencedoras de la malvada humedad de la isla y de la fatiga del tiempo" (23-24). Es un "santuario perdido en el tiempo" (25), que no sólo se ha proyectado desde el pasado prerrevolucionario hasta el presente, sino que ha logrado mantenerse intacto, inmune al saqueo económico que ha hecho estragos en el resto de la casa y en la isla. El Conde siente esta incongruencia de inmediato. Además, al salir de la casa, repara en el "contraste térmico" (39). La casa parece casi embrujada: en algún momento Amalia Ferrero, una de las habitantes, dice que allí se ha quedado el fantasma de los Montes de Oca, los dueños originales. Además, al alejarse de la casa, Conde tiene una extraña reticencia: "no debía mirar atrás, pues si lo hacía casi seguro se petrificaría" (40). Parece una advertencia bíblica: dejar el pasado en el pasado. Pero el pasado, tanto en esta novela como en la realidad cubana, insiste en volver.

Mario Conde no tarda en indagar en ese pasado, y pronto descubre, en uno de los tomos, una hoja suelta de la revista *Vanidades* con la foto de una tal Violeta del Río. Como se ha mencionado, Violeta fue una cantante de boleros a finales de los 50. Conde se obsesiona por la mujer y por descubrir la manera de su muerte. Al escuchar la voz grabada de la cantante, "Conde comprendió que el espíritu latente de una mujer reducida a su voz, sólo a una voz, estaba haciéndose sangre de su sangre, carne de su carne, convirtiéndolo, sin que él pudiera evitarlo, en una prolongación viviente de la difunta" (224). Esta posesión por el pasado es la consecuencia de no haber prestado atención a su presentimiento original, una advertencia que se repitió la primera vez que el Conde escuchó el bolero "Vete de mí," cantado por Violeta: "Pero luego la voz ordenaba: 'No te detengas a mirar,' reclamando una lejanía de resonancias bíblicas" (99). El fantasma del pasado termina impregnando el cuerpo del Conde, convirtiéndolo a él en otro sitio de épocas cruzadas, otro palimpsesto.

En realidad, la posesión de Conde por la voz pretérita de Violeta sólo ilustra algo que ya está siempre en él (y él en ello): la tensión y la incertidumbre provocadas por la acumulación del pasado en el presente. Hay, en la vida de Conde y en la realidad habanera que el texto pretende reflejar, un acopio del pasado. A la época prerrevolucionaria representada por Violeta se le suman las reminiscencias habituales que Conde comparte con el Flaco y, además, los recuerdos de sus años de detective. Y en la ciudad cuyos límites deslindan el universo del ex policía "se ha acumulado, a lo largo de los siglos, una parte del desecho humano, arquitectónico e histórico generado por la capital prepotente" (206).

Aparte de la memoria y las reliquias visibles del pasado, también múltiples sistemas económicos y sociales se inscriben en el palimpsesto de Padura. En muchos sentidos Mario Conde sigue siendo el "hombre nuevo," sobre todo en cuanto a su idealismo empedernido. En el curso de sus indagaciones acerca de la muerte de la cantante, se queda atónito ante la evidencia que, en las nuevas circunstancias, todo tiene precio, hasta las palabras: "El Conde no salía de su asombro. Debía de ser la primera vez en su vida que alguien le cobraba por una conversación... y el Conde se ratificó en su convicción de que cada vez entendía menos, pues los códigos y lenguajes en uso le resultaban desconocidos" (145). Conde no sabe moverse en un mundo económico en que todo es convertible en capital porque él ha crecido y se ha educado en la ética revolucionaria.

Tampoco sabe muy bien qué hacer al enfrentarse con otra de las nuevas realidades, que es además la más vieja: el sexo a sueldo. Cuando el informante del Conde en el barrio de Atarés, Juan el Africano, le propone una noche de putas, el ex policía no sabe reaccionar. Se deja llevar hasta no aguantar más y sale huyendo del cuartucho de las prostitutas, sin haber consumado la faena. Fue entonces cuando comprendió "que toda su liberalidad moral era apenas un juego infantil en aquel mundo alucinante, donde el sexo adquiría otros valores y usos" (221). El Conde rehúsa asimismo de la droga cuando se le ofrece, aunque no sin cierta vacilación. Se aferra a su ética, aunque esté fuera de moda.

