



NUEVOS CUENTISTAS CUBANOS: (POST) NOVÍSIMOS ¿Y / O QUÉ?

Salvador Redonet

I.- NOVÍSIMOS (¿Y QUE?).

Tú que decías que yo
Que no podía que no
(*El médico de la salsa, por supuesto*)

Lo que distingue a una promoción de otra (de otras), e incluso a un autor de otro, es la perspectiva estético-autoral, la manera de enfrentar, de abordar artísticamente los referentes y las dominantes preferenciales de la escritura del autor, del

grupo o de la promoción. Para decirlo rápido y mal: las diferencias radican en determinadas variaciones y matices en los significados y los significantes del autor o del grupo o conjuntos literarios mayores. Habría que añadir (y recordar) que estos novísimos narradores cubanos se han formado vitalmente en los años 80 y 90, momento en que la realidad cubana ha experimentado cambios sustanciales, una especie de vuelta de tuerca.

De esas experiencias vivenciales y de su formación intelectual nacen esas actualizaciones y reactualizaciones de asuntos y temas, nuevos personajes y a veces desconcertantes transgresiones del relato, de toda la escritura.

Entre los primeros años de los 80 y lo que va de los noventa, en que se inscribe esta formación de jóvenes narradores, pueden apreciarse determinadas constantes temáticas: el deterioro y la cosificación de las relaciones humanas; las relaciones no siempre placenteras con las instituciones; el predominio de «lo periférico» y no «lo central»; distintos matices de la sexualidad y la sensualidad; el cuestionamiento de utopías y mitos lexicalizados; una diferente mirada hacia la violencia (la guerra incluida), que toma máscaras parabólicas, metafóricas o mitológicas; una profunda indagación de las deformaciones de nuestro presente, de nuestra vida político-social; y determinadas preferencias estilísticas: la atracción por el mini-relato, los textos fragmentarios, los juegos intertextuales y de lo autorreflexivo, la textura poética (lírica) del relato, la utilización de los procedimientos de la sátira, del absurdo, del humor negro, de lo fantástico (y sobre todo, la integración —hasta disolverlos— de «lo realista» y «lo fantástico»), y —de manera marcada— la preocupación por la escritura, tanto en la elaboración textual del relato, como en el abordaje de la escritura, y en general, la creación como tema; tanta preocupación que una gran parte de estos narradores abandonan las inquietudes genéricas para centrarse en los dilemas del texto. Creo que esto

último empezó a producirse en los primeros momentos de esta promoción (especialmente en algunos autores), pero en la actualidad se acentúa y atraviesa a los más jóvenes, a muchos de los cuales, por muchas razones, yo los consideraría como *(post)novísimos*.

II.- ¿POST?

Eso no es na'.

Todo parece indicar que la relación entre postmodernidad y la denominada Tercera Generación Cubana (1) (especialmente los más jóvenes artistas de los 80, y en particular su cuentística) no se resuelve en dos líneas.

Sé que más de un narrador joven cubano acuñado como postmoderno —por algunos críticos— rechazan el «apodo». A veces con mucha razón; pues, o bien a todo lo que disuene se le endilga —con efectividad o no— el banderín de la post-modernidad; o bien, mecánicamente y sin los matices contextuales y trasladando de zonas no estéticas —sin parar mientes en las especificidades del arte—, se enmarca tanto lo humano como lo divino dentro de las fronteras de la postmodernidad.

Quién no lo sabe: la postmodernidad en América Latina, y especialmente en Cuba (donde aquella viene a complicarse más), tiene su cosa: su cosa (post)moderna, por supuesto.

Pienso que tiene, entonces, cierta razón Iván de la Nuez cuando afirma:

Aunque las prácticas han logrado abarcar las proposiciones estilísticas del nuevo arte insular, los intelectuales cubanos continúan marcados por una in-

tención y toda una retórica moderna: emancipación, humanismo, ética, institución y hasta vanguardia.
(2)

Digo cierta razón (y no razón cierta), teniendo en cuenta que de la Nuez se refiere —evidentemente— a los trajinados y preformativos años 80, en los cuales emergían —sobre todo ya en los finales de la década— más que proposiciones estilísticas en el arte cubano, elementos favorecidos en los 90 que corren.

De todos modos, más de una veta postmoderna atravesaba la cultura de América Latina (Cuba incluida).

Aunque no todos se sumen a ello, frases más o frases menos, sin embargo, están quienes consideran que:

Si (...) conservamos las categorías que, desde un punto de vista puramente estético, postulan Lyotard y sus seguidores, el postmodernismo no sólo no es prioritario de las sociedades desarrolladas sino que, por paradójico que parezca, se produce en la escritura hispanoamericana antes de su formulación por la crítica europea. (3)

John Beverley va más lejos:

(...) si el postmodernismo no se entiende como un movimiento cultural generado por o correspondiente al «post-Fordismo» de los países capitalistas más avanzados, sino más bien como múltiples respuestas/propuestas estético-ideológicas locales ante, frente y dentro de la transnacionalización, entonces la condición de las nuevas formas de producción políticas y culturales en América Latina, incluso las de la izquierda, es coincidente con el postmodernismo, más que su contrario. (4)

Sólo aparentemente paradójicos: atravesados de punta a cabo por las especificidades culturales de la nación, y sobre todo por los estremecimientos y reajustes en marcha —económicos, sociales y políticos— en los años 80, en estos 90; interactuando con las aventuras, venturas y desventuras del resto del mundo —y por tanto tampoco nada desvinculados de lo que se (des) hace en otras culturas—, también pueden hallarse filones postmodernos —o como quieran calificárseles— en nuestra existencia y, claro, en nuestra literatura. (5)

Es precisamente allí (en el campo de la literatura y/o entre los campos) donde se producen los duelos. De ellos, quisiera detenerme un tanto en las actitudes ante la noción del relato, porque algunos olvidan —quizás— que ninguna clasificación lógica y sólida de los géneros puede establecerse (como lúcida-mente advertía Boris Tomachevski) y que el cuento, como la novela,

no es un género constante sino variable y su material lingüístico, intra-literario, así como la manera de introducirse ese material en la literatura, cambia de un sistema literario a otro. Los rasgos del género evolucionan. En el sistema de los años veinte al cuarenta los géneros del «relato», de la «novela corta», se definían por rasgos diferentes de los nuestros, como surge con evidencia de sus denominaciones (...) Concluyamos entonces: el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación. (6)

Una nueva reflexión, otro cuestionamiento de un género (cualquiera sea) viene a recordarnos —para que no se nos pierda de la memoria— que este no puede ceñirse a normas estéticas, a dogmas (cualquiera sean), y por tanto, no deberían resultarnos sorprendentes tales «herejías», ni tildarse —a no ser para calificar tropológicamente como apóstatas— a quienes

en la práctica artística se opongan al «afán de claridad, de orden, de coordinación narrativa, al seguro discurso epistemológico, a la aprehensión ortodoxa de batallas, paisajes y psicologías»; (7) porque esa oposición consiste realmente en una claridad, y una seguridad que se han ido perdiendo a través de otras, aparentemente claras ordenadas y seguras que —transparentemente— oscurecen, desordenan y resultan débiles, inseguras y falsas para el receptor (aunque este, muchas veces, no lo sepa, desgraciadamente).

Esas «experiencias literarias de la *modernidad*, las cosmologías individuales, la inseguridad, los golpes de escritura en busca de cualidades metafóricas, la parodia y el pastiche, las alteradas soluciones de continuidad, las palabras que resbalan como en la superficie de una pantalla (...)», (9) enumeradas por Sánchez Mejías (y que caracterizan una zona de la novísima cuentística) no ha de verse como una vacía preocupación por el lenguaje; una simple o ingenua intención de violar fronteras genéricas, de desintegrar planos y de conquistar universalizaciones. Todas aquellas premisas responden, sí, a un afán de desautomatizar percepciones cristalizadas, lexicalizadas; de hacernos re-mirar y re-plantear nuestra percepción del mundo (arte y literatura incluidos).

Sólo que —partiendo de los referentes— no pueden ellos atenerse a ese desarrollo anecdótico, lineal, a lo fenoménico-factual (porque la realidad nos sopla al oído otras verdades), sino tratar de buscar —y obligar al lector a detectarlas también— esencias (entre ellas: el profundo sentido de la historia, de las relaciones humanas, realmente llenas de caos y sorpresas) y de captar y evocar esas verdades y valores «que se esconden en parodias» (9) y se revelan a través de un conjunto de procedimientos, que pueden hallarse no sólo en autores de esta promoción de jóvenes cuentistas cubanos, ya que «poco o nada hay diferente (considera Luis Alonso Girgado) de lo que hoy podemos leer en un narrador francés, italiano o norteamericano. La

realidad parece ser cada vez más igual para el hombre, cualquiera sea su coordenada geográfica en el mundo» . (10)

Aquellos procedimientos o ideas estratégicas discursivas, consideradas por Alonso Girgado como habituales en el cuento hispanoamericano actual, son los que podemos hallar en las enumeraciones dadas para caracterizar a la literatura post-moderna: fragmentación; alto grado de subjetivización, al borde o más allá del narcisismo; asimilación de diferentes códigos artísticos; disolución de los efectos finales y de las obras cerradas; tendencia al movimiento caótico y/o circular; rechazo al acontecimiento único (en el caso del relato breve) y la elaboración argumental y anecdótica.

Lo que sí también advierte el estudioso del cuento gallego es que

Quizás nunca como hoy la literatura se ha inspirado tanto en sí misma y se fijó tanto desde el despacho, desde el escritorio, evitando la ingenuidad de mimesis realista con su simplismo de operación interiorista y su pretensión de reproducción fotográfica de una realidad meramente apariencial y por lo tanto insuficiente . (11)

Todo parece indicar que allí se encuentra, en literatura, la manzana de la discordia (o el bastión por alcanzar). Al menos, la meta por conquistar: la efectividad artística mediante el logro del reverso del realismo fotográfico, realmente insuficiente; lo que obliga al creador a cuestionarse la noción heredada del relato.

Atrapada en falta (y por tanto bastante devaluada) la norma precedente se desata —con razón— la desconfianza sobre la relación congelada entre realidad y referente: el signo estético entonces se encaracola, se encierra en su caparazón, se

vuelve sobre sí mismo e intensifica su carácter autoreflexivo y metaficcional para tomar conciencia de sus actos de ficción e involucrar al lector en estas «nuevas» lides.

Nada ajena a toda esta historia —sino todo lo contrario—, la cuentística cubana más reciente forma parte de esta nueva y textualmente violenta narrativa: si hubo una narrativa basada en la violencia de sus temas, asuntos y las actitudes de sus personajes con sus estructuras lingüístico-entonacionales (1966-1970), esta de ahora arranca del mismo tramado textual, del cuerpo verbal, de la misma enunciación del discurso (detrás del cual se halla la esencialidad autoral real), que —*como si no quisiera vetar normas al uso, convenciones*— lucha a brazo partido contra una manera de ver, explicar y recrear la literatura (y el mundo).

Al reflexionar sobre las razones —el autotelismo, la autorreferencia y el automatismo— de la popularidad del tema del relato en los últimos veinte años, el destacado narratólogo estadounidense Gerald Prince toma en consideración:

el realismo y sus continuaciones (relato como antagonista, relato que evitar, si bien siendo, sin duda, inevitable), la conmodificación de la literatura y su declive en tanto que instrumento de conocimiento (de donde se deriva la importancia creciente que toma en la obra literaria la autodesignación y la autojustificación), la muerte de Dios y, luego, la del hombre, el cuestionamiento de lo original, de lo teológico y del sujeto (dan por consecuencia el derrumbamiento de los megarelatos y la edificación de relatos dubitantes y desengañados), en fin, la convicción que se afirma, con el postmodernismo, en casi todos los dominios, que no es cuestión nunca en obra alguna iluminar la naturaleza, sino explicar lo que ya no es sino cultura (el relato no hace sino rehacer el relato). (12)

De acuerdo en *casi* todo con Prince, pero ojo: no hay que exagerar, si uno se detiene en la más joven cuentística cubana, al hablar de relato y de postmodernidad. Sobre todo, porque a mi modo de ver muchas de las proposiciones textuales de autores que respiraron la atmósfera ochentiana no dejan de responder a los procedimientos dominantes (ni a lo dominante) del relato aunque sean textos altamente subversivos (literalmente hablando). (13)

Además de la presencia marcada de los universales narrativos —historia y discurso, narrador y narratario, roles actanciales—, (14) ninguno de aquellos textos escapan a la definición (amplia, es verdad) de Gerard Genette («el relato es una producción lingüística que se encarga de hacer la relación de uno o varios acontecimientos») (15) ni tampoco abandona la naturaleza conflictiva (o catastrófica) de la narración artística: solo la solapan o la recrean a partir de relaciones paradigmáticas como aparecen en otros autores, a cuyos textos erróneamente se los denomina relatos sin conflicto (¿!), lo cual es todo un reto o una mayúscula ceguera o el simple desconocimiento de que existen grados de narratividad. (16)

Posiblemente el hecho de que en la narrativa —y en lo que podría llamar «conciencia de narratividad»— el interés se haya desplazado de la *historia* hacia el *discurso*, tenga mucho que ver con el descrito por Gerald Prince aquí en La Habana hace ocho años:

La llamada condición postmoderna en la cultura occidental, es decir, una condición en la cual la gente, o al menos cierta gente—fundamentalmente académicos, trabajadores intelectuales de diferentes campos—, no puede seguir creyendo en explicaciones totalizadoras, no puede dejar de recelar de explicaciones muy generales acerca de la manera en que son las cosas. (17)

Es posible. Pero lo cierto es que desde los inicios, una línea —fuerte— de los novísimos cuentistas cubanos ha problematizado la norma dominante precedente del relato, y todo parece indicar que sigue ahí (hasta más ver).

III.- (POST)NOVISIMOS ¿O QUÉ?

Prepárate pa' lo que viene.

Las más recientes indagaciones sociológicas del patio contribuyen a esclarecer algunos enigmas, despejar ignorancias. Al menos, nos proponen que se pueden deslindar —entre otras: (18) una tercera generación— los nacidos entre 34 y 45 años (esos que caprichosamente llamaría los *nuevos* cuentistas) —y los menores de 20 años, que «se están conformando como generación»: (19) esa Generación de los 90 (20) (¿POST-NOVISIMOS?).

Como afirma la investigadora María Isabel Domínguez García, la crisis y los reajustes experimentales en la segunda mitad de los 80 se acentúa en los 90

son vividos de manera desigual por las distintas generaciones. En el caso de los jóvenes, de manera más intensa, por los límites que impone a su inclusión actual y a su proyección de futuro. La incertidumbre acerca del futuro marca su sistema de valores, lo que los diferencia de generaciones anteriores y hace más difícil el encuentro con interlocutores que despejen sus incógnitas.(21)

Innegablemente, los deslindes sociológico-generacionales no tienen por qué coincidir exactamente con los artísticos; la *contaminatio* entre los grupos, promociones y generaciones artísticas es mayor. Más: sé que hablar de jóvenes cuentistas de los 80 y de los 90 sería más que una torpeza.

No obstante, nuevamente —siempre sólo observando las peculiaridades temáticas y composicionales (estilísticas) de los textos (y a partir de los textos) de varios creadores, y la perspectiva autoral (22)— afirmarí­a que *algo* está ocurriendo ya dentro de la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos; a partir de 1989-1990 aproximadamente.

Claro, algo también ha ocurrido (y está ocurriendo) en el mundo y en el país: no hay que llegar a un análisis desconstruccionista de los discursos sociales, políticos... El más simple registro estilístico se detendría en la recurrencia de las palabras: crisis, desajustes, valores en movimiento (es un decir), fragmentación, conflictos, reajustes, incertidumbres, dificultades, escasez, insuficiencias, demandas, problemas y bloqueo (por supuesto).

Entonces, en el discurso crítico (literario o no), se repiten insistentemente: fragmentación, indeterminación, duda, incertidumbre, escepticismo, cinismo, parodia, pluralidad..., términos nacidos al calor del eco de los textos artísticos finiseculares.

En el campo de las artes plásticas, en las que la crítica especializada ha logrado establecer los rasgos dominantes de los autores de los 90, (23) la lectura de algunos textos narrativos pudieran, quizás, ofrecer ciertas especulaciones, o estas cuatro torpezas (en estas tres cuartillas, más o menos, de cada una) a propósito de:

1.-Azul cero de Ronaldo Menéndez Plasencia (1970). (24)

En varias ocasiones he insistido en el sólido valor testimonial de esa subzona novísima que ha escrito más de un cuento que aborda costados llamados periféricos, las actitudes culturales alternativas; en la eficacia estilística de sus textos ple-

namente desautomatizados, artísticamente testimoniales, los cuales descansan en su desenfado.

Siempre he subrayado el carácter *artístico* de estos relatos, porque creo en el valor de la ficcionalidad (amén del viejo convencimiento de la presencia de lo testimonial «obligado», inevitable —en mayor o menor grado— en la ficción), y sé además que en los últimos tiempos se sobrevalora la recreación testimonial en detrimento de «la verdad sospechosa».

Es verdad: los Estudios Culturales de carácter esencialmente antropológico han contribuido positivamente a fomentar una necesaria actitud agnóstica, desfetichizante, a fomentar el estudio de los textos producidos por sujetos plenamente subalternos. Sin embargo, textos de los miembros del ya inexistente «El Establo», (25) por ejemplo (quienes se han acercado a algunas de las manifestaciones culturales periféricas capitalinas) son creadores de una literatura —un caso peculiar de (post)literatura— que se halla aún en el centro de nuestros intereses de investigación histórico-literaria; quizás porque ellos han logrado fusionar de manera eficaz ficción y testimonio.

Modelados en estas últimas décadas, en las que

se ha puesto de manifiesto la vital existencia de emergencia de nuevos sujetos sociales históricos (...) esos nuevos «agentes», esos «nuevos movimientos sociales» (...) que son nuevas unidades generadas por el sistema mismo en su autodiferenciación interna y autorreproducción, o por el contrario, que son nuevos agentes de la historia que vienen al mundo como formas de resistencia y oposición a él, forzándolo, en contra del sentido de su lógica interna, a reformas y modificaciones.(26)

A partir de estos nuevos agentes sociales surgen nuevos sujetos de enunciación, las modificaciones de los enunciados, que abrieron algunos cambios al campo literario y en las relaciones con el campo institucional. En esos nuevos sujetos de enunciación, en esos nuevos discursos socializados se halla —entre otros— ese cuento testimonial más reciente que revela la pujanza de esos y otros agentes no considerados, no aceptados dulcemente, en la esfera artística, que reconsidera —más tarde o más temprano— estas nuevas estrategias de comunicación entre fabulación y realidad.

En esa proposición *artística* se halla *Azul cero* (escrito en 1994), cuyo montaje intertextual deslaza esta peculiar crónica que alterna las secuencias de acción descriptivo testimoniales con las tiradas evolutivo explicativas en las seis secciones del discurso, regidas —a veces a distancia— por ese narrador-testigo participante, frecuente en los relatos más significativos del autor («Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos» y «Habrá llegado el momento de sacar el espíritu de la botella»), quien se desenvuelve además con acierto en textos de marcado acento filosófico.

Varias razones existen para (re)leer *Azul cero*: haber demostrado —una vez más— que los asuntos y temas no se gastan (todo siempre depende de los hacedores); la necesidad de revolucionar el concepto y la práctica del testimonio (en general, el hecho artístico) y actualizar la memoria colectiva e individual a través de la literatura; y que los años noventa han producido un vuelco en esos novísimos de los ochenta, quienes suelen «imitar aquel viajero, disfrutando el patetismo con el sentido con que pudiéramos volver a oír *Dust in the wind* o de contemplar un cuadro *kischt* de esos que dicen «No llores, Marcia».

2.- Una semana de clases de Daniel Díaz Mantilla (1970). (27)

Apocalíptica me gusta denominar a *Surrealandia* (novela inédita) de Daniel Díaz Mantilla. Apocalípticos —cada uno de los relatos integrantes de este texto. Posiblemente no es el término idóneo, pero es lo que se me ocurre cuando me encuentro con cada una de las secciones de esta cuentinovela. Reflexionar sobre el género narrativo, ahora, no sería atinado: recientemente Reinaldo Montero ha publicado un interesante trabajo sobre el tema. (28) Tal vez, habría que añadir lo que se dice en la solapa de *Habanecer* (sospecho que el comentario es del mismo Reinaldo): «Quizás el término cuentinovela sea el más apropiado para definir este conjunto de relatos que conforman una obra intensa, y que página tras página va progresando con férrea voluntad unificadora, diversificando recursos formales, haciendo uso de una oportuna poesía y de buena dosis de audacia imaginativa».

Por esa línea van muchos libros de la más reciente promoción de jóvenes narradores cubanos, pero en el caso de Díaz Mantilla —que compartió sus vivencias con los restantes miembros de «El Establo»— el básico sustrato *freake*, testimonial de las peculiaridades culturales en la segunda mitad ochentiana, no sólo se proyecta hacia (y desde) los distintos personajes adolescentes, protagonistas de una marcada ascendencia marginal (de alternatividad), sino (se) disparan hacia la esencia, realmente (contra)cultural y deformada de su entorno.

Kaleidoscópicamente, el texto permite descubrir que el infierno, el apocalipsis, son todos los demás (personajes centrales incluidos), pues todos ellos —más que construir revestimientos de subjetividades individuales, más que personajes— son sobre todo discursos (como sucede en *Abrapalabra* de Luis Britto García), «tipos, entidades genéricas, emisores de discursos altamente codificados». (29)

En toda *Surrealandia*, la exuberancia verbal entonces no responde al manejado término de «experimentación», a la explotación del «lenguaje literario», sino a la remisión a la presencia social del lenguaje a través de los personajes, quienes se convierten en espejo y símbolos de ese lenguaje como modo de existencia social.

Quizás muchos de los equívocos en torno a los textos novísimos de los últimos años se deben al itinerario trazado por aquella indagación crítica que se mueve desde lo social hacia la obra. Sin embargo, habría que recordar otra vez: «la correlación entre la obra literaria y la sociedad no se concibe de manera directa, sino como una secuencia de relaciones que la crítica debe ir reconstruyendo paso a paso desde la obra hacia lo social». (30) Hay que tenerlo en cuenta so pena de disparatar, desbarrar (y lo peor, abaratar e intentar desbaratar las funciones de la crítica). Así, yendo desde el texto, *uno* (llámese en el fondo García Gómez, José o Redonet Cook, Salvador —poco importa—) está obligado a descender al ambiente enajenante, asfixiante, apocalíptico de la escuelita de turno, para permanecer una semana entre aquellas paredes (jaulas, realmente, como las de los *Fugados* de Lezama, o los de la *Hormiga* de Britto) que «son como una revelación de infinitos ancestrales y filosofías muertas, como las lenguas de quienes las profesaron».

Relación de acciones que conducen hacia la evasión, absurdas actitudes e indicaciones absurdas, respuestas no menos absurdas, movimientos al compás del tiempo de la comprensión; obligan a reconstruir el argumento de las acciones no siempre explicitadas y sí más bien sugeridas, simbolizadas, mostradas por los canales de la enunciación.

No por casualidad en los estudios semióticos y narratológicos, se ha producido ese desplazamiento de lo narrado hacia el mismo acto y a los modos de narrar, del enunciado a la enunciación, de la historia al discurso. (31) La misma creación

del relato nos desplaza a movernos hacia su producción, aunque para explicarlo (con cierta justicia) nos lleve toda una semana de clases.

3.- *Sombrio despertar del avestruz* de Ena Lucía Portela (1972) (32)

La liberación y la movilidad sociales a partir de 1959 favoreció, en los primeros años, la plasmación artística del personaje homosexual (más esférico que los patrones diseñados por la creación narrativa), aunque este tipo de personaje siempre se hallaba entrampado en las circunstancias históricas de aquellos años duