

*Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos*¹

ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Los años 80 han sido años de búsquedas y encuentros en la literatura cubana, siendo el cuento el género en el que más cabalmente se ha expresado la necesidad de nuevas formas, de nuevas voces que ofrezcan una realidad fragmentada y en crisis. Los Novísimos a través de este género y de las rupturas del mismo han abierto nuevos caminos a la narrativa de la isla: la hipertextualidad, reformulaciones de la prosa testimonial, el uso del micro-cuento y del micro-relato o la «cuentinovel» —que tendría en Macedonio Fernández su origen—, junto a las relaciones de la palabra escrita con expresiones artísticas visuales —especialmente la pintura y la fotografía— son algunas de las originales rutas propuestas por los escritores cubanos inscritos bajo la etiqueta de «Novísimos».

Palabras clave: Metaficción / Hipertextualidad / Prosa testimonial / Micro-relato / Micro-cuento / Cuentinovel.

Abstract

The eighties have been years of searching and discovery in Cuban literature, and the short story is the genre which has best expressed the need for new forms, new voices to present a fragmented reality in moments of crisis. Through this genre and the rupture they undertake, the *Novísimos* open new paths for the island's narrative: hypertextuality, rewritings of testimonial prose, the use of very short tales and stories or the «cuenti-

¹ Adaptado de la Tesis Doctoral «Cuento Cubano Actual», Universidad Complutense de Madrid, 2002.

novela» («Short story-novel») —in the tradition initiated by Macedonio Fernández—, and likewise the combination of writing with visual artistic expression —in particular, painting and photography— are some of original characteristics which can be associated with the name of the «Novísimos».

Key words: Metafiction / Hypertextuality / Testimonial prose / Micro-story / Micro-tale / Cuentinovela.

Con el análisis que sigue a estas líneas he pretendido diseccionar el corpus de cuentos de los Novísimos, publicado a lo largo de la década del noventa, entendiéndolo como una unidad producida en una cadena discursiva coherente que es la del discurso sociocultural cubano. La generación de los Novísimos aparece en el campo cultural a mediados de los años ochenta donde, junto con los artistas plásticos, toma una serie de posiciones, a través de sus obras y de sus actuaciones públicas, dirigidas a abrir un espacio público de discusión del que ha carecido la sociedad cubana revolucionaria. El criterio que he seguido para realizar el siguiente análisis atiende a la clasificación tipológica que puede establecerse en función de la técnica narrativa (relato testimonial o ficcional) o del formato adoptado (micro-relato y relato fragmentario).

Técnicas narrativas: de la ficción al testimonio

La narrativa producida por los Novísimos se perfila en torno a dos focos distintos, por un lado, la ficción de corte ensayístico, cercana a la reflexión filosófica, y, por otro, una narrativa realista, que en Cuba se ha dado en llamar «testimonial», y que es consecuencia y desarrollo de la escuela cubana realista, en la que se educaron los escritores de esta promoción a través de los talleres literarios. La primera tiene sus mejores artífices en los integrantes del proyecto «Diáspora(s)»², fervientes militantes, a su vez, del antirrealismo, y en otros autores, como Waldo Pérez Cino, más cercanos a un postbarroco. Ciertamente el ejercicio testimonial y realista ha ido moderándose a medida avanzaba la década, pero ha sido la zona más cultivada en el momento climático de la formación de la promoción. Por otra parte, es evidente la coherencia

² Creado en La Habana en 1993, compuesto por Carlos Alberto Aguilera (1970), Gerardo Fernández Fe (1971), Pedro Marqués de Armas (1965), Rolando Sánchez Mejías (1959), Ricardo Alberto Pérez (1963) y Rogelio Saunders (1963), entre otros. Cuentan con una publicación homónima.

existente entre ciertos modos textuales y los grupos en los que se gestan y desarrollan los escritores. Así, por ejemplo, en los autores que se agruparon en torno a «Nos-y-otros»³ se observa con frecuencia el uso de la técnica fabulística y de recreación pseudohistórica, junto con elementos propios del absurdo, siempre con el objetivo de producir un efecto humorístico. En «Diáspora(s)», amén de la introspección metafísica, se presenta una ficción habitualmente relacionada con el ejercicio literario, es decir, una metaficción literaria, así como una marcada voluntad antirrealista. Estos últimos comparten con otros autores modos de composición propios del discurso hipertextual, en los que los parámetros de orden y desorden se subvierten con el objetivo principal de propiciar reflexiones de diversa índole, siempre bajo el signo de la revisión crítica. Es frecuente encontrar figuras propias de este discurso en numerosos textos novísimos que dan un nuevo carácter al espacio de la escritura, desviando significativamente los conceptos de autor, lector y del propio texto. La enunciación de estos textos hace patentes los dispositivos de los que emerge, ya sea a través de la cita, del uso de un hipertexto explícito o de otros recursos que modifiquen la linealidad del discurso. Por poner uno de los ejemplos más claros, Jorge Ángel Pérez en su primer libro de cuentos, *Lapsus calami*, premiado en 1995 con el David, incluía el relato de Virgilio Piñera «En el insomnio», al tiempo que en otros cuentos del volumen se hacía referencia a él. En estrecha sintonía con los procesos plásticos de la «apropiación»⁴, practicados en Cuba fundamentalmente por los artistas del grupo «ABTV»⁵ y los diversos artífices que integraron la muestra «Palimpsestos»⁶, este texto incide de manera abrupta sobre la noción de autoría y abre el debate de uno de los temas más conflictivos dentro del campo literario cubano, el de los derechos de autor, debido a la precariedad y ausencia de normas legales al respecto.

