

La prosa en Cuba durante las vanguardias

Durante las primeras décadas del siglo presente comienza a producirse en Europa ese conjunto de manifestaciones artísticas que se ha denominado vanguardia. Desde la segunda mitad del novecientos se venían desarrollando las circunstancias sociales y políticas que facilitaron el advenimiento. El progreso en la industrialización, unido a la expansión de la vida urbana, propician la aparición de nuevas estructuras sociales que reducen al individuo a masa, a objeto económico tanto en la fase de producción como de consumo, y, como consecuencia, dan lugar a la aparición de unas nuevas conciencias de clase: el aumento del poder capitalista tiene su paralelo en la mayor fuerza de las clases proletarias. Frente a estos fenómenos socioeconómicos que caracterizan la sociedad europea y estadounidense durante el cambio de centuria, el resto del continente americano, que no desarrolló unas estructuras económicas iguales, tardó algunos años más en llegar este cambio.

También desde el siglo pasado se fueron conociendo en Europa las teorías sobre la psicología, tanto por parte de Sigmund Freud como por las recientes tendencias que surgieron en torno al tema, y estas nuevas ideas sí tuvieron una más rápida difusión en todo el continente americano donde ciertos autores vienen buscando la expresión del subconsciente desde hace más de cien años. De igual modo, las teorías filosóficas de Walter Benjamin desarrolladas en sus escritos de la primera década ayudan a una distinta conciencia del acto lingüístico al situar el lenguaje humano como parte de un sistema más amplio de lenguaje universal, de forma que la lengua ya puede no ser considerada como un instrumento o medio de comunicación sino que se ve como objeto comunicativo en sí mismo.

Cuando se intenta trabajar sobre la literatura escrita en Cuba –y el Caribe, en general– desde el final del siglo pasado, sorprende encontrarse con ciertos desajustes aparentes respecto a los demás países del continente. Estos rasgos diferenciadores se ven justificados, en primer lugar, por el evidente carácter insular que necesariamente dificultaba sus comunicaciones, pero también hay particularidades de origen sociológico que identifican el mundo antillano: la significativa presencia de población negra a la que el antiguo trato discriminador derivado de la esclavitud obliga a mantener en secreto sus manifestaciones culturales más tradicionales y, en el caso de que se hagan públicas, se ofrecen como una evidente mezcla de culturas de varios orígenes (el sincretismo, ya tópico, de lo africano, lo europeo y lo americano). Por todos estos motivos no debe extrañarnos cierto retraso en la aparición de la avalancha de «ismos» o la ausencia de algún rasgo general en la poesía cubana, como es el rechazo de las posibilidades de desarrollo musical, reacción generalizada que no se cumple en las islas, donde, por el contrario, se destaca de forma algo mecánica la valoración absoluta y permanente de todo lo que fomente la música o, mejor dicho, el ritmo, hasta el punto de llegar a la pura expresión musical conseguida mediante la *jitanjáfora*¹.

Es igualmente llamativo el hecho de que, en los libros de consulta más frecuente, por encima de la evidente calidad de las manifestaciones poéticas cubanas relacionables con el vanguardismo, apenas hay referencias a la prosa. O dicho de otro modo: la ausencia de manifestaciones en la narrativa que se puedan vincular, por sus rasgos formales o por sus temas, con los tópicos de la época referidos a la poesía.

También la historia de Cuba es, posiblemente, una de las explicaciones de estas diferencias. La emancipación, alcanzada después de la de otras nuevas repúblicas hace que, a pesar de haber dado lugar a unas expresiones literarias durante el modernismo en cierto modo adelantadas cronológicamente (Martí y Casal representan, sin duda, dos cumbres continentales), los primeros años de este siglo estuvieron marcados por el estancamiento político debido a la presencia norteamericana, y sólo a partir del 20 de enero de 1902, en que se establece la República de Cuba con un nuevo respaldo legal, podemos empezar a hablar de relativa independencia en el país. Porque, a pesar de todo, la presencia económica del imperio norteamericano (de hecho, la producción de tabaco y el mono-

¹ Hay un excelente y organizado trabajo sobre el panorama poético de la época escrito por Roberto Fernández Retamar: «La poesía vanguardista en Cuba». Recogido en Óscar Collazos (ed.): *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, Edics. Península, 1977. Págs. 191-210.

cultivo azucarero al que se orienta la isla ² propician la intervención del capital estadounidense hasta 1926 ³) ha marcado de forma permanente la marcha política de la nación hasta la llegada de la Revolución en 1959.

