

El cuento cubano en los últimos años

ALBERTO GARRANDÉS
Escritor

Resumen

Partiendo de esa condición y de esa paradoja del campo cultural cubano que es su insularidad, el presente artículo se propone una descripción analítica y, a la vez, general, de la suerte del cuento en Cuba en los últimos años.

Lo que se ha llamado «nueva cuentística cubana» tiene su origen hacia finales de los 70, momento en que parecen restaurarse las bases de la fábula, reivindicando el personaje literario, la preocupación por el lenguaje y la emoción estética, frente a las exigencias realistas y socio-culturales dominantes hasta entonces.

El interés en la teoría literaria, la factura del texto desde su reflexión, se va abriendo paso en la prosa breve hasta caracterizar su cultivo en los 90.

Todo esto sirvió a la renovación del compromiso ético del género —dando un nuevo valor al mismo— y permitió conformar una riqueza creadora, un poco caótica y distribuida, en ocasiones, dentro de falsas polaridades como la que enfrenta «narradores violentos» a «narradores exquisitos».

Tales divisiones no deberían, sin embargo, hacernos olvidar las búsquedas formales y muy variadas —desde el minimalismo al barroco, pasando por el texto urbano o el erótico— que emprende el cuento cubano en las últimas décadas del siglo XX y la especificidad literaria de la que, como principal baluarte hace gala.

Palabras clave: Insularidad / Nueva cuentística cubana / Fábula / Teoría literaria / Erotismo / Minimalismo / Realismo.

Abstract

Grounding itself in the concept of insularity —condition and paradox of Cuba's cultural field—, this article offers an analytical and general description of the Cuban short story in recent years. What was called the «new Cuban short story» has its origin at the

end of the seventies, a moment in which the basis of the fabula seems to have been restored, laying claim to literary characters and a care for language and aesthetic emotion, in opposition to the realistic and social-cultural demands which were dominant until that date. The interest in literary theory and the reflexive construction of the text become the major characteristics of short prose forms in the nineties. All this permitted the renovation of the genre's ethical commitment —now cast in a new form— and the forming of a wealth of creative production, a little chaotic and dispersed, at times, in false polarities such as that which opposes «violent narrators» and «exquisite narrators». These divisions should not, however, lead us to forget the very diverse formal experimentation —from minimalism to the baroque, from urban to erotic texts— which the Cuban short story has undertaken in the last decades of the twentieth century and the literary specificity which it boasts as its greatest virtue.

Key words: Insularity / New Cuban short story / Fabula / Literary theory / Erotism / Minimalism / Realism

Introducción

Quiero basarme en dos proposiciones del *Tractatus* de Wittgenstein para, desde allí, adentrarme en ese territorio elusivo y complejo que es el cuento en Cuba en los últimos años. En la proposición 5.473 del célebre filósofo leemos: «Toda proposición posible está legítimamente construida». Y en la 5.526 nos comunica: «Se puede describir plenamente el mundo por proposiciones completamente generalizadas». Al tomar en cuenta las dos al mismo tiempo, doy una explicación a mi perspectiva: describir analíticamente determinadas tendencias del cuento en Cuba, desde una perspectiva apartada de lo que en la isla se escribe sobre ese fenómeno. Una descripción analítica *posible*, hecha desde lo *general*. Tomaré en consideración, desde luego, nombres de autores y títulos de libros para ganar en claridad y, sobre todo, en poder de persuasión.

El campo cultural cubano ha tenido en la insularidad una condición muy influyente. Insularidad como compendio de *aislamiento* y paradoja de *apertura*, desde esa misma soledad, a las sensaciones del orbe; insularidad como *recreación del mundo* y como imagen peligrosa (por su comunicable grado de confusión) de lo real. Insularidad como *constructo* suficiente o insuficiente para un escritor. Insularidad como *condensación de imágenes* y como sistema.

Supongo que algunas de estas nociones no son privativas del campo cultural cubano. Y supongo también que la década de los noventa —y también la actualidad— han tenido en Cuba una especie de ‘sobreabundancia’ de lo real. En Cuba siempre está pasando algo, los resortes sociales están siempre disparados. Y ésa es una de las constantes de nuestro desenvolvimiento en el tiempo

y el tiempo de la cultura: la tensión que se modula para más o para menos. La realidad de lo real (para decirlo así, con ese énfasis de lo tautológico) seduce muy fácilmente a un escritor en Cuba. Y resulta lógico pensarlo porque es una realidad muy atractiva, en especial en relación con la índole del proyecto socio-político oficial, sus mutaciones, sus redefiniciones.

Dicho esto, veamos qué ha sucedido, a mi modo de ver, en la cuentística cubana. No seguiré un orden cronológico. Voy simplemente a sondear algunos temas, actitudes, interrogaciones y problemas del cuento.

La herencia de la nueva cuentística y una retórica maltrecha

Durante el segundo lustro de los setenta empezaron a restaurarse las bases de la fábula. Las manquedades del realismo socialista *a la cubana* y su carga de oscuridad y desfiguración vieron nacer lo que luego vendría a conocerse, entre otros apelativos de desigual fortuna, como *nueva cuentística cubana*. Se publicaron libros de ‘transición’, por así llamarlos, y que anunciaban —y a veces protagonizaban— los cambios por venir en el plano compositivo del relato breve. Sin embargo, el origen de tan deseadas mutaciones no se hallaba, creo, en la técnica, sino más bien en la germinación de una sensibilidad distinta, visible emergentemente.

Los llamados nuevos cuentistas empezaron a publicar a fines de los años setenta y se han hecho llamar «generación de los ochenta» o algo así. No siento devoción por las nominaciones grupales y prefiero los conceptos y el examen demorado de los textos, así que abandonaré rápidamente esas distinciones.