³ Surgido en La Habana a finales de los años ochenta y disuelto en la actualidad, en la vertiente literaria estuvo formado por Enrique del Risco (1967), Eduardo del Llano (1962), Jorge Fernández Era (1962) y Luis Felipe Calvo (1956).

⁴ Esta corriente, surgida en Europa y Estados Unidos en los años ochenta, consiste en representar una obra artística consagrada como propia. En la línea de Marcel Duchamp, la «apropiación» presenta una crítica a las nociones de propiedad y originalidad y defiende con mayor énfasis la dimensión ideológica del arte, en detrimento de la ejecución formal. Resultan evidentes las conexiones entre este tipo de práctica artística y la propuesta de Barthes en cuanto a la desaparición de la idea tradicional del autor.

⁵ Formado por Tanya Angulo (1968), Juan Pablo Ballester (1966), José Ángel Toirac (1966) e Ileana Villazón (1969).

⁶ Celebrada en La Habana en agosto de 1996, incluía obras de Pedro Álvarez (1967), Sandra Ceballos (1961), René Francisco (1960), Eduardo Ponjuán (1956) y José Ángel Toirac, entre los artistas más jóvenes.

De manera aislada, Jorge Luis Arzola ha logrado presentar una obra de corte fantástico de gran calidad y novedad, cercana a los postulados que nacen en Poe y se desarrollan en Borges y Cortázar, entre otros. También es perceptible la estela de procedimientos propios del realismo mágico con cierto estilo garciamarquiano en un buen número de narradores menores.

No obstante las posibilidades que presenta el análisis de la ficción, nos interesa aquí centrarnos en el fenómeno testimonial por ser éste, de alguna manera, un uso narrativo novedoso y que conviene poner en contexto. La primera mención crítica que clasificaba los cuentos escritos por los autores del grupo «El Establo»⁷, habitualmente denominados «cuentos *freakis*», bajo la etiqueta de «literatura testimonial» vino de la mano de Jorge Brioso, en 1994. El crítico cubano ligaba esta realización textual a la necesidad de hacer emerger un nuevo sujeto, una voz subalterna, en la literatura cubana⁸. También Ronaldo Menéndez, miembro de «El Establo», ha prestado especial atención a este subgénero en la cuentística de los Novísimos⁹. Ambos estudiosos se remiten a dos fuentes principales para la acotación y definición del término «testimonio» y del de «sujeto subalterno», su supuesta instancia narrativa, John Beverly y Gayatri Chakravorty Spivak, respectivamente. En su complejo y hoy ya clásico artículo «Can the subaltern speak?», la pensadora india niega que el sujeto subalterno¹⁰ tenga la posibilidad real de detentar la voz en ningún relato o discurso de resistencia. Las ideas de Spivak en el marco de la crítica literaria han sido aplicadas al género del «testimonio», tal cual surgió hace aproximadamente tres décadas, a través de obras que se constituyeron como paradigma, como por ejemplo *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos. En esta línea, Jean Franco define el género como

[...] una historia de vida relatada por un miembro de las clases subalternas a un transcriptor que, a su vez, es miembro de la intelectualidad. Pertenecer a un género que emplea «lo referencial» para legitimar la memoria colectiva de los desarraigados, de los sin techo, de los torturados. Este

⁷ Aparecido en 1988 y formado por Raúl Aguiar (1962), Ricardo Arrieta (1967), Sergio Cevedo Sosa (1956), Daniel Díaz Mantilla (1970), Karina Mendoza (1971), Ronaldo Menéndez (1970), Verónica Pérez Kónina (1968), Ena Lucía Portela (1972) y José Miguel Sánchez (1969).

⁸ Vid. «Todo en Cuba pasó en los ochenta». En *Osamayor*, n.º 8, Pittsburgh, 1994, págs. 83-95.

⁹ «El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los Novísimos narradores cubanos». En *Encuentro de la cultura cubana*, n.º 18, Madrid, 2000, págs. 215-222.

¹⁰ Este término, que domina hoy día las reflexiones críticas, vendría a equivaler, con ciertos matices, al español «el pueblo».

es, también, el género que registra con mayor claridad el surgimiento de una nueva clase de participantes en la esfera pública¹¹.

Matizando las apreciaciones de Spivak y Franco, John Beverley aclara que se ha de tener en cuenta la noción de «representatividad» a la hora de definir qué es o no es el testimonio ya que hay casos en que

el narrador del testimonio no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como un «intelectual orgánico» del grupo o la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar¹².

Así pues, el testimonio se referiría tanto al relato transmitido de un interlocutor subalterno a un transmisor, como al relato elaborado sin interlocutor en el que el escritor toma la palabra por él, en su nombre y el de todos los integrantes del mismo colectivo. George Yúdice constata la variedad discursiva que se engloba bajo el término «testimonio» y entiende que la importancia del género radica en «el cambio de sujeto de enunciación»¹³ con respecto a la literatura tradicional. La representación queda entonces en un segundo plano y con ello el texto deja «de plantearse en términos de reflejo o reproducción de la formación social»¹⁴ para convertirse en un foro activo de discusión. En cualquiera de los casos existe un contrato mimético con el receptor, que afecta tanto a la verosimilitud de lo narrado como a la metonimia que se lleva a cabo a través del narrador protagonista del relato. Con relación a esta idea, existe en los cuentos de los Novísimos una marcada intención de abrir los estrechos muros de la ciudad letrada al «otro», siendo éste un perfil de múltiples identidades, que podemos calificar como subalterno en cuanto que su posición social o ideológica se sitúa en los márgenes y en territorios ajenos a los de la norma dominante.