De esta forma, resulta que los movimientos de vanguardia coinciden en Cuba con una necesidad de definición cultural similar al proceso que las demás repúblicas habían venido desarrollando desde la segunda mitad del pasado siglo. Juan Marinello reflejó la situación en pocas palabras:

En los años 20 conmueve la sociedad isleña un anhelo de cambio tan intenso como difuso: Todos —el pensador político y el creador de arte—, se sienten penetrados por la angustia de rumbos nuevos. Se abren caminos, aunque no se vislumbra su exacta trayectoria. Alguna vez he llamado a la etapa que se inicia en 1920 la década crítica. Creo que el calificativo es ajustado ⁴.

Un somero repaso a la producción ensayística de alguno de los intelectuales del momento es reveladora. Destaca por encima de cualquier otra obra la de Fernando Ortiz, que ya en 1905 publicó su *Hampa afrocubana: los negros brujos*, y que a lo largo de su vida llevó a cabo una intensa labor de investigación etnográfica en la que destaca la aparición inicial de referencias a lo africano como ingrediente básico de la sociedad cubana y que, más adelante, analiza en sucesivos libros los demás componentes esenciales (mitos, folklore, lengua, simbología, etc.) en el país hasta desembocar en el magnífico —y famoso— *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, de 1940. En los primeros años del siglo también encontramos visiones negativas del presente —como *Cuba y su evolución colonial* que publicó en 1907 Francisco Figueras— que contrastan con críticas como la de José Antonio Ramos en *Manual del perfecto fulanista; apuntes para el estudio de nuestra dinámica político-social* (1916), la de Julio A. Mella *Cuba: un pueblo que jamás ha sido libre* (1924), y con aportaciones más próximas de gran interés, como la que representa el excelente trabajo de Jorge Mañach *Indagación del choteo* publicado en 1928 o *Americanismo y cubanismo literario*, que apareció en 1931 bajo la firma de Juan Marinello.

² Con resultados muy negativos en ciertos momentos históricos. La extraordinaria mejora en los precios del azúcar que propició la Primera Guerra Mundial duró tan poco tiempo que apenas repercutió en la economía nacional.

³ Véase Andrés Sorel: «El mundo novelístico de Alejo Carpentier», En Cuadernos hispanoamericanos, n° 182. Madrid, febrero de 1965. Pág. 305.

⁴ Juan Marinello: «Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina». En Oscar Collazos: Ob. cit Pág. 212.

Si hay una forma literaria que caracteriza el vanguardismo es el «manifiesto». Prácticamente todos los grupos que se presentaron en cada uno de los países lo hizo con uno o varios textos de proyección teórica. Resulta curioso comprobar que, en Cuba, la gran mayoría de los escritos de este tipo se concentraron en 1927, año en que se fundó la *Revista de Avance*, fundamental para el arranque del vanguardismo en la islas. Uno de los primeros manifiestos en el tiempo debió ser el artículo de Jorge Mañach «Vanguardismo», publicado en los números 1, 2 y 3 de la *Revista de Avance* (marzo y abril de 1927). El analista se aproxima al concepto de vanguardia desde una perspectiva temporal que ya permite considerarla como escuela y, por consiguiente, con necesidad de definir sus rasgos para depurar sus verdaderos componentes. Mañach realiza un repaso a las circunstancias históricas de la época y la relaciona con la Revolución Industrial, con el Romanticismo, y observa la uniforme rebeldía de todas estas etapas. En la última parte, titulada «El imperativo temporal», define el momento como «una crisis del respeto»⁶, y poco más adelante introduce términos mucho más radicales:

Lo que diferencia más externamente a «pasadistas» y «vanguardistas» es que aquellos conservan todavía sus respetos, y éstos no. Los no nuevos, por respetar, respetan hasta a sus mismos enemigos. Tales comedimiento y cortesía hacen su estado de ánimo todavía más simpático al mero espectador⁷.