Los narradores comprendidos en la anterior definición —Francisco López Sacha, Reinaldo Montero, Félix Luis Viera, Senel Paz, Miguel Mejides, Guillermo Vidal, Luis Manuel García Méndez y Abel Prieto son los principales— hicieron un aporte al panorama del género: reivindicaron el estatuto del personaje literario en congruencia con un tipo de estructura favorecedora de la progresión dramática *emotiva*, frente a la ostensible parálisis que, en la realidad de la literatura y desde la preceptiva sociocultural, caracterizaba a la vida literaria y a la creación. En este sentido, los denominados cuentistas de los ochenta llamaron la atención sobre el empleo del lenguaje (dieron en usar las variantes y subvariantes cubanas del español en busca de una credibilidad muy próxima al deseo de testificación, tan peligroso siempre que se habla de lo literario y la literariedad) y el fomento de ciertos estilos *dramatúrgicos*. Esto, que constituyó entonces un fenómeno de primera magnitud, devino luego, sin embargo, una retórica con su correspondiente mundo de referencias.

Libros canónicos de la *nueva cuentística* son *El niño aquel* (1980), de Senel Paz; *El jardín de las flores silvestres* (1982), de Miguel Mejides; *Las llamas en el cielo* (1983), de Félix Luis Viera; *Descubrimiento del azul* (1987), de Francisco López Sacha; *Sin perder la ternura* (1987), de Luis Manuel García Méndez; *Donjuanes* (1987), de Reinaldo Montero; *Se permuta esta casa* (1988), de Guillermo Vidal, y *Noche de sábado* (1989), de Abel Prieto.

De sus libros sobreviven, para la lectura cubana de ahora mismo, el espíritu que los animó por esos años —pues siempre hay quien gusta del buceo arqueológico— y, en términos rigurosamente literarios, tan sólo un manojito de piezas. Pero algunos de sus autores supieron trascender los peligros del envejecimiento. Hasta el momento, Paz lo ha hecho con un relato impactante que, por cierto, ya empezó a envejecer: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*; Mejides, con un volumen sutil: *Rumba Palace* (1995).

De nuevo una pregunta: ¿qué es la literatura?

A fines de los ochenta empezó a ocurrir algo sustancial: la paulatina revelación de *un grupo* de los entonces más jóvenes autores, nacidos entre 1960 y 1965, e incluso después de esa fecha, en plena década de los setenta. Pero lo importante no era su aparición (en ocasiones perturbadora) en los premios literarios, o en las revistas culturales, sino especialmente un concepto de literatura muy determinado que difundían y practicaban —estos verbos deberían conjugarse también en presente— quienes empezaron a publicar a inicios de los años noventa y también quienes lo han venido a hacer a fines de esa década.

Para decirlo en pocas palabras: con ese grupo se volvía a las enseñanzas de la vanguardia —el término *posmodernidad* encabezaba la lista de ciertas plúmbeas terminologías, más propias de una indigestión semiológica que de asunciones auténticas—, a los textos de ciertos prosistas europeos, al universo del *rock*, al mundo de la mujer, a los espacios imaginarios, al minimalismo, a la filosofía occidental, a las llamadas sexualidades minoritarias y al orbe de la noche, esta última juzgada útero del mito de la ocultación —los aconteceres periféricos, *marginales*— y del secreto. En la narrativa cubana la enseñanza de las vanguardias no cesa todavía.

Al principio había altares específicos en la cultura francesa, en el pensamiento francés y en algunas figuras del mundo anglosajón (críticos norteamericanos, poetas alemanes o austríacos), y siempre se estaba en busca de escrituras periféricas en tanto correlatos de lo literario: Mallarmé, Valéry, Blanchot, Bataille, Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrillard, Virilio, y también Nietzsche,

Kafka, Habermas, Jünger, Steiner, entre otros como el músico y teórico John Cage y el crítico Harold Bloom.

Esos escritores-lectores de los noventa, en quienes se dejaba presumir un interés plausible en la teoría literaria en relación con el texto, la escritura y el pensamiento contemporáneo, estimaban que la literatura era, por usar un esquema, *la facturación del texto desde su reflexión*. Rolando Sánchez Mejías, uno de los más radicales, me decía que él tenía sus tres B: Blanchot, Beckett y Borges, como en la música hay también tres grandes B: Bach, Beethoven y Bruckner. Y supongo que el grupo de los *rockeros* tenía también referentes o señales importantes en el mundo anglosajón, sobre todo en esa zona donde la tecnología cibernética, la cultura ciberpunk y lo fantástico y la ciencia ficción elaboran de conjunto un espacio que se extiende desde la conjetura más atractiva y delirante hasta el realismo más inmediato.

El libro canónico de los *novísimos* cuentistas cubanos es (fue entonces) una antología de intenciones predictivas: *Los últimos serán los primeros* (1993). El profesor y crítico Salvador Redonet-Cook la perpetró y, en buena medida, fue quien enrumbo y dio forma, en el plano crítico-divulgativo, a un *corpus* textual heterogéneo, provocador, conminatorio, notoriamente dispar, en cuyo seno hay, sin embargo, verdaderas gemas de muy alta condición. Cuentos de Ronaldo Menéndez, Ángel Santiesteban Prats, Ena Lucía Portela, José Miguel Sánchez (Yoss), Ernesto Santana, Raúl Aguiar, Rolando Sánchez Mejías y algunos otros caracterizaron el espacio literario de los noventa, gobernado hoy, en Cuba, por una especie de saludable diseminación temática y formal, congruente, acaso, con un proceso en el cual ese sujeto llamado *escritor* procura constantemente salvaguardar su individualidad creadora.

La diseminación a que he aludido, acaso una consecuencia fascinante de la globalización, se refiere a una suerte de búsqueda *entrañada* que nada tiene que ver con lo plural ni con la uniformidad didascálica¹. Incluso en la vertiente más *realista* de los *novísimos* no existe *una* pauta lingüoestilística, ni *una* directriz compositiva. Los cuentos de Raúl Aguiar (*La hora fantasma de cada cual*, 1995) hurgan en la realidad más próxima, igual que los de José Miguel Sánchez (*W*, 1998), Eduardo del Llano (*El beso y el plan*, 1997), José A. Martínez Coronel (*Los hijos del silencio*, 1996), José Manuel Prieto González (*Nunca antes habías visto el rojo*, 1996), Atilio Caballero (*El azar y la cuerda*, 1996), y Armando Abreu Morales (*Cara y cruz*, 1997). Sin embargo, no hay que hacer un examen detenido para darnos cuenta de que nadie se parece a nadie, y que todos contri-

¹ No ha habido nada peor, en la literatura cubana contemporánea, que el inútil y vacío intento de representar una idea estrechamente política, representar un país, una nación.

buyen al desanquilosamiento sin escapar, por cierto, de la amenaza que se agazapa en la testificación.