Para José Miguel Oviedo¹⁵, la literatura latinoamericana del siglo XX está marcada por el compromiso que la élite con acceso a la cultura ha adoptado con respecto a la mayoría social marginada y carente de privilegios. No obstante, podríamos entender, siguiendo a Spivak, que se ha tratado de una estrategia a través de la cual el poder ha implantado un saber dominante sobre el que se ha

¹¹ «Invadir el espacio público; transformar el espacio privado». En *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996, pág. 99.

¹² John Beverly y Hugo Achúgar eds. «Introducción» en *La voz del otro: testimonio, subalterinidad y verdad narrativa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 36, 1992, pág. 9.

¹³ *Ibid.*, «Testimonio y concientización», pág. 209.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Literatura de la opinión*. Barcelona: Planeta, 1992.

erguido¹⁶. El relato testimonial, en su acepción más amplia, se enmarca en los críticos años sesenta y setenta, dominados en Latinoamérica por regímenes militares dictatoriales. El testimonio fue la vía contestataria productora de un discurso de resistencia que creó, con la voz de los silenciados (presos, madres de desaparecidos, torturados, etcétera), un espacio de lucha marcadamente distanciado de la producción literaria canónica a la que parece referirse Oviedo. Paradójicamente, en Cuba, Casa de las Américas institucionalizó el género en 1970, al crear un premio específico, con el objetivo de dar cabida a los documentales y diarios que surgieron en el proceso revolucionario. En diversos aspectos, el testimonio se avenía con los patrones de realismo socialista que se proponían desde las altas instancias del gobierno nacional. Con la práctica testimonial el poder fomentaba un saber que alimentaba los preceptos que lo sostenían. Yúdice ha señalado la diferencia entre los testimonios surgidos de comunidades en lucha por la supervivencia y el que aparece en Cuba y Nicaragua bajo el amparo institucional y político.

Por todo lo anterior, resulta especialmente significativa la toma de posición que los Novísimos llevan a cabo mediante el ejercicio de un relato de marcado corte testimonial. Tal y como sostiene Bajtín, un determinado género del discurso se construye como un espacio dialógico en el que se insertan numerosas voces que son capaces de dar un nuevo signo y rearticular el género en cuestión. Los escritores cubanos de los noventa se instalan en una zona del discurso literario cubano previamente articulada y codificada con la cual establecen un diálogo encontrado, ya que ésta servía hasta ese momento para «reproducir los valores sancionados por instituciones estatales»¹⁷. Así pues, la toma de posición de los Novísimos a través del testimonio se presenta como «una reformulación de paradigmas y una reescritura del género que opera como diálogo contestatario ante el estremecimiento hegemónico del testimonio institucionalizado»¹⁸.

El carácter testimonial de una zona importante de los cuentos de los Novísimos reside en el uso de referentes históricos, en los términos de verosimilitud aplicados y en la representatividad que se desprende del discurso emitido por un autor / narrador / personaje, inscrito en un grupo en nombre del que habla. Los Novísimos recuperan el sentido primigenio del testimonio para proponer vías de pensamiento alternativas y dialógicas. El mismo fenómeno tuvo lugar en las artes plásticas donde el fotorrealismo, tendencia que se había impuesto en el mar-

¹⁶ Sería el caso de México, donde el P.R.I. y los elitistas intelectuales han alimentado el panorama cultural del país durante el siglo XX.

¹⁷ George Yúdice, *op. cit.*, pág. 211.

¹⁸ Ronaldo Menéndez, *op. cit.*, págs. 217-218.

co histórico revolucionario, protagonizó una parte de las obras de «Volumen I»¹⁹. Emparentado con el cartel del realismo socialista y la estética del sistema propagandístico visual del socialismo, el fotorrealismo practicado por los plásticos de los ochenta subvirtió los cánones establecidos, utilizando el mismo formato estético, aunque con un diferente contenido ético. De la misma manera los cuentos testimoniales de los Novísimos proponen su diferencial ético con respecto al discurso hegemónico y oficial a través de un género legitimado en el campo cultural y en la sociedad cubana. El impulso básico que ha movido la obra de los artistas plásticos y de los cuentistas finiseculares en Cuba ha sido el de abrir un espacio de discusión inexistente en el país debido a la carencia de una sociedad civil establecida y legalizada a través de organizaciones independientes. Sirva a este efecto la consideración de Yúdice al hablar de la situación política latinoamericana y su relación con el género testimonial.

Es precisamente en este contexto, en el que la sociedad civil, base de la producción y reproducción de subjetividades modernas, casi ha dejado de existir, que el testimonio se practica como medio para hacer demandas y así abrir un espacio público que sería, de otro modo, inaccesible. [...] El testimonio proporciona un escenario privilegiado para desempeñar prácticas democráticas porque la acción política viable —la transformación de las circunstancias— se ha hecho imposible dentro del sistema clientelista de los partidos tradicionales²⁰.