Después, resalta la intransigencia y el «furor nihilista» de «los nuevos» y hace uso de términos bélicos para explicar la situación. Su opinión sobre el arte mimético se ofrece clara:

La manera vieja es lícita y justificable; pero ya no es fecunda ni vitalmente interesante. (...) Pero ya ese arte, en lo esencial reproductivo, consabido, mimético y tradicional, no nos comunicará sino, a lo sumo, una subalterna delectación en la técnica; estará vacío de todo mensaje y, por consiguiente, no nos moverá vitalmente⁸.

La conclusión de Mañach sobre el momento es bastante concreta: frente a un mundo que define como «época desmesurada», propone un arte que aspire a plasmar «lo circunstante», «su fórmula es: la mayor can-

⁵ Su importancia queda reflejada en los trabajos de Roberto Fernández Retamar y Juan Marinello recopilados en el libro de Óscar Collazos antes citado.

⁶ Seguimos la edición de Nelson Osorio T. (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. Pág. 226.

⁷ *Ibid.* Pág. 226.

⁸ *Ibid.* Pág. 227.

tividad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. (...) Que tenga una verdadera elocuencia propia»⁹. Así pues, compromiso con el presente y sencillez y concentración semántica parecen ser los objetivos para el crítico.

En mayo de 1927, un colectivo de artistas e intelectuales de la isla (que, al parecer, venían actuando como corporación desde cuatro años antes) publica la «Declaración del Grupo Minorista»¹⁰. La redacción, de Rubén Martínez Villena, define a los componentes como «trabajadores intelectuales» que buscan la renovación de ideas, la «izquierdización», y que trabajan «por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones»¹¹. El texto termina con una serie de reivindicaciones políticas y sociales referidas a lo nacional y al continente en un tono muy militante. En definitiva, aparte de lo político, parecen defender un arte vagamente definido como «nuevo», «las últimas doctrinas teóricas y prácticas» que se ocuparían casi como único objetivo de lo nacional.

Martí Casanovas pronuncia una conferencia en la clausura de la exposición «1927», cuyo texto publica el mes de junio la *Revista de Avance*¹². A partir de referencias a la pintura impresionista, el autor busca las bases comunes a todos estos últimos movimientos y encuentra que es permanente su búsqueda de la libertad, su individualismo y la intención realista, lo que ha dado como resultado un arte formalista, minoritario, «de genios» y aristocratizante, lo que no es del agrado del crítico. Frente a las propuestas europeas, la única respuesta que Martí Casanovas define es también la de lo local: «en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía, de inagotable facundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborigen»¹³.

Mucho menos conservador en el fondo, y más radical en su forma, es el «manifiesto número 1 del sindicato de trabajadores intelectuales i artistas de cuba»¹⁴ que publicó *El Heraldo de Cuba* el 27 de julio de 1927. Se trata de un texto muy similar a tantos otros manifiestos americanos, con una fuerte influencia de los primeros «ismos» europeos en su conmovedor tono militante, su fe en la máquina y su defensa de una mayor justicia social frente a un mundo burgués, dominado por la economía y el

⁹ *Ibid.* Pág. 228.

¹⁰ Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Págs. 248-250.

¹¹ *Ibid.* Pág. 249.

¹² Recogida en Hugo J. Verani (ed.): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni Editore, 1986. Págs. 133-138.

¹³ *Ibid.* Pág. 137.

¹⁴ Mantenemos las formas gráficas del original. Citamos también por le edición de Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Págs. 255-256.

imperialismo. Sus propuestas en los aspectos que ahora nos interesan, aparte de la violenta destrucción de todo lo antiguo, se resumen en el punto 2: «negamos toda manifestación estética que no sea medularmente nueva en su forma i contenido»¹⁵.

El mes siguiente, Juan Marinello publica en la *Revista de Avance* un breve trabajo con el título de «El momento»¹⁶. Después de un comienzo en el que sorprende el uso de términos bélicos, el tono se torna más mesurado y propone una mayor consciencia de la situación y finalmente propone

si no una literatura y una plástica originalmente nuevas y esencialmente cubanas, al menos, un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales y una marcha que nos ponga rápidamente al compás con las verdaderas vanguardias de más afortunadas latitudes¹⁷.