Estas experiencias contribuyen a la sensación de desconexión que el Conde siente respecto a su ambiente. He aquí un ejemplo textual:

Con el alma adolorida, el Conde regresó a la calle y observó el panorama de edificios alguna vez pretenciosos de su modernidad, ahora doblegados por una vejez prematura. Contempló al borde del asco a la jovencita siempre sonriente que, contra una pared, se dejaba babosear por un viejo de aspecto nórdico al que llamaba «mi chino». Escuchó la algarabía de los muchachos que, subiendo la pendiente de la calle O, exteriorizaban con gritos su júbilo quizás narcótico y pateaban las bolsas de basura encontradas a su paso. Se alarmó con el tránsito veloz del Lada reluciente, con la música de su reproductora a todo volumen, como empeñado en demostrar una alegría ostentosa, prefabricada. Bajó hacia 23 y vio pasar a su lado dos policías pertrechados incluso con gigantescos perros pastores. 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).

El Conde, en su función de *flâneur*, se enfrenta a un panorama de efectos similares a los que describe Jameson en su conocido análisis del Hotel Bonaventura en Los Ángeles. Jameson habla de "milling confusion, something like the vengeance this space takes on those who still seek to walk through it" y de un vestibulo donde "it is quite imposible to get your bearings" (83). La velocidad, la algarabía y la sensación de estar extraviado sin

mapa ni brújula remiten a la condición posmoderna. Asimismo, la desarticulación señalada entre un "mundo difuminado" (la época prerrevolucionaria) y "otro en descomposición" (el proyecto socialista) expresa la muerte de las "grandes narrativas" de Lyotard. Estas dos historias inscritas en el espacio de la ciudad causan extrañeza en el sujeto que parece rechazar ambas, tanto la historia revolucionaria como la prerrevolucionaria que sigue latente en el presente y, como la voz de Violeta en el cuerpo del Conde, lo posee y prefigura "un futuro indeseado aunque posible" (99).

Es evidente que en *La Neblina del ayer* se acumulan épocas de una forma heterotópica. Quisiera examinar las implicaciones de esta heterotopía para el modelo de doble resistencia aplicado a esta novela. Primeramente, es difícil precisar el impacto de esta resistencia literaria en la Cuba actual o en las letras cubanas. Padura, por lo menos, cree que sus novelas constituyen una crítica de la sociedad cubana, una crítica que se sitúa entre la política de los exiliados y la del gobierno cubano, y que consta de una visión más fiel de la realidad. El autor cree estar empeñado—junto con sus contemporáneos cubanos—en "hacer una literatura desde una posición esencialmente estética" (Clark). La importancia de la susodicha tesis de la doble resistencia es que señala que esta postura, que quiere ser apolítica, se enfrenta tanto a la globalización económica liberal como a la historia oficialista. No sólo es una reacción contra la literatura instrumentalizada, sino también contra la literatura convertida en mercancía. Cabe preguntar, sin embargo, si el efecto libertador de la obra estética está a la altura del idealismo del gesto.

En *La neblina del ayer* hay un antagonismo interno que se parece mucho a la situación actual en Cuba. Aunque rechaza las grandes narrativas y las conmina con su incesante reinscripción del pasado, no propone ninguna alternativa clara. Pero en ningún momento se niega la posibilidad, por inverosímil que sea, de un arreglo. El Conde llega al juicio sumario de que lo que necesita es "una varita mágica. Esa era la solución" (344). Es decir, la única solución es de por sí fantástica, otro sueño utópico. La narrativa deja abierta la posibilidad de que *algo* pase, pero la *forma* en que se reinscribe el pasado consta de una rotunda negación de esta posibilidad. A continuación se verá que el proyecto de la novela sigue siendo utópico, pero que la naturaleza heterotópica del texto parece negar la realización de la utopía.

Si bien el protagonista es escéptico, y aunque haya dejado de ser militante desde hace mucho tiempo, sigue siendo idealista en el fondo. Por ello se niega a participar en los vicios resurgentes o directamente en la compra y venta. El Conde se limita a rastrear libros—es detective, después de todo—y se aleja del negocio de venderlos. Así logra no involucrarse en el saqueo del patrimonio cultural de la isla. De la misma forma, su escepticismo ya no le permite aceptar la historia oficial respecto al futuro socialista. Hay, en la novela, un extraño paralelismo entre la experiencia generacional del Conde y del autor y la de Nemesia Moré, la vieja moribunda cuya voluntad mantuvo intacta la biblioteca. En sus cartas, que Conde encuentra guardadas en la biblioteca, ella dice que "cancelé mi futuro individuo" (154), y se pregunta "qué he obtenido a cambio? Olvido, silencio, distancia..." (155). A pesar de ello, ella afirma que seguirá esperando el regreso del señor de la casa, Alcides Montes de Oca. Estas esperanzas burguesas del pasado hallan eco en el presente del Conde y sus amigos, quienes se preguntan "¿cuántas cosas nos quitaron, nos prohibieron, nos negaron durante años para adelantar el futuro...?" (198). En ambas situaciones, siguen