Por otra parte, resulta pertinente la consideración bajtiniana, también enunciada por Raymond William, sobre el vínculo que existe entre ciertos géneros literarios y las clases sociales en las que se producen. Siguiendo la idea de estos teóricos, Beverley vincula el testimonio a la clase subalterna, obrera o campesina, familiarizados con una narración de corte oral centrada en la experiencia propia y estructurada en torno al referente en primera persona. Asimismo, en su opinión, este género, en su más amplia acepción, resulta especialmente idóneo para la reivindicación de cualquier minoría o estrato silenciado, como el de las mujeres, los homosexuales o las minorías étnicas, subrayando también la dimensión catártica y liberadora que contiene. Así, el testimonio resulta

a fundamentally democratic and egalitarian form of narrative in the sense that it implies that any life so narrated can have a kind of representa-

¹⁹ Exposición celebrada en La Habana en enero de 1981 constituida como hito artístico fundamental para el arte cubano actual.

²⁰ *Op. cit.*, págs. 222-223.

tivity. Each individual testimonio evokes an absent polyphony of other voices, other possible lives and experiences²¹.

Es necesario señalar el origen popular de la mayoría de los Novísimos que accedieron a una educación superior gracias al sistema educativo implantado por la revolución, así como considerar que la extensión de las formas de vida y los usos de esta clase se impusieron mayoritariamente en Cuba desde 1959. El espectro temático abarcado por el testimonio pasa por la representación de discursos tradicionalmente silenciados, como el de las mujeres, el de la santería o el catolicismo, el de los enfermos psíquicos o físicos, el de la raza negra o el de otros activismos de índole ideológica y política. Una parte importante del testimonio acoge la temática de la guerra internacionalista o las experiencias de sujetos tradicionalmente evitados y silenciados en la narrativa breve cubana, como son los jóvenes «marginales» o ajenos a la norma de conducta impuesta por la sociedad y la Unión de Jóvenes Comunistas. En este sentido, Ángel Santiesteban, autor que ha consagrado su narrativa breve al tema de la guerra²², considera que el escritor es un observador que registra su tiempo a través de la escritura y se proyecta con respecto a su obra en la perspectiva de un autor / narrador testigo de acciones y hechos históricamente relevantes o significativos para la sociedad a la que pertenece. Con esta concepción Santiesteban se sitúa muy cerca de la obra de Eduardo Heras León y Norberto Fuentes, aunque difiere del tono épico que caracterizó los cuentos de éstos y presenta narraciones donde la voz narrativa procede de un sujeto anónimo, obligado a participar en un conflicto al que no pertenece.

Formato: fragmentación y ruptura

Para no entrar en los debates sobre las características del cuento, partimos de la idea «viva», en expresión de Cortázar, que de él tenemos, alimentada por la copiosa y excelente producción de las letras latinoamericanas durante el siglo XX. Esta idea reside básicamente en las nociones de brevedad, narratividad, ficcionalidad y unidad de concepción y recepción. De ellas emergen a su vez aspectos repetidamente señalados por la crítica, como son la concentración, la intensidad de la resolución o la ambigüedad. De todo ello participan los cuentos novísimos y en buena parte responden a la estructura y a las técnicas que carac-

²¹ «The margin at the center: on testimonio». En *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pág. 75.

²² *Sueño de un día de verano*. La Habana: Unión, 1998.

terizan los cuentos magistrales de la literatura previa escrita en castellano. No obstante, en un número considerable de textos se observa una marcada tendencia a la «ruptura» con respecto a lo anterior. Es necesario señalar el término «ruptura», ya que no se trata de que estos relatos no registren las mencionadas características, sino de que las fragmentan, las deconstruyen para darles una nueva o diversa fuerza. Es decir, las utilizan con un signo diferente, pero siguen presentes en los textos.

Dolores Koch²³ distingue entre minicuento y micro-relato en función de la mayor brevedad de este último, en el que la acción, los personajes y la tensión tienden a difuminarse. El minicuento seguiría entonces el formato clásico del cuento, acentuando su brevedad, mientras que el micro-relato sería una creación de índole más innovadora y rupturista. Para Koch existen constantes en los micro-relatos; a saber, la ambigüedad genérica (ficción narrativa, ensayo, poema), el desenlace cifrado en una frase ambigua o paradójica, la elipsis narrativa, el uso de personajes o acciones procedentes de textos y contextos conocidos, la actualización de fórmulas clásicas (fábula, bestiario, proverbio, aforismo, adivinanza) y la incorporación de formatos extraliterarios (anuncios periodísticos, recetas, avisos)²⁴. No obstante, una de las características más relevantes es el especial uso que del lenguaje se hace en este subgénero, caracterizado por la agudeza y la selección de los términos, ya que es en el propio lenguaje en el que suele residir la resolución del texto. Con respecto a la diferencia entre minicuento y micro-relato aclara Dolores Koch que

en el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor²⁵.

Violeta Rojo, que opera en su estudio del género únicamente con la categoría de minicuento, coincide, por su parte, en el «carácter proteico o de ambi-

²³ *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Nueva York: City University of New York, 1986. Tesis Doctoral.

²⁴ Especialmente sintético es uno de los últimos trabajos de la autora, «Retorno al micro-relato: algunas consideraciones», en *El cuento en red*, n.º 1, primavera 2000, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.