En septiembre, la *Revista de Avance* publica, con el título de «Características de la nueva literatura», la traducción de un artículo de Francisco Contreras. En este texto se lleva a cabo una clasificación de las características del momento divididas en dos categorías: «trascendentes» y «ocasionales». Las primeras son seis: primitivismo, psicología integral (lo inconsciente), fantasía (lo extraordinario, lo sorprendente), el humorismo o la ironía, «la técnica del “horror de la literatura”, de la imagen inédita y de la rapidez» y el internacionalismo o cosmopolitismo. Los rasgos ocasionales son: el gusto por las máquinas y lo mecánico, las técnicas geométricas, la falta de claridad, el esquematismo, el juego de palabras y tipográfico, la aceptación de la moda, el exhibicionismo y el mercantilismo¹⁸.

Poco después, Benito Novás García en «¿Qué es ser vanguardista?»¹⁹ lleva a cabo una rápida revisión crítica del pasado próximo y termina defendiendo la metáfora como instrumento poético que potencie una creación que parece valorar la inteligencia, «el poeta es cerebral», dice. «La anécdota y la narración, señuelos para inteligencias infantiles, orientalismos archivetustos, fueron suprimidos. El tema no absorbió al poeta sino a la inversa»²⁰. Con ecos ultraístas, el crítico propone la elaboración, no la copia de la realidad.

¹⁵ *Ibid.* Pág. 255.

¹⁶ Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Págs. 260-262.

¹⁷ *Ibid.* Págs. 262-2.

¹⁸ Hugo J. Verani: *Ob. cit.* Pág. 144.

¹⁹ Publicado en el *Suplemento Literario del Diario de la Marina* el 27 de noviembre de 1927, pág. 42. Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Págs. 269-271.

²⁰ *Ibid.* Pág. 270.

Mariblanca Sabas Alomá firma «Vanguardismo» en diciembre de 1927 en la revista *Autei*. Desde una postura política revolucionaria, se propone con un léxico muy significativo la conciencia social del poeta vanguardista, que «no es el malabarista de las palabras: es el RENOVADOR de las ideas». La autora hace su propuesta de forma bastante divertida:

Sobriedad, sintetismo, novedad de pensamiento y de emoción, estridencia cascabelera para asustar un poco a los burgueses, médula pura, limpia de artificios churriguerescos; canción espontánea y sin complicaciones de 1 hombre torturado por ansias de RENOVACIÓN social ²¹.

En 1928 los textos programáticos o de reflexión sobre la vanguardia en Cuba son mucho más escasos. La misma Mariblanca Sabas Alomá, publica en septiembre, con el título de «Primer congreso de poetas de vanguardia» ²², un texto tan agresivo e irónico como el anterior. Este «poema en prosa con cinco Aristas y una Revolución al final», con una estructura similar a la de un acta de reunión o congreso y una sentencia, ofrece varias series de nombres significativos como modelos y de militantes de la nueva tendencia poética, tanto en el país como en otros, que refleja una clara conciencia crítica por parte de la poetisa.

Alejo Carpentier publicó en la revista *Social*, en diciembre de 1928, «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del “Surrealismo”» ²³. Escrito en tono divulgativo y con abundantes referencias a otros autores, frente al supuesto escepticismo y deshumanización de los jóvenes del momento, Carpentier defiende el idealismo, el deseo de independencia como posturas iniciales y «lo maravilloso» como objetivo. La imaginación liberada, la expresión del subconsciente a través de la imagen serán las mejores creaciones del artista.

En julio de 1929 la *Revista de Avance* aún publica otro interesante artículo de Félix Lizaso titulado «Proceso de la fantasía» ²⁴. Frente a una serie de palabras que se han utilizado de forma mecánica, Lizaso encuentra como permanente la presencia de la fantasía:

En los relatos se condensó la fantasía de las primeras épocas; fantasía objetiva, en que lo maravilloso está en la leyenda, en la fábula, en los sucesos reales transfigurados. Después lo maravilloso estará en la propia creación imaginativa, imaginación en sí, y des-

²¹ Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Pág. 276.