Libros ciertamente representativos, en tanto conjunto, de estos últimos años en la cuentística cubana —cada uno de ellos con relatos que dejan presumir la existencia de poéticas en formación a punto de definirse—, son *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), de Ronaldo Menéndez; *Lapsus calami* (1995), de Jorge Ángel Pérez; *La demora* (1997), de Waldo Pérez Cino; *Último viaje con Adriana* (1997), de Rafael de Águila Borges; *El perdón o la agonía de la vida* (1997), de Vladimir Bermúdez; *Bad painting y Catálogo de mascotas* (1998 y 1999), de Ana Lidia Vega; *Los amantes de Konarak* (1997), de Michel Perdomo; *Una extraña entre las piedras* (1999), de Ena Lucía Portela; *Manuscritos del muerto* (2000), de Amir Valle; *Buenos días, Zenón* (2000), de Rogelio Riverón; *Tarántula* (2001), de Atilio Caballero, y *Blasfemia del escriba* (2000), de Alberto Guerra Naranjo.

Es un hecho que, en general, lo mejor y más sedicioso de la más reciente cuentística cubana ha aprendido las reglas del relato tradicional para después violarlas, como observaba T. S. Eliot en «La tradición y el talento individual». Esa violación acontece de muy variadas maneras y con distintos grados de energía. Si me expreso así, es para declarar de inmediato que las ventajosas mudanzas advertibles en algunos narradores de los ochenta —quienes, por cierto, habían respetado dichas reglas no siempre con buenos resultados— se debe, entre otras cosas, a la lección que prodigan los cuentistas de aparición más reciente. Y esa lección consiste en que el texto literario, más allá de toda otra idea, es un asunto del individuo en su descarnado diálogo con el mundo, y un problema de la imaginación y las palabras, *ciertas* palabras que ansían abolir el hábito de la percepción al intentar constituirse en mundos verbales ‘independientes’. Y los que en el futuro van a constituirse en ejemplos consistentes y duraderos del cuento cubano en el siglo xx tendrán mucho que ver con lo que esa lección deja presumir hoy como realidad comprobable².

Entre paréntesis: algunos maestros en activo

Miguel Collazo publicó *Dulces delirios* en 1996 y cabe decir que el volumen constituye un milagro de ingravidez: prosa escueta, sin carne, sumergida.

² Parecería que los narradores que miran a Europa y Estados Unidos producen relatos de la posvanguardia, relatos que son la reflexión de la escritura, mientras que los que miran a otra parte —la herencia latinoamericana, los maestros realistas del *boom*— producen relatos formalmente tradicionales y respetan el canon clásico. ¿McOndo vs Macondo?

Como ya sabemos, Maurice Blanchot ha subrayado la abismante fragilidad de la literatura y ha intervenido en ella para demostrar que es allí, en esa condición de lo frágil, donde habita la fuerza tremenda de un texto literario, sucesión de sonidos que llaman la atención del pensamiento y suelen reproducirlo. *Dulces delirios* tiene esa fuerza.

Sus personajes son hombres que beben, que ansían ser *nadie* dentro de una vida que se hace *invisible*. Dialogan, peroran, cruzan frases truncas, y todo desaparece después en una existencia que significa *separarse* del mundo, o más bien de las cosas que *se supone deben ser importantes* para el ojo de un escritor. Estos hombres detentan una ilusión pequeña, ejercen la bondad, la esperanza. No piden ni necesitan más. Y si acaso piden, pedirían un interlocutor.

El bebedor de Collazo es un ángel confundido por la belleza secreta y terrible de la vida. Pero de cierto modo abomina del mundo para aceptar, antes del alcohol y después de él, aquello que nos dicta la serenidad del Eclesiastés sobre el verdadero sentido de la existencia: *come de tu pan, bebe de tu vino, ama y trabaja*.

Miguel Collazo es un mentor cuyas lecciones esenciales son el acendramiento de las formas, la mirada plural del hombre despierto ante sus dioses y sus sueños, y la ética insobornable del escritor que abre sus ojos, sin miedo, al desconcierto y la impiedad de nuestra época. Se suicidó en 1999.

María Elena Llana había dado a conocer en 1965 un libro titulado *La reja* y demoró casi veinte años en publicar la espléndida colección *Casas del Vedado*, que es de 1983. Quince años después, en 1998, vio la luz *Castillos de naipes*, libro irregular. Su secreto —prodigado en medio de los novísimos y de quienes se dan a conocer luego— consiste en evitar con mucho cuidado el amaneramiento de la narración, del estilo, conservando cierta elegancia y cierta fidelidad al orden del relato tradicional. El tono de su voz está a medio camino entre el de la narración que se escucha y la que se escribe para ser leída en silencio. Ese es su secreto. Su lección radica en la creación de atmósferas donde el límite de lo real es también, a veces, el límite de lo imaginario o lo fantástico.

Humberto Arenal es hijo de la concepción norteamericana del cuento, idea que, como se sabe, se origina en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Más afortunado y pródigo en la novela, juntó Arenal en *El mejor traductor de Shakespeare*, su libro de 1999, narraciones de décadas anteriores con trabajos inéditos de mucho interés. Desde mediados de los años ochenta no publicaba sus piezas breves, que nos recuerdan, con las de María Elena Llana y Collazo, que el cuento sigue alimentándose de una convención realista básica (la historia referida) sobre la cual se superponen (o de la cual se derivan) varias tradiciones de ruptura. Y siempre es saludable que alguien recuerde cómo aquella convención ha devenido una especie de piedra de toque, de fundamento.