²⁵ «Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato», *El cuento en red*, n.º 2, otoño 2000, pág. 1, <http://cuentoenred.org>, 08.08.01.

güedad genérica»²⁶ que caracteriza a la minificción y que dificulta la clasificación de los textos.

[...] pueden tener características del cuento propiamente dicho, del ensayo, de la poesía en prosa, de géneros literarios arcaicos como la fábula o la parábola, además de otras formas narrativas no consideradas como literarias²⁷.

Un número importante de los cuentos de los Novísimos entrarían en este género de la minificción, bien como minicuentos, con cierta anécdota narrativa, bien como micro-relatos. En ellos encontramos esta «estética transgénica»²⁸ que los inclina hacia la poesía, el aforismo filosófico, la fábula, el apólogo, la anécdota, la noticia, el juego o la adivinanza y que nace de una expresa e intensa voluntad de libertad creativa como intento de desarticular las convenciones literarias e ideológicas. Rolando Sánchez Mejías considera que el hecho de que la ficción breve cubana actual tienda a la extrema brevedad tiene su origen en los talleres de formación creados por la Revolución. En ellos se sugería que el «Texto Ideal» debía prescindir de todo lo superfluo, siendo la brevedad una de sus características necesarias²⁹.

Ernesto Santana (1958) es uno de los escritores Novísimos que con mayor frecuencia utiliza el micro-relato, recurriendo a la narración en primera persona o a personajes conocidos por la tradición, arquetípicos o universales en su anonimato, para elaborar un relato que tiende al aforismo de carácter filosófico u ontológico o a la anécdota onírica, siempre con una marcada textura poética. En 1993, publicó una pequeña plaquette que llevaba el significativo título de *Nudos en el pañuelo* y contenía cinco piezas narrativas, dos de ellas de carácter muy breve con las características antes detalladas del micro-relato. En 1996, publicó una colección de cuentos de factura más convencional, *Bestiario Pánico*, que sin embargo presenta características temáticas y estilísticas habituales en los micro-relatos del autor, tales como la concentración expresiva y la influencia de la literatura bíblica. Ocasionalmente siguió publicando minificción en

²⁶ *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 1996, pág. 15.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Así la denomina David Lagmanovich quien distingue dos posiciones frente al análisis de los relatos breves, una, la de Koch, de la que él participa y a la que denomina «estética narrativista», y esta otra, la «transgénica», que funciona sobre las categorías genéricas y el concepto de «hibridación», *vid.* «Sobre el microrrelato en la Argentina», *Foro hispánico, El relato breve en las letras hispánicas actuales*, n.º 11, 1997, págs. 11-22.

²⁹ *Vid.* «Contar con las palabras». En *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 1, Madrid, 1996, págs. 95-101.

revistas literarias de Cuba. Ése es el caso del siguiente texto que ha sido recogido de manera repetida en antologías y publicaciones periódicas.

«EL ÁNFORA DEL DIABLO»

Quiero que me reveles el futuro —le dijo Blas al diablo.

—Podrías asustarte.

—No... Quiero conocer a dónde me llevan mis días.

—Bien, escucha... Te regalaré el ánfora que aquí ves. Ha sido magistralmente modelada, ¿verdad? Pero es tan bella como tan frágil. Y debes conservarla así, pues sólo vivirás mientras el ánfora se conserve intacta.

—Yo solamente te he pedido que me reveles el futuro —replicó Blas, perplejo.

El diablo sonreía cuando dijo: —Está dentro del ánfora³⁰.

El escueto diálogo entre dos personajes de antemano conocidos, el diablo y el hombre sencillo, a quien la tradición le ha dado habitualmente el nombre de Blas, encierra una adivinanza que viene a ser un pensamiento alegórico. En la línea de lo formulado por Koch, el relato se cierra con una sentencia ingeniosa y paradójica, que en esta ocasión viene de boca del Diablo, de quien es conocida su inteligencia, y que supone el momento de inversión del texto.

En 1999, Santana publica una nueva plaquette en La Habana, *Mariposas nocturnas*, esta vez íntegramente dedicada a la minificción y compuesta por varias decenas de textos. Sus constantes más sobresalientes son la narración en presente o pasado indefinido, con un léxico escueto y esmeradamente seleccionado que abunda en recreaciones de carácter parabólico o alegórico. La reflexión filosófica sobre el sentido del universo y de los seres se realiza desde el cuestionamiento de las percepciones tradicionales y a través de la inversión de algunos paradigmas generalmente asumidos. En este sentido, la influencia de *La Biblia* es evidente en el lenguaje, los personajes y la temática, aunque se juegue con el sentido primigenio de los referentes clásicos, subvirtiéndolos o recreándolos. En el siguiente micro-relato se plantea el peligro de las prenociones y juicios nacidos de considerar exclusivamente el mundo desde nuestra propia experiencia.

³⁰ *Revolución y cultura*, n.º 3, La Habana, 1993, pág. 27 y también en la antología *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*. Salvador Redonet ed. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1996, pág. 7.

«ABEJA Y ESCORPIÓN»

Desde su helado submundo de piedra, el escorpión trata de imaginar el fantástico veneno que la abeja elabora. Y, mientras tanto, ella, desde su cálido bosque en el viento, intenta adivinar la extraña miel que, lentamente, en lo oscuro, obra el escorpión³¹.