²² Nelson Osorio T.: *Ob. cit.* Págs. 321-325.

²³ Hugo J. Verani.: *Ob. cit.* Págs. 145-149.

²⁴ En Hugo J. Verani: *Ob. cit.* Págs. 151-153.

pués por grados puede seguírsele hasta hallarla, desconocida casi, en el ensayo y en el poema nuevo. Se nos ocurre suponer un esquema del proceso, desde la lejanía hasta este momento, en que sucesivamente la fantasía fuera transformándose: fabulosa o mítica, heroica, mística, creadora, verbal, ideológica, pasando por la leyenda, la epopeya, el milagro, le inventiva, el ensayo y el poema nuevo.

En el ensayo y el poema nuevo se condensa la fantasía de este momento»²⁵.

Así pues, podemos confirmar que los textos programáticos relacionables con la vanguardia ofrecen, por una parte, las respuestas tópicas de rechazo al pasado y defensa de la libertad —comunes a casi todos los países—, pero también proponen soluciones reivindicativas en favor de lo autóctono, lo afroamericano, como rasgo definitorio. No se ataca especialmente a los modelos culturales de la antigua metrópoli ni a los autores de la etapa inmediatamente anterior, como han hecho de forma casi general en las diferentes naciones hispanoamericanas. Por ejemplo, los firmantes del «Manifiesto minorista» buscan la identidad cultural de Cuba movidos fundamentalmente por la insatisfacción de su vida política. A pesar de la existencia de una publicación que ofrece un título tan habitual en casi todos los países, como es la antes mencionada *Revista de Avance*, también resulta de extraordinario valor simbólico una de las publicaciones más significativas en el país, *Orígenes: revista de arte y literatura* que, a pesar de que se comenzó a publicar en época bastante tardía (diciembre de 1944) ya desde su mismo nombre resalta la búsqueda de raíces para las manifestaciones nacionales. Observemos que no quieren ser «contemporáneos» ni ir más allá de ningún límite ni mucho menos reflejarse en un color simbólico.

Incluso, hay críticos de tan elevado prestigio como Cintio Vitier que insinúan cierto desapego hacia la *Revista de Avance* frente a *Orígenes*.

Si algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central del (sic) *Orígenes* (1944-1956), fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del efímero y desvaído vanguardismo cubano, cuyo órgano, predominantemente ensayístico, había sido la *Revista de Avance* (1927-1930)²⁶.

La minusvaloración de las propias manifestaciones vanguardistas es frecuente entre los propios críticos cubanos y quizás haya influido en la

²⁵ *Ibid.*, Pág. 152.

²⁶ Cintio Vitier: «La aventura de *Orígenes* y sus consecuencias», en Luis Sáinz de Medrano (ed.): *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Roma, Bulzoni Editore, 1993. Pág. 93.

imagen global que se nos ha transmitido. Por ejemplo, Lorenzo García Vega en *Los años de Orígenes*²⁷, dice:

*El reverso en la pobre tradición narrativa cubana. Pieza del fantasma con voz de la pobreza nuestra. Pues si se recorren las páginas de los novelistas cubanos –caso Loveira, Carrión– anteriores a los años de Orígenes, nos encontraríamos con dos puntos: lo anacrónico, superficial y descuidado, como un punto; pero la contrastante posibilidad de un escondido relato cubano, como otro punto»*²⁸.

Este interés por lo local (tanto desde el punto de vista testimonial, contemporáneo, como desde el histórico, antropológico) puede responder a ciertas corrientes literarias que se produjeron en el continente en esas mismas fechas y que, hasta el momento, han sido muy poco estudiadas en su relación con la vanguardia poética: nos referimos al criollismo y el indigenismo (que, junto con otros cuantos temas muy significativos, estudia Gloria Videla de Rivero en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*²⁹).

Inmersos en el ambiente que se puede deducir de lo dicho hasta ahora, no nos debe sorprender que, tras esta incidencia de esas reflexiones sobre la literatura, la sociedad y el arte, en el año 1928 se publicaran dos libros significativos y, en cierto modo, enfrentados: la *Indagación del choteo* de Jorge Mañach y los *Poemas en menguante* de Mariano Brull, considerado como una de las primeras manifestaciones de la «poesía pura» en el país.