Los novísimos entre la exquisitez y la violencia: una polaridad llena de falsedades

¿Y es cierto que hubo o hay narradores *violentos* que se oponían u oponen a los narradores *exquisitos*, como se dijo una vez en la crítica cubana? Un día surgieron esas pretensiosas nominaciones (absolutamente provincianas, por cierto) y comenzaron los equívocos. Es verdad que un relato como «Isabeau», escrito por mí mismo y publicado originalmente en *Artificios* (1994), contrasta bastante con cualquiera de las fábulas urbanas salidas de *La hora fantasma de cada cual* (1995), de Raúl Aguiar (que es como una preparación cuidadosa de su novela *La estrella bocarriba*, de 1999), o de *W* (1997), de José Miguel Sánchez³, o de los *Manuscritos del muerto* (2000), de Amir Valle, o de *Sueño de un día de verano* (1998), de Ángel Santiesteban⁴. Pero se trata tan sólo del ejemplo de un relato extremado en su constitución linguoestilística frente a otros textos que aluden a lo inmediato y apuestan, en un espectro de colores disímiles, por la experiencia realista.

Francisco López Sacha habla, sin embargo, de los *iconoclastas*, y allí, en esa palabra, une a *violentos* y a *exquisitos*. Los junta en una categoría más conceptual porque sabe que, en el fondo, la voluntad de romper las normas literarias recetadas por él y otros narradores de los ochenta responde a una idea *distinta* de lo literario, una idea mucho más amplia, con mayores horizontes adonde mirar. Y esa idea, como un agujero negro, atrae no sólo estructuras nuevas, juegos lingüísticos diferentes y más osados, sino, sobre todo, personajes distintos, más atrevidos. En algunos asoma el cinismo y otros se desembarazan de una ética atada a las convenciones sociales, como sucede con algunos de Pedro de Jesús (*Maneras de obrar en 1830*, de 1998), Amir Valle y Raúl Aguiar, o Alberto Guerra, o Alberto Garrido (*El muro de las lamentaciones*, 1999) y Jesús David Curbelo (*Cuentos para adúlteros*, 1998), o Ena Lucía Portela y Ana Lidia Vega, o Julio Lombas (*Silbante*, 1998) y el provisorio dúo Aymara Aymerich-Elvira Rodríguez Puerto (*Deseos líquidos*, 2000).

Pedro de Jesús «hace» el cuento gay de los años noventa en Cuba. Su narración «El retrato», perteneciente al libro citado, es una suerte de epítome donde

³ Aunque *W* pertenece a la Colección Cemí, tenía que haber aparecido unos años antes y dentro de la colección Pinos Nuevos. Esas irregularidades se debieron al hecho de que, originalmente, su autor había dedicado el libro al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.

⁴ Al libro de Santiesteban Prats le sucedió algo semejante a lo ocurrido con *W*, sólo que en el caso de *Sueño de un día de verano*, ganador del Premio Uneac de cuento en 1995 —otorgado por un jurado que conformábamos Julio Travieso, Reinaldo Montero y yo—, el reparo oficial consistía en el descarnado tratamiento de la participación de las tropas cubanas en la guerra de Angola.

se juntan la buena prosa, un tema minoritario y una estructura inteligente. Valle, Aguiar y Guerra son auténticos exploradores, en sus respectivos estilos y con los temas que invaden con perentoriedad sus libros, del lenguaje realista y de los mundos oscurecidos de la urbe *real*. Garrido y Curbelo asedian lo cotidiano con estilos cuidadosos: el primero busca cierto lirismo sin parecer lírico, el segundo salpica su prosa de muchas referencias culturales prestigiosas. Vega, Portela y el dúo Aymerich-Rodríguez Puerto arman un cuadrilátero muy tenso, mañoso. Son escritoras conscientes de que escriben textos en primera instancia atractivos y de que lo hacen, *además*, desde una condición femenina que se diluye en las narraciones. Lombas se demora en la extrañeza y cuenta sucesos a medio camino entre lo real y lo fantástico.

Se trata, en suma, de ir contra iconos culturales y sociopolíticos desde la realidad y las situaciones que suministra la ficción. Ser *iconoclastas*, para el entorno del cuento cubano en los últimos años, equivale a apropiarse de un pensamiento cultural (y específicamente literario) *distinto*. Y cuando escribo *distinto*, pienso en una imperfecta noción de búsqueda, de exploración que no cesa. Y ese es un presupuesto que salva, al menos, del automatismo, la parálisis y el embotamiento.

La literatura y el compromiso ético

En 1997, un año después de suicidarse en La Habana, apareció la edición cubana de *Cuéntame lo que me pasa*, el único libro de relatos del poeta Ángel Escobar. Libro extraordinario donde cambia la modulación de sus palabras y cae en una especie de trance oracular.

El tipo de lectura que exige es evidentemente *somático*, originado en textos *tenso*s donde la razón avanza al descubierto, desapercibida, lista a recibir el zar-pazo a ciegas de la vida, que es siempre, allí y fuera de allí, prodigiosamente irracional.

Un poeta de la impavidez y lo inexorable, de la postrimería y el mundo lúcido de la muerte, se presenta de súbito con una colección de cuentos que es, desde el propio título, una apelación al auxilio de la racionalidad. (Una apelación retórica, diríamos, porque Escobar sabía perfectamente, creo, que la razón —esa razón exhausta que brota de las conversaciones más sombrías— no tiene nada que ver con el entendimiento, ni con la felicidad, ni con ese umbral excesivamente relacionado con la palabra *amor*. Ángel Escobar es, en *Cuéntame lo que me pasa*, un hacedor de palimpsestos psicológicos. Lo que vemos es lo que él contempla en la sucesión de sus miradas. O, para explicarlo mejor: vemos pre-

cisamente el proceso dentro del cual esas *capas* de representación, de *mimesis*, van siendo adicionadas, superpuestas, derogadas por el último examen, el último repaso del ojo y el corazón.

Tal vez ese libro sirva para comentar algo de lo que ha sido y es el compromiso ético en el cuento cubano hoy.