esperando: Nemesis por su amante burgués y los amigos del Conde por el futuro mesiánico de la revolución. El Conde, como Nemesis, seguirá esperando, pues con un poco de alivio alimenticio “a lo mejor así aguantamos con más firmeza y coraje otros cuarenta años de bloqueo imperialista y libreta de racionamiento...” (129). No es que Carlos, el autor del enunciado, y Conde crean que el futuro va a llegar (aunque ellos—y la novela—dejan abierta la posibilidad), sino que están resignados a la situación. Si hay resistencia en la novela, no radica en una oposición activa y crítica a las enfrentadas ideologías dominantes. Más bien es resistencia en el sentido pasivo de la palabra: tolerar, aguantar, sufrir. Cabe preguntar, entonces, si el texto no apoya implícitamente lo que Quiroga describe como “el discurso oficial de resistencia a pesar de todos los pronósticos” (1).

Es preciso volver ahora al concepto de heterotopía. Si el texto de Padura es un palimpsesto (texto heterotópico) que se inscribe en la realidad heterotópica de la Cuba de hoy, hay severas implicaciones para la agencia o efecto crítico de la novela. Eloy Urroz lo ha explicado así: en una heterotopía “la acción se vuelve del todo imposible, el movimiento es una irrealdad, un simulacro, y todo está perennemente sumido por la *stasis*, la parálisis e inalterabilidad parmenídea del tiempo y del ser” (16). Hay efectos similares en otro texto de Padura, *La novela de mi vida*. Urroz indica que, en esta novela ostensiblemente histórica pero en el fondo policíaca, “Padura desea indicarnos que, más allá de las cronologías y sin importar las fechas, no importando a qué momento histórico se esté haciendo referencia, el tiempo de las dictaduras se ha quedado anquilosado para siempre en su país (viviendo una suerte de delirante eterno retorno)” (110). Esta sensación de “eterno retorno” se logra, en ambas novelas, a través de reinscripciones y paralelismos históricos, y parece refutar la posibilidad de progreso e incluso la misma noción del tiempo.³

Todo ello desemboca en una suerte de parálisis histórica y conservadurismo en la novela. Duanel Díaz, en un artículo publicado en el diario digital *Encuentro en la red*, ha llegado a una conclusión parecida: “la neta separación que [Padura] establece entre la literatura y la política, revolucionaria en relación con la total subordinación que establecía la ortodoxia marxista predominante durante los años setenta, puede volverse más bien conservadora en el contexto de una política cultural que ha tenido que adaptarse al brusco cambio de circunstancias de los años noventa.” Asimismo, en *La neblina del ayer*, el Conde es fichado e interrogado por la policía y, desde la misma posición en la que vio a tantos otros durante su carrera como agente de policía, se siente culpable de haberlos sometido al “mismo proceso denigrante” (186) y comprende que la “misión más real” de la policía es “preservar los fueros del poder” (187). No es de extrañar, entonces, que la posición y la función retórica del Conde sigan siendo más defensoras que críticas del *statu quo*. Ello no significa que las novelas de Padura apoyan al régimen, sino que reflejan fielmente una sociedad que está entre la espada y la pared, que quiere avanzar pero que ha adoptado una postura conservadora para no ceder terreno ni al capitalismo ni a la versión oficial del socialismo.

Es posible que la reinscripción patente en las novelas del Período Especial sea parte de lo que Quiroga llama “rememorialización”: un proceso que celebra y critica el pasado para ganar tiempo en el presente (4). Según el crítico, este es un “proceso controlado... para criticar el estado por errores cometidos en el pasado... que en ningún momento [son] la política del presente,” “una manera de abrir de nuevo la posibilidad de que el futuro aún

pueda cumplir" (4-5). Por cierto, en *La neblina del ayer* no hay culpables evidentes. Después del desenlace del enigma, el Conejo (amigo historiador del Conde) se pregunta: "¿quién es el malo?" (347). Hay, además, una constante obsesión por el pasado, como si la novela fuera consciente de ser un palimpsesto, y un afán por contener las trazas de otras historias. Aunque el Conde fue poseído por el pasado representado por la voz de Violeta, termina quebrando el disco y enterrándolo bajo la tapa del tocadiscos, en un acto de exorcismo. El protagonista revive y reinscribe la historia para controlarla en una suerte de catarsis.