También debemos recordar, en apoyo de las particulares manifestaciones del vanguardismo, el hecho de que, como dijimos más arriba, la poesía escrita en Cuba durante estos años se verá marcada por algún rasgo diferente a los del resto de repúblicas: si, como norma casi general, se rechazó cualquier referencia a lo musical, en la isla –así como en Puerto Rico o en la República Dominicana– se escribió gran cantidad de poesía basada casi exclusivamente en todo lo que recuerde, potencie y valore la música, el ritmo y los valores fonéticos.

Lo que resulta quizás más evidente (y este es, también, un rasgo muy extendido) es la casi constante ausencia de alusiones o de interés de los teóricos hacia la prosa. Por eso no es extraño que durante los primeros años del siglo los escasos narradores cubanos escriban siguiendo modelos formales «decimonónicos», bastante próximos al realismo o al naturalismo, pero con un fuerte ingrediente nacionalista. Frente esto último,

²⁷ Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

²⁸ L. García Vega: *Ob. cit.* Pág. 172. ²⁹ Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

²⁹ Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

destaca la presencia de Alfonso Hernández Catá (1885-1940). Este prolífico narrador preside con su obra de forma casi unitaria la década de 1910. En un rápido repaso a las publicaciones de esos años, al final podemos observar algunos rasgos llamativos. Así, en el magnífico libro titulado *Los frutos ácidos* (1919) nos enfrentamos con unos textos de extensión poco frecuente, ya que se compone de cuatro narraciones que ocupan entre cincuenta y setenta páginas cada una, lo que nos hace dudar del género literario al que se podrían adscribir. La segunda de estas novelas cortas, titulada «El viaje sin fin»³⁰, ofrece algunas características que pueden interpretarse como anticipo vanguardista: enmarcados por el comienzo y el final en palabras de un narrador omnisciente, aparecen tres textos de cartas, una recopilación de noticias de periódicos y las declaraciones de varios testigos en un juicio. Pero esta variación de técnicas presente en el texto no se debe a ningún juego vanguardista del autor, sino que resulta una especie de homenaje a las formas narrativas que desarrolló el británico Laurence Sterne en su conocida novela *La vida y las opiniones de Tristram Shandy* (1760-1767), historia que se menciona al final de la del cubano³¹.

Tras este amago de renovación, los años veinte suponen la práctica desaparición de la prosa narrativa en Cuba hasta que en 1931 el mismo Hernández Catá volverá de nuevo a publicar su libro de cuentos *Manicomio* que, en su línea temática habitual de valoración de lo psicológico, está dedicado a los temas de la locura.

Sólo en 1933 (fuera ya del momento más intenso y significativo de «la época de mayor eclosión, en el subcontinente, de los “ismos” que corresponden a la llamada “vanguardia histórica”», en palabras de Gloria Videla³²) se produce el significativo regreso de los prosistas: Lino Novás Calvo (1905-1983) publica *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava*, Alejo Carpentier (1904-1980) edita *Ecué-Yamba-O* y Enrique Labrador Ruiz (1902-1991) *El laberinto de sí mismo*.

El magnífico relato de Novás Calvo destaca por su excelente ritmo y por la creación de situaciones y caracteres, y también supone una profundísima labor de investigación en la historia del comercio de negros en el mundo. Aunque quizás se encuentre de forma más significativa en los cuentos que publicó más tarde, se ha considerado que Lino Novás es uno de los iniciadores del llamado «realismo mágico» en el continente. De

³⁰ A. Hernández-Catá: *Los frutos ácidos*. Madrid, Edit. Mundo Latino, 1928. 6.ª edición. Págs. 81-153.

³¹ Págs. 151 y 152.

³² Gloria Videla de Rivero: *Ob. cit.* Tomo I. *Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Pág. 13.

cualquier manera, el relativo vanguardismo del texto responde a la línea de investigación histórica de lo nacional más que a las técnicas que utiliza el autor (aunque el dinamismo de la acción y la profundidad psicológica son innegables).