En otros textos no mucho más extensos se plantean cuestiones de índole ontológica como las difusas fronteras entre el bien y el mal, la invalidez de las interpretaciones unilaterales sobre los fenómenos cruciales de la naturaleza humana, la fragilidad del ser y la inconsistencia del poder que pretende detentar o la irremediable soledad del hombre y su imposible unión con sus semejantes.

Otro nombre importante en este apartado es el de Radamés Molina (1968), autor fundamental en las primeras movilizaciones en el campo literario de finales de los ochenta, pero que, debido a su temprano exilio en España³², únicamente cuenta con textos en publicaciones periódicas y antologías. Cercano a las posiciones de «Diáspora(s)», sus micro-relatos plantean un doble debate interno, el metaliterario y el metafísico. La influencia del pensamiento filosófico occidental es incuestionable, fundamentalmente de Kant y Wittgenstein. Cuestiones éticas afectan tanto al desarrollo de lo narrado como al de la propia narración. Una constante de su breve obra es el cuestionamiento de los límites establecidos, mediante polos antinómicos y dicotómicos, en los planteamientos morales y éticos de la cultura judeo-cristiana. El uso de la paradoja, del oxímoron ideológico, del juego de palabras e ideas lo relaciona con algunos textos de Santana, mientras que simultáneamente se aprecia un tono próximo a lo fragmentario en la línea de Sánchez Mejías. Un texto ilustrativo del ideario de Radamés Molina es «El autor»³³, compuesto por siete párrafos que se corresponden, a excepción del último, con unidades oracionales y se configuran como fragmentos escénicos que involucran tanto al autor y al lector como al personaje anónimo de la historia, envuelto en un dilema existencial. La paradoja surge en el inicio del relato, ya que las dos primeras frases presentan actitudes irreconciliables, la del autor frente a la del lector.

³¹ *Mariposas nocturnas*. La Habana: Extramuros, 1999, pág. 4.

³² Radicado en Barcelona, es miembro de la redacción de la revista «Lateral», en la que han aparecido varios de sus artículos y micro-relatos.

³³ *El ánfora del diablo. Novísimos cuentistas cubanos*. Salvador Redonet ed. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1996, pág. 37.

El autor niega los detalles y circunstancias de su historia.
El lector no debe olvidar que son ineludibles.

Queda así invalidada la comunicación entre ambas instancias, ya que voluntariamente el autor se niega a establecer sus bases, por otra parte invalidadas en el momento en que el lector se enfrenta al texto. El resultado parece ser la negación final de la historia que, sin embargo, ha sido presentada en su trama básica. El micro-relato es entonces un pequeño ejercicio de nihilismo, como lo son los *koan* y dichos de la tradición budista. Un planteamiento similar es el de «El espía», texto inicial del autor, que se reproduce a continuación de manera íntegra.

Infiltran un espía entre el enemigo y en poco tiempo es nombrado jefe supremo. Con sus informes salva a los suyos de las ofensivas que él mismo dirige y nadie sospecha que un jefe que lucha con tanto arrojo sea a su vez un espía. Cumple con tal habilidad su misión que los hombres bajo su mando casi aniquilan a sus compañeros.

El enemigo ataca, no hay sobrevivientes, y festeja el rescate del jefe supremo.

Los informes llegan con puntualidad hasta que le piden que regrese. De vuelta le preguntan cómo llevó las cosas a ese extremo y responde que le era imposible delimitar en qué medida era un espía y en qué medida un jefe supremo³⁴.

Próximo a Molina en cuanto a su concepción del micro-relato como género idóneo para la creación de textos híbridos, a caballo entre la reflexión filosófica y la literatura, está Rolando Sánchez Mejías. Sus micro-relatos presentan una doble vertiente, aunque es posible apreciar de manera uniforme en todos ellos las características propias del estilo del autor. En primer lugar, abunda en la obra designada por el propio autor como poética, publicada bajo el título de *Derivas I*, un tipo de composición que podría ser considerada como micro-relato de índole lírica. En este grupo estaría «La guillotina», dilucidación filosófica que asocia las características y efectos de este instrumento con la retórica y el discurso narrativo de la sociedad que lo produjo. Aborda uno de los temas recurrentes del autor, la problemática del lenguaje (y de las lenguas), resultado de un complejo entramado mental que abarca tanto una lógica de pensamiento como una lógica de acción y es, por lo tanto, la expresión moral e intelectual de la sociedad

³⁴ Salvador Redonet ed. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, pág. 213.

en que se manifiesta. Dice así el texto antes citado, «la decapitación de un chino, por ejemplo, no podría ser contada con la simplicidad narrativa de un acta judicial, ni siquiera con la silogística de un aforismo kafkiano»³⁵. Para Sánchez Mejías la fragmentación del relato está relacionada con la lucha que la narrativa sostiene con el poder, pues «escribir un cuento corto en tales condiciones implica un goce económico: nada mejor que *fragmentos* que se arquean como erizos en una mismidad del tamaño del absoluto»³⁶.

Por otra parte, la última obra publicada por el autor, *Historias de Olmo*, está formada por un centenar de micro-relatos protagonizados por el particular personaje que le da título a la obra y que tiene algunas similitudes con personajes literarios previos, como el Bustrófedon de *Tres tristes tigres* y los Cronopios de Cortázar, junto a ciertos aspectos del propio escritor. Gabriela Mora ha denominado a este tipo de cuentos «cíclicos o integrados». En el caso de Sánchez Mejías esta realización contribuye esencialmente a la consecución de una literatura del fragmento que le da el tono a toda su obra. Ésta se percibe como un caleidoscopio de elementos que se alinean para formar una figura que presenta aristas propias del ensayo filosófico y de la reflexión sobre el lenguaje y la propia creación literaria. Quizá uno de los textos de la obra que más fielmente representa el problema de lengua y pensamiento sea «Decepción».