La novela también trata de resolver otras disyuntivas: la que existe entre el idealismo y la realidad económica, y la que hay entre generaciones. Yoyi, el socio del Conde en el negocio de los libros, más joven y mucho más hábil en los tratos monetarios, sueña con ser un magnate y ya lo es hasta cierto punto. Se refiere continuamente al Conde y a los amigos de éste como "marcianos" porque tienen una visión idealista y anticuada del mundo. Hay una ruptura entre generaciones. El Conde y sus compinches pertenecen a la llamada "generación perdida." Estos fueron educados en el sistema revolucionario y creyeron— aunque hayan dejado de creer— las promesas de un futuro mejor. Yoyi, por otro lado, se desentende por completo de la ética revolucionaria. El Conde le pregunta si alguna vez había oído del "hombre nuevo," y Yoyi responde: "¿Qué cosa es eso? ¿Dónde lo venden?" (86). Sin embargo, hay cierto idealismo esencial en Yoyi, pues su "sueño frustrado hablaba de una sensibilidad perdida o atrofiada en la lucha por la subsistencia, y remitía a un estado de pureza anterior a la conversión del muchacho en un predador" (85). Más tarde se sabe que Yoyi tuvo la oportunidad de vender algunos de los libros que, por su valor histórico y cultura, el Conde había puesto fuera de venta. Yoyi confiesa que no pudo venderlos y dice: "anormal es lo que soy." Anormal como el Conde; es decir, idealista. Ni Yoyi ni el Conde, sin embargo, se escapan de la necesidad de estar involucrados en el negocio. Y aunque el Conde se esquivo de la compra y venta con la justificación de que sólo busca (y no vende) libros, las novelas de Padura no pueden escaparse tan fácilmente de la realidad económica, pues se insertan, y gozan de éxito, en el mercado global.

En su artículo "Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics," Buckwalter-Arias explica que, en las novelas del Período Especial, "los protagonistas artistas se apropian de gran parte de un discurso estético modernista que rechaza explícitamente la conversión en mercancía, pero lo hacen precisamente cuando la cultura cubana, la literatura incluida, está siendo reconvertida" (365), y concluye que "ni abandonar el artefacto literario al mercado libre ni subordinarlo a una narrativa revolucionaria unívoca y totalmente institucionalizada ha tenido el efecto liberador que estas estrategias prometen" (373). *La neblina del ayer* es el producto de la situación ambigua de la Cuba de hoy; es un palimpsesto que trata de criticar otro, pero que reproduce el drama de su objeto. Valdría la pena examinar, desde una perspectiva teórica más adecuada, el valor de esta mimesis. ¿Será que el objeto produce, de una forma dialéctica, su propia crítica?

Notas

¹ Las citas de fuentes originalmente escritas en inglés son traducciones mías.

² José Lezama Lima fundó la revista *Orígenes* (1944-1956) y contó con la colaboración de Eliseo Diego y Cintio Vitier, entre muchos otros. La revista fue financiada por el millonario José Rodríguez Feo.

³ Eloy Urroz, en su ensayo "El problema de la libertad y la subjetividad en el pensamiento de Jorge Luis Borges" parece indicar que Foucault no lleva la noción de heterotopía a sus últimas consecuencias: la negación total de la subjetividad, del tiempo e incluso del movimiento.

Obras citadas

- Buckwalter-Arias, James. "Discurso origenista y Cuba postsoviética." *Encuentro de la cultura cubana* 36 (2005): 54-65.
- . "Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics." *PMLA* 120.2 (2005): 362-74.
- Cárdenas Acuña, Ignacio. *Enigma para un domingo*. La Habana: Instituto cubano del libro, 1971.
- Clark, Stephen. "Conversación con Leonardo Padura Fuentes." 10 mayo 2000. *Ciberayllu*. 28 noviembre 2006. <http://www.andes.missouri.edu/Andes/cronicas/scpadura/sc_padura1.html>.
- Davies, Catherine. "Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba." *Latin American Perspectives* 27.113 (2000): 103-21.
- Díaz, Duanel. "Política y literatura." 31 marzo 2006. *Asociación Encuentro de la Cultura Cubana*. 29 nov. 2006. <<http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/cultura/articulos/politica-y-literatura/>>.
- Díaz, Jesús. *Las palabras perdidas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Mots et les choses. English: Vintage, 1994.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 53-92.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Padura Fuentes, Leonardo. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México, DF: Era, 1991.
- Quesada, Uriel. "La historia como misterio: Novela policíaca de América Central y Cuba." Diss. Tulane University, 2003.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press, 2005.
- Serrano, Pío. "Leonardo Padura o el desencanto." *Revista Hispano Cubana* 11 (2001): 107-11.
- Urroz, Eloy. *Siete ensayos capitales*. México, D.F.: Taurus, 2004.