La novela de Alejo Capentier, la primera de su producción, supone también una aproximación a lo cubano desde un punto de vista que se acerca a lo antropológico y con un fuerte componente político. Como ya se ha repetido varias veces, el relato se inició durante la estancia del autor en la cárcel y su desarrollo está marcado por una evidente postura revolucionaria que, de alguna manera, pudo hacerle descuidar un tanto la forma³³. Esta historia de ñáñigos, de magia y de pasiones supone, a pesar de sus evidentes carencias, también un excelente testimonio de la forma de vivir y los componentes sociales del mundo cubano. Por otra parte, la presencia de planos paralelos en el relato anuncia alguna de las constantes en la obra de Carpentier: por una parte, el barroquismo por sobrecarga de referencias y de usos léxicos y, por otra, cierto juego literario con el tratamiento temporal.

Con *El laberinto de sí mismo* Enrique Labrador Ruiz sí que parece intentar conscientemente una clara renovación de la técnica narrativa. Este relato forma parte de una serie de tres³⁴, que el autor llamó «triagonía», a las que el mismo Labrador definió como «novelas gaseiformes» en alusión a su falta de unidad estructural aparente. Son tres relatos en que los protagonistas viven sus pequeñas aventuras cotidianas dentro de una continua soledad que contrasta con su localización casi constante en ámbitos urbanos (por rasgos del lenguaje y por alusiones a los hábitos cotidianos es fácil reconocer los barrios de La Habana al fondo).

En *El laberinto de sí mismo* destaca el tratamiento temporal poco tradicional, con una acción casi inexistente (que le da un aire próximo al ensayo), con una estructura aparentemente laberíntica que el lector debe reconstruir y que, al mismo tiempo, refleja el «laberinto» interior que es el individuo, la complicación de las ideas de cualquier persona (que tienen que ordenar tanto el personaje como el lector). El narrador protagonista permanece innominado (pero no exactamente anónimo, ya que el lector se puede identificar fácilmente con él y también puede entender que es una imagen del mismo Labrador) y se mueve entre sus sentimientos y su actividad literaria en unas circunstancias cotidianas que, paradójicamente, sólo parecen tener en común la falta de unidad en su sucesión. Aunque no hay referencia directa al existencialismo, la angustia con que

³³ Aunque no debemos dejar de recordar la incidencia de lo musical en su prosa, desde los ritmos sintácticos a los frecuentes juegos fonéticos.

³⁴ Junto con *Cresival* (1936) y *Anteo* (1940).

vive el personaje, la frustración y el pesimismo se imponen a cierta veta irónica que aflora en algún momento. Sin descripciones físicas (y apenas ambientales), el autor se concentra en la peripecia, en los gestos, las palabras, en unas vidas humilladas, monótonas y miserables. Acaban siendo verdaderas expresiones de conflictos interiores.

Se puede rastrear cierto paralelismo entre Labrador Ruiz y Macedonio Fernández en su gusto por construir una prosa en que esté ausente el detalle, lo complementario o superfluo para la historia, donde sólo se mantenga lo esencial, lo universal, representado por el espíritu, la sensación más elemental. Y estos son rasgos de una modernidad innegable. Por otra parte, los dos autores suponen una renovada consideración hacia el lector que, de esta manera, recibe un tratamiento de igual a igual por parte de ambos, ya que tiene la opción de entrar en el texto e introducir en él todos aquellos detalles o circunstancias que prefiera.

La pérdida de límites entre los géneros, el cuestionamiento de las tradiciones, la búsqueda de lo trascendente por eliminación de lo complementario, la fractura de las normas de coherencia, la conciencia lingüística, la posibilidad ofrecida al lector de participar activamente en el texto y algunos otros aspectos de la novela son rasgos que han definido también a la poesía de vanguardia. Y todos ellos, junto con los tratamientos de lo nacional cubano (desde el punto de vista histórico, sociológico, político) que encontramos en las novelas de Carpentier y de Lino Novás Calvo, permiten reconocer su publicación en 1933 como el momento en que la prosa de vanguardia nace en Cuba.

JESÚS BENÍTEZ VILLALBA