Casi nadie habla ya del compromiso ético (y por extensión compromiso *social*) del narrador en Cuba. ¿Existe ese compromiso como algo verificable, tangible? Yo creo que sí, sólo que antes era una especie de programa salido de la propaganda política del estado acerca del llamado *hombre nuevo* —una especie extinta casi *ab ovo*, y por eso me refería antes a la pronta caducidad del célebre cuento de Senel Paz— y ahora es una emanación natural de los textos. En esto yo veo un peligro que ya he advertido en varios sitios de intercambio académico o simplemente cultural: que el escritor se cautiva y sugiere, deslumbrado por (y presto a mimetizar) una realidad de incesantes microtransformaciones. Y esas microtransformaciones son como los micro-meteoritos: hacen tanto o más daño que aquel que dicen causó la muerte de los dinosaurios.

No es lo mismo la pesquisa ética que la pesquisa social. La primera está llena de sutilezas universales que llegan, incluso, hasta la querrela del bien contra el mal. La segunda corre el riesgo de naufragar en los lodazales de la política (la más zafia, la más ordinaria). El cuento cubano de los últimos años se puede explicar a la luz de esa diferencia, bajo la cual yace, por cierto, el forcejeo del escritor con el lenguaje, buscando la *especificidad* de lo literario.

La comunicación de alegorías complejas de problemas sociales, de problemas humanos o filosóficos, y la fabricación de entramados de sucesos en torno a dilemas de la sociedad, son dos maneras de expresar el compromiso. Dos maneras visibles hoy. Y repito: en el subsuelo profundo se encuentra un debate lingüoestilístico, de afinación sintáctica y lexical. De capacidad de expresión de lo más profundo. Siempre me parece útil regresar a la tozudez de un hecho: que, más allá de las confusiones y encandilamientos, cuando un escritor no sabe cómo expresar algo que *conoce*, en realidad lo que sucede es que *no conoce* verdaderamente, pues todo conocimiento es, a la larga, fonocéntrico.

Minimalistas

La imaginación alegórica y la imaginación realista (para hacer una distinción metodológicamente necesaria, pero que no tendría sentido fuera de los esquemas) poseen un espacio de convergencias casi ideal en prosas breves que,

al preferir sus autores un ámbito episódico del acontecer —un ámbito, diríamos mejor, *encapsulado*, en el que prevalece la concentración del sentido—, determinan la aparición de libros como *Lapsus calami* (1995), de Jorge Ángel Pérez; *El perdón o la agonía de la vida* (1998), de Vladimir Bermúdez; *Último viaje con Adriana* (1998), de Rafael de Águila Borges; *Mariposas nocturnas* (1999), de Ernesto Santana; *Zoografía* (2001), de Lourdes de Armas, y ciertas narraciones de Armando Abreu Morales (*Cara y cruz*, 1998) y Rogelio Riverón (*Subir al cielo y otras equivocaciones*, 1996).

¿Qué proponen estos escritores? Pues una estética de la miniatura expresada en poéticas muy personales. Jorge Ángel Pérez se desliza hacia el símbolo, combina el ingenio con la frialdad intelectual, intenta continuar las proposiciones del Virgilio Piñera minimalista, el de «El parque», «La montaña» y «El caso Acteón», que son prosas de fines de los años cuarenta. Bermúdez y Águila Borges se afincan en el minirrelato siguiendo el estilo de las fábulas que encierran una alegoría sobre la belleza, la contemplación, la envidia, la paciencia, la duda, la venganza y otros tópicos. En ellos está la presencia, por ejemplo, de Kafka. En los textos de Santana, hábil estilista, se juntan el minimalismo intelectual, frío, y la calidez de sentimientos fugaces pero fuertes. Lourdes de Armas, por su parte, propone ver a ciertas criaturas humanas como animales (un tigre, un caracol) y establece una curiosa y simpática interrelación entre mundos en apariencia desligados y opuestos. Abreu Morales y Riverón son minimalistas involuntarios, pero aciertan cuando escriben «Lección I» el primero y «Zohak» el segundo. Voy a detenerme en éstos.

«Lección I» es un soliloquio fragmentado, de ritmo casi asmático. El texto alcanza a desenvolverse como tal gracias a una estructura que se apoya en la enumeración caótica. El hablante monologa airada y amargamente sobre la muerte, su actitud es reflexiva, pero un humor típico, popular, aderezado con locuciones cubanas, evita la aparición de falsos tonos de tragedia, que por lo demás arruinaría el vertiginoso ritmo de las declaraciones, crudas y de una comicidad exultante.

En «Zohak» Riverón quiere probablemente que reflexionemos sobre los dones de la vida y el equilibrio que ellos suelen exigir después. Al protagonista le es dado adquirir un dragón. Es más: su destino es el de *tener* un dragón que, por cierto, se encuentra del lado de una heterodoxia singular, ya que se alimenta sólo de flores. Pero junto al dragón existe su contrario, que es el matador. Y éste es el mismo hombre pesaroso del cuento, quien sin saberlo conoce ya el arte de matar dragones. Así como, de cierto modo, Teseo existe para que el Minotauro desaparezca al final de un mito, así existe este dragón, para que un hombre comprenda el sentido de su vida.

Del realismo y el espacio ciudadano

Existe un mirar realista, interesado secreta y acaso inconscientemente en *entender para comprender*. Una mirada que, desde el confinamiento al cual se nos suele someter —o sea, desde la ergástula a que nos podrían desterrar la seducción y el encanto de las palabras, o el encanto de un solar de la Habana Vieja—, no puede sino testificar, lo más creativamente posible en el caso de sus mejores exponentes, el vértigo centrífugo del barroco, sus hechizos incomparables.

El barroco *vital* de las ciudades en Cuba —el barroco que, por ejemplo, se suscita en el *brioso dinamismo de la ruina*, si pensamos en La Habana de hoy— y el barroco *textual* (el fenómeno lógico, linguoestilístico, en algunas narraciones cubanas), forman un vínculo coherente y diversificado. En última instancia el barroco *vital* y el barroco *textual* constituyen, los dos, un asunto de las palabras. Y aquel vínculo daría lugar a un orbe propio dentro de una *voluntad de sistema*, una voluntad que llega a tener, por su trabada organización, un carácter *escenográfico*. ¿Quién monta esa escenografía cuidadosa? No lo sabemos. Nadie lo hace. La ciudad en Cuba, sin embargo, *prepara* el barroco y lo asume desde la lengua absuelta.

Quizás la pulsación diversificada de lo barroco es uno de los detonantes de la angustia de testificar. O el equívoco y las mixtificaciones del escritor realista, seducido por el ofrecimiento de convertirse de momento (y sólo de momento) en una conciencia crítica de la tragicomedia cotidiana: balseros, prostitutas, crímenes raros, drogadicción, aventuras sexuales, corrupción, pobreza ordinaria, usual. Sin embargo, cuando la construcción reproductiva de esos tópicos es literaria y no sociológica, aparecen textos como *Las palmeras domésticas* (1997), relato largo de Daniel Díaz Mantilla, donde hay balseros y desencantos en un contrapunto eficaz, o «Corazón partido bajo otra circunstancia», el magnífico relato de Alberto Guerra sobre una actriz radiofónica y su violador, de su libro *Blasfemia del escriba* (2000), o *Sueño de un día de verano* (1998), de Ángel Santiesteban, toda una estructura móvil acerca de la guerra de Angola, pero sobre todo la guerra interior, en la cabeza de quienes la experimentan de lejos y de cerca, o la Laura (muerte y resurrección del cariño) y el Justo Izquierdo (la frustración casi absoluta del yo) de Amir Valle en dos cuentos —«Laura» y «Mambrú no fue a la guerra»— de *Manuscritos del muerto* (2000).

Pero también están los cuentos de *En el borde* (1997) y algunos de *Los amantes de Konarak* (1997) de Michel Perdomo, donde la persona está siempre jugando con sus máscaras y peleando en silencio contra una adversidad de carácter casi metafísico. Y los relatos contenidos en *Anhedonia* (1998), de Mylene Fer-

nández, que da cuenta del laberinto personal, razonablemente doméstico, de sus personajes. O las historias de Yoss (José Miguel Sánchez) en *W* (1997), que establecen con lo cotidiano un vínculo radial, como si sus voces hicieran de la ciudad el centro de un escenario con el propósito de captar el tono *ficcional* en que suele expresarse la realidad. O Ana Lidia Vega —*Bad painting* (1997), *Catálogo de mascotas* (1998) y *Limpiando ventanas y espejos* (2001)—, quien descarna cada vez más sus relatos hasta situarse en lo familiar, lo casero, pero indagando en una soledad a punto de convertirse siempre en meditación procaz.

Basten estos ejemplos que se oponen al saldo que deja lo que yo denomino ‘angustia de testificar’. Los que no se oponen, o están siendo trabajados por la indiferencia o han caído en el olvido.

La erótica del texto: Narciso, Safo, Patroclo, Ulises y otras individualidades

La narrativa cubana de hoy hace del asunto *sexo*, con ánimo renovado y progresivamente mayor, un dilema de centralidad inocultable. Como si a los narradores de los noventa, sin ponerse de acuerdo, les hubiera dado con fuerza por el sexo y, en muchos casos, por la expresión del erotismo homosexual.

La erótica homosexual, la cópula y sus inmediaciones razonadas, la comunicación de sexualidades —pares y dispares—, la percepción del yo en el otro y la autopercepción, son porciones del asunto sexo en tanto vivencia, lenguaje, texto. La realidad (el realismo) de ese texto literario que, en específico, se ha empeñado en someter la sexualidad a tensiones diversas, suele depender tanto (me refiero, con esta hipótesis, a la prosa de los noventa en Cuba) de su enraizamiento en la *experiencia* —sucede así en *No dejes escapar la ira* (2001), el conmovedor libro de Miguel Ángel Fraga— como de especulaciones donde la situación narrativa se torna *experimento*.

A mi modo de ver hay dos momentos significativos y distintos en cuanto al desarrollo de este asunto en la cuentística cubana de los últimos años: «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», de Senel Paz —relato archiconocido en Cuba y fuera de Cuba gracias a la película *Fresa y chocolate*— y el casi desconocido texto de Pedro de Jesús «El retrato», fábula rotunda por su forma y su diseño de personajes. Ambos son pasto de posibles estudios *queer*.

«El retrato», al que ya me he referido, es un teorema en la línea del mejor Pasolini y nos anima a pensar cómo el autor resuelve el dilema de un personaje que quiere pintar su deseo, *representar ese concepto sin acudir a formas elementales y vacías, formas fáciles y escandalosamente banales* como el dibujo

de un coito —es un ejemplo—, da lo mismo si hecho desde el fotorrealismo o desde el expresionismo.

Las diferencias entre uno y otro son enormes: Senel Paz se aproxima a la intolerancia y escribe una fábula sobre la amistad y el humanismo (sustentada en algunos elementos cardinales de lo que María Zambrano llamó en su día la «Cuba secreta») deseables más allá de la orientación sexual de los personajes. Paz desea conmovernos. De hecho pone en juego algunos resortes sentimentales que *se tiñen de ideología*. A Pedro de Jesús no le interesa que las lágrimas afloren ni que la piel se erice de patriotismo: su *logos* es el del cuerpo deseante como práctica llana (y no de la «Cuba secreta», sino de «La Habana profunda»⁵) y como tensión de conductas en un espacio literario capaz de convertirse en teorema sobre la seducción, el placer y la condición humana *en ese límite*. Paz ancla el texto en su lectura de Lezama Lima. Pedro de Jesús ancla el suyo en un Reinaldo Arenas conceptualizado y sin delirios.

Entre esos dos polos se ha movido la escritura gay en los años noventa. Hay otros ejemplos atendibles y curiosos: «¿Por qué llora Leslie Caron?», de Roberto Urías, y «El cazador», de Leonardo Padura (ambos relatos expresan la soledad lírica del gay que busca a *su otro*); «Humo» (la intolerancia), de Jesús David Curbelo y «Sombrío despertar del avestruz» (la escuela de Lesbos y los deleitables miedos de la seducción), de Ena Lucía Portela.

Pero hay textos —otros más— que también complejizan la experiencia del sexo desde la óptica de la comunicación y de la saturación de los cuerpos deseantes: «El muro de las lamentaciones»⁶, de Alberto Garrido (el juego voluptuoso y frenético de la experiencia sexual con su lenguaje y su tradición literaria); «Laura»⁷, de Amir Valle (el triángulo y sus posibles eficacias); «Los amantes de Konarak»⁸, de Michel Perdomo (las puertas de la percepción, Huxley y la experiencia siconáutica); «Los círculos del dolor»⁹, de Yoss (el mundo sadomaso);

⁵ Para decirlo con apresuramiento y luego rectificar si hay oportunidad de hacerlo: la Cuba secreta de Zambrano es un correlato mediato de la teleología insular origenista, en cuyo centro está el nexos con la misión trascendente y redentora de la Revolución cubana. La Habana profunda es, por su parte, un correlato mediato de la isla desolada y «en peso» de Virgilio Piñera, isla no de *Órigenes* (grupo y revista), sino de *Ciclón* (revista e individualidades). Isla inmostrable para una ciudad no turística, que no trasciende ni redime.

⁶ Incluido en el libro homónimo, con el que Garrido ganó del Premio Casa de las Américas en 1999.

⁷ Incluido por su autor en *Manuscritos del muerto*, ed. cit.

⁸ Incluido por su autor en el libro homónimo, ed. cit.

⁹ Versión mecanoscrita. El cuento ganó el premio del concurso Cuentos de Amor, de la provincia de las Tunas, en 1998.

«El amor oscuro»¹⁰, de Elena María Palacio (las gemas ocultas del erotismo) y algunos otros que he publicado en mi antología *El cuerpo inmortal*, de 1998, y que reaparecen en una recopilación titulada *Irreverente eros*, publicada en 2001, junto a otras piezas de interés como «Tía Emma», de Aida Bahr, y «De nalgas al fondo», de Miguel Ángel Fraga. Son en su totalidad textos muy distintos, en efecto, pero tienen algo en común: el *soma* del sexo se pone al nivel de su *sema* y se llega a una *semiosis* —altamente afectiva— de un tipo de comunicación cuya riqueza es más visible en el ámbito de sus anomalías y sobresaltos, que en el de su eficacia lingüoestilística y compositiva.

Símbolos y alegorías: relatos conceptistas

Al enjuiciar el asunto del sujeto y de la imaginación alegórica en un grupo de textos dados a conocer esencialmente en los años noventa, quisiera referirme a tres tópicos cuyo tratamiento determina que se pueda organizar, por comodidad metodológica, una tendencia *otra* del relato. Dichos tópicos —el personaje, la atmósfera y la construcción de mundos— presentan aquí características que, en principio, mueven a indicar la existencia de *formas de conceptualización* dentro de un entramado ficcional en cuyos ejemplos cabe ver aún, si bien con cierta precariedad, los estatutos del personaje, la acción, el tiempo y el espacio.

Se trata de textos que *deterioran su compromiso* con las estructuras y convenciones tradicionales del relato realista y que, sin renunciar a entenderse con personajes dentro de un espacio equis y ante una situación narrativa determinada por un conflicto, o por la apariencia de un conflicto —que muchas veces no es de la realidad del texto, sino de la realidad de su escritura, o de las circunstancias estéticas donde ella *se produce*—, conforman a la larga una experiencia artística nacida primordialmente en la reflexión, bien de naturaleza ontológica, bien de carácter lúdico, bien de índole mitográfica o bien de tipo social, este último referido a cuestionamientos que poseen un grado de abstracción bastante preciso.

La demora (1997), de Waldo Pérez Cino, es un libro sobre la eficacia del lenguaje para comunicar realidades invisibles que afectan la penetración en la identidad del otro, y esto, por sí mismo, es un dilema de primera magnitud. *El azar y la cuerda* (1996) y *Tarántula* (2000), de Atilio Caballero, son cuadernos que esbozan otro problema: la expresión de la realidad no sólo afecta la com-

¹⁰ Antologado por Salvador Redonet en *Los últimos serán los primeros*, ed. cit.

prensión de la realidad, sino que la modifica (o sea, *añade realidad a lo real*). De modo similar se comportan las prosas de Julio Lombas, quien desde la óptica de un humor seco, casi impalpable —hablo de la breve colección titulada *Silbante* (1998), a la cual ya me he referido—, nos invita a encontrarnos con una dimensión de lo real que se modifica perceptiblemente y a cada paso, como si su configuración dentro y a partir del lenguaje acentuara los equívocos en torno a nuestras certezas. Por su lado Rolando Sánchez Mejías propone en *Cinco piezas narrativas* (1993) y *Escrituras* (1994) una lectura oblicua del proceso narrativo, del acto de escribir. Vemos allí situaciones habituales o construidas sin discordia en lo que concierne a los modos tradicionales de escritura; percibimos sin embargo, de todas maneras, una distancia, una pared divisoria que, al ser invisible, en apariencia no nos aparta del *sentimiento*, de la percepción *directa* de las cosas, y que en realidad nos *echa* de cualquier *componenda* doméstica con los personajes. Así, por ejemplo, una situación conmovedora lo será siempre *también* de un modo *cerebral*, o, más bien, en un sentido en que *lo cerebral* podría ser congruente con ciertas exaltaciones de los sentidos, como el placer intelectual cuando se religa con un placer en cuya base, muy a menudo, encontramos cierta *emotividad* del humanismo.

Caso aparte es *El druida* (2000), de Gina Picart, quien se conduce, posiblemente, como la única escritora que sistematiza los antiguos mitos de las culturas griega, celta y judeocristiana en forma de relatos de estupenda facturación. Con ese libro y con *La poza del ángel* (1994) Picart se adentra en fantasías modernas que ponen de relieve el lado más oscuro de la realidad y que reactualizan la querrela del bien contra el mal, pero sin recurrir a conceptos asentados por la vulgarización de las tradiciones, pues sus relatos poseen una independencia segura en relación con aquellos mitos al constituirse en verdaderos dramas ecuménicos, como sucede en «Caín en las entrañas de la noche» y «Vals sobre la tierra».

El siglo XXI

¿Y qué hay delante de la cuentística cubana más reciente, luego de ese período de búsquedas formativas que está ahí, al alcance de la mano, a lo largo de diez años y más? Delante se halla la tradición (aunque parezca un error, o una paradoja). Delante está la experiencia radical del sujeto (que es el principio activo del aspecto lógico del romanticismo) y el hecho de ponernos o no a tono con una realidad que se organiza en torno a la demasía, el exceso, la velocidad y la frondosidad.

Es cierto que la literatura también (o sobre todo) emana de la realidad, y por eso mismo debe cuidarse de su desenvolvimiento, en especial si éste ocurre con rapidez. Porque la literatura que se sustente sólo en lo real corre el riesgo de ser sobrepasada por lo real y envejecer a su sombra, especialmente cuando el relato en prosa usa la eficacia transitoria de los hechos externos para contraer ese delicioso (y casi siempre efímero) virus de la notoriedad.

El siglo XXI del cuento en Cuba (y voy ahora a finalizar este trabajo poniéndome en el lugar de la sibila de Cumas) será un tiempo para mayores riesgos dentro de la tantalización realista, para mayor hondura reflexiva y para mejores ensayos en la índole lingüoestilística del relato. La realidad verá modificaciones probablemente extraordinarias y el espacio literario quedará, pues, como la tentación genuina y difícil de la fábula.

Referencias

- Abreu Morales, Armando. *Cara y cruz*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Aguiar, Raúl. *La hora fantasma de cada cual*. Ediciones Unión, 1995.
- Águila Borges, Rafael de. *Último viaje con Adriana*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Arenal, Humberto. *El mejor traductor de Shakespeare*. Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Armas, Lourdes de. *Zoografía*. Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Aymerich, Aymara y Elvira Rodríguez Puerto. *Deseos líquidos*. Casa Editora Abril, 2000.
- Bermúdez, Vladimir. *El perdón o la agonía de la vida*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Caballero, Atilio. *El azar y la cuerda*. Editorial Letras Cubanas, 1996.
- *Tarántula*. Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Collazo, Miguel. *Dulces delirios*. Ediciones Unión, 1996.
- Curbelo, Jesús David. *Cuentos para adúlteros*. Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Díaz Mantilla, Daniel. *Las palmeras domésticas*. Ediciones Extramuros, 1997.
- Escobar, Ángel. *Cuéntame lo que me pasa*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Fernández, Mylene. *Anhedonia*. Ediciones Unión, 1998.
- Fraga, Miguel Ángel. *No dejes escapar la ira*. Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Francisco López Sacha, Francisco. *Descubrimiento del azul*. Ediciones de El Caimán Barbudo, 1987.
- García Méndez, Luis Manuel. *Sin perder la ternura*. Editorial Letras Cubanas, 1987.
- Garrandés, Alberto. *Artificios*. Editorial Letras Cubanas, 1994.
- *El cuerpo inmortal*. Antología de cuentos eróticos cubanos. Selección, prólogo y notas de Alberto Garrandés. Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Garrido, Alberto. *El muro de las lamentaciones*. Casa de las Américas, 1999.
- Guerra Naranjo, Alberto. *Blasfemia del escriba*. Editorial Letras Cubanas, 2000.
- Jesús, Pedro de. *Maneras de obrar en 1830*. Madrid: Olalla Ediciones, 1998.
- Llana, María Elena. *La reja*. Ediciones R, 1965.
- *Casas del Vedado*. Editorial Letras Cubanas, 1983.

- *Castillos de naipes*. Ediciones Unión, 1998.
- Llano, Eduardo del. *El beso y el plan*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Lombas, Julio. *Silbante*. Casa Editora Abril, 1998.
- Martínez Coronel, José A. *Los hijos del silencio*. Editorial Letras Cubanas 1996.
- Mejides, Miguel. *El jardín de las flores silvestres*. Ediciones Unión, 1982.
- *Rumba Palace*. Ediciones Unión, 1995.
- Menéndez, Ronaldo. *El derecho al pataleo de los ahorcados*. Casa de las Américas, 1997.
- Montero, Reinaldo. *Donjuanes*. Casa de las Américas, 1987.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*.
- *El niño aquel*. Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Perdomo, Michel. *En el borde*. Ediciones Unión, 1997.
- *Los amantes de Konarak*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Pérez Cino, Waldo. *La demora*. Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Pérez Rivero, Pedro. *Irreverente eros*. Antología de cuentos eróticos. Selección y prólogo de Pedro Pérez Rivero. Editorial José Martí, 2001.
- Pérez, Jorge Ángel. *Lapsus calami*. Ediciones Unión, 1995.
- Picart, Gina. *La poza del ángel*. Editorial Letras Cubanas, 1994.
- *El druida*. Ediciones Extramuros, 2000.
- Portela, Ena Lucía. *Una extraña entre las piedras*. Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Prieto González, José Manuel. *Nunca antes habías visto el rojo*. Editorial Letras Cubanas, 1996.
- Prieto, Abel. *Noche de sábado*. Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. Antología de los novísimos cuentistas cubanos. Selección y prólogo de Salvador Redonet. Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Riverón, Rogelio. *Subir al cielo y otras equivocaciones*. Editorial Letras Cubanas, 1996.
- *Buenos días, Zenón*. Ediciones Unión, 2000.
- Sánchez Mejías, Rolando. *Cinco piezas narrativas*. Ediciones Extramuros, 1993.
- *Escrituras*. Editorial Letras Cubanas, 1994.
- Sánchez, José Miguel. *W*. Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Santana, Ernesto. *Mariposas nocturnas*. Ediciones Extramuros, 1999.
- Santiesteban, Ángel. *Sueño de un día de verano*. Ediciones Unión, 1998.
- Valle, Amir. *Manuscritos del muerto*. Editorial Letras Cubanas, 2000.
- Vega, Ana Lidia. *Bad painting*. Ediciones Unión, 1998.
- *Catálogo de mascotas*. Editorial Letras Cubanas, 1999.
- *Limpiando ventanas y espejos*. Ediciones Unión, 2001.
- Vidal, Guillermo. *Se permuta esta casa*. Ediciones Unión, 1988.
- Viera, Félix Luis. *Las llamas en el cielo*. Editorial Letras Cubanas, 1983.