Olmo llega muy abatido, se sienta en el sofá y explica su decepción con el lenguaje. Explica que las palabras ya no sirven para nada:

—¿Qué es la palabra *calabaza* sino una calabaza vacía?

Dice también acerca del lenguaje:

—De acuerdo. Es una escalera para subir a las cosas. Pero una escalera con defectos. Subes y te caes.

Se ve muy abatido. Entonces a la abuela de Olmo se le ocurre la idea de cantarle una nana y Olmo se va quedando dormido y tiene un sueño muy bonito en un mundo sin palabras³⁷.

El uso del micro-relato se extiende en esta promoción de escritores de manera general por los motivos arriba señalados, y así sucede en la obra de dos autores fundamentales como son Jorge Luis Arzola o Enrique del Risco. Por otra parte, y para terminar, conviene subrayar la evidente conexión entre este tipo de escritura y la obra plástica, basada, entre otros aspectos, en que el tiempo de su lectura no excede al que habitualmente se utiliza en la visualización de un cua-

³⁵ *Derivas I*. La Habana: Letras Cubanas, 1994, pág. 48.

³⁶ «Contar con palabras». En *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 1, Madrid, 1996, pág. 101.

³⁷ Madrid: Siruela, 2001.

dro o una fotografía. En ambos géneros se alude al conocimiento del lector-espectador para sugerir y evocar aspectos que no tienen cabida narrativa por su particular configuración genérica. En virtud de la coincidencia temática, son múltiples las relaciones que se pueden señalar entre los micro-relatos y ciertas obras plásticas del momento, fundamentalmente con las de Sandra Ramos, José Ángel Toirac, Marta María Pérez Bravo, «Los carpinteros» y las acciones de «Arte Calle». Por poner algunos ejemplos, el propio Sánchez Mejías escribió fragmentos que acompañaban a una serie de fotografías del artista Pablo Cabado relativas a la realidad social cubana³⁸ y Marta María Pérez se sirvió de frases extraídas de la obra de Lydia Cabrera para dar mayor fuerza a una serie de imágenes relativas a la santería.

Por otra parte, es frecuente apreciar en los relatos de los Novísimos cierta fragmentación del discurso literario que parece obedecer al intento de encontrar el cauce expresivo idóneo para la realidad descompuesta y exhausta que caracteriza a la sociedad occidental de finales del siglo XX. Por un lado, próximo al concepto de «literatura transversal» de Argullol, el relato fragmentario se presenta envuelto en cierta indefinición genérica que bordea la poesía, el ensayo y, como marco último, la narrativa breve. También Juan Armando Epple vincula la fragmentación con el micro-relato y señala al *Museo de la novela de la eterna* como «novela fragmentada» inaugural en la literatura latinoamericana, entendiendo que obras como *Rayuela*, *De donde son los cantantes*, *Tres tristes tigres*, *La feria* o *Farabeuf* siguen la estela de la obra de Macedonio Fernández para «reconfigurar simbólicamente los dilemas gnoseológicos y éticos de un sistema nacional, social y culturalmente segmentado»³⁹. En opinión de Epple, la novela fragmentada ha sido la antesala del micro-relato y tanto en éstos como en la poesía fragmentaria domina una lógica de la discontinuidad que arranca del pensamiento científico finisecular. Me interesa señalar en este punto que el presente estudio entiende al micro-relato como una posibilidad de la fragmentación del relato breve, pero no la única. Dentro de los textos novísimos aparecen con relativa frecuencia otros tipos de realizaciones marcadas por la ruptura de la coherencia textual que no responden al formato de la minificción. En primer lugar, podríamos hablar de cuentos *ad usum* donde la fragmentación se presenta en la disposición sintáctica y discursiva. Estaríamos por tanto ante una descomposición de las nociones compositivas tradicionales, pero ejecutada sobre un texto con el formato y las dimensiones tradicionales del género. Esta desestructura-

³⁸ *Laminas, Cuba años 90*. Hong Kong: Everbest Printing Co., 1999.

³⁹ «Novela fragmentada y micro-relato», ponencia presentada en el I Coloquio Internacional de Minificción, México, 1998, www.fl.ulaval.ca, 29.10.01.

ción se presenta generalmente a través de la ruptura de los párrafos, de las secuencias e, incluso, de las oraciones, que quedan aisladas, pero insertas en una unidad que no opera con los paradigmas habituales de totalidad. En el cuento de Ricardo Arrieta «Recuerdos obligatorios del olvido», el personaje dice practicar la escritura fragmentada y a través de él el autor nos ofrece la explicación de la poética de sus cuentos.

Le ofrecía la posibilidad de, al releer alguna que otra cuartilla tomada al azar, descubrirse a sí mismo en un pasado cualquiera y saberse viviendo una continuidad a saltos a pesar de ser tan ajeno a sí mismo todo el tiempo. Se dejaba abordar por el otro Javier que en la próxima hoja ya era otro y a la vez era el mismo, o se convertían en él a fuerza de asumirse como uno. Su unidad dislocada en polivalencias que no significaban nada, a lo sumo recuerdos obligados del olvido, salpicaduras de memoria señalizadas con tinta criminológica para ser observadas desde la total pasividad⁴⁰.

El cuento de Pedro de Jesús López «Imágenes interrogatorio sobre muerte mujer bella»⁴¹ hace alusión a su composición fragmentaria desde el propio título y el narrador lo llega a denominar «espantoso crucigrama». En él se construyen seis series de fragmentos, cada una con un destinatario específico, quienes son, junto con el narrador, parte de la propia narración. Sólo con la lectura del último fragmento el lector puede construir la historia cabalmente y recibe el «golpe de gracia» con la inversión de las expectativas.

Destaca en los cuentos que componen *La demora*⁴² de Waldo Pérez Cino la división de sus relatos en fragmentos numerados con un sentido rítmico y compositivo complejo. Algo parecido sucede en «Nunca antes habías visto el rojo»⁴³ de José Manuel Prieto, en el que los fragmentos dan la múltiple visión del mundo del narrador. La fragmentación, en su noción más amplia, sugiere la propuesta de una realidad múltiple, alejada de las unidades y totalizaciones de cualquier signo, ya sean políticas, ideológicas o económicas. En el contexto cubano se adivina una construcción fragmentaria del discurso literario como puesta en práctica de una sociedad múltiple y discontinua que, no obstante, puede funcionar unitariamente, siempre y cuando se valore la individualidad y la diferencia.

⁴⁰ Incluido en la antología *Toda esa gente solitaria*. Madrid: La Palma, 1997, pág. 163.

⁴¹ En *Cuentos fríos*. Madrid: Olalla, 1998.

⁴² La Habana: Letras Cubanas, 1997.

⁴³ Incluido en el volumen homónimo, publicado en La Habana: Letras Cubanas, 1996.

Se puede hablar también de una realización textual novedosa, la «cuentinovel», que resultaría un híbrido de la «novela fragmentada» y del micro-relato «cíclico». Al igual que este último, la cuentinovela resulta de la conjunción de múltiples textos que comparten personaje, atmósfera o tema y que, de manera global, forman un mosaico textual que podría acercarse a una novela de ambiente, sin una trama precisa y sin un desarrollo cronológico identificable. La diferencia radica en que el formato de las unidades de la cuentinovela responde al que entendemos como «cuento». El compendio textual que resulta no sólo posee las analogías de los micro-relatos cíclicos, sino que además contiene coherencia secuencial, tanto en el desarrollo de las acciones como en la evolución de los personajes. En ese caso estaría la obra de Daniel Díaz Mantilla *Las palmeras domésticas*⁴⁴. Fragmentada en cinco piezas, que pueden funcionar con autonomía, perfila un dibujo final próximo a una figura geométrica en la que los personajes parecen atrapados. Para este autor la fragmentación narrativa y textual es la única manera de entender y analizar una realidad compleja distante de las manifestaciones usuales del realismo, así como la multiplicidad y desestructuración del yo. Influido por la teoría matemática de Mandelbrot con respecto a la condición y composición multiforme y geométrica de la naturaleza, en forma de «fractales», y otras manifestaciones de la hiperrealidad, como la obra de Aldous Huxley, su obra se ocupa de dar cauce expresivo a la totalidad y, ante la imposibilidad de aprehenderla con la lógica espacio-temporal, la representa a través de su diversidad fragmentada. Un caso similar sería *La hora fantasma de cada cual*⁴⁵ de Raúl Aguiar, obra emblemática de la temática juvenil y *freaki*. Ésta se presenta como una colección de cuentos o relatos autónomos que forman a su vez parte de una superestructura de la que, sin embargo, podrían extraerse sin perder su fuerza y sentido total.

También se entiende por «cuentinovela» el relato que quiebra los límites «aceptados» y se extiende de una manera ambigua, ya que no llega a desplegarse como una novela *ad usum*. El crítico y escritor cubano Reinaldo Montero la ha definido así:

Allí donde se quiebra el límite de las colecciones de cuentos porque no soportan ni una pulgada más de expansión, es donde aparece la nueva criatura genérica, la cuentinovela [...] parece como una marca entre dos reinos que exige sagacidad política para comprender,

⁴⁴ La Habana: Abril, 1996.

⁴⁵ La Habana: Unión, 1995.

casi intuir ese punto de equilibrio y ruptura entre dos vastos señorios⁴⁶.

Tras el rastro de «El perseguidor» de Julio Cortázar, estos cuentos largos o novelas breves (*nouvelle*) muestran una anfibología genérica que permite insertarlos en el estudio de uno u otro género. Destacan aquí *Mata*⁴⁷ de Raúl Aguiar, *Los doce apóstatas*⁴⁸ y otras obras de Eduardo del Llano, *La milla*⁴⁹ de Alejandro Hernández y *Cañón de retrocarga*⁵⁰ de Alejandro Álvarez Bernal, centradas estas últimas en el tema del éxodo ilegal marítimo y de la guerra internacional, respectivamente.

⁴⁶ «Interregno y realengo de la cuentinovela», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1995, n.º 3, pág. 56.

⁴⁷ La Habana: Letras Cubanas, 1996.

⁴⁸ La Habana: Letras Cubanas, 1994.

⁴⁹ La Habana: Letras Cubanas, 1996.

⁵⁰ La Habana: Unión, 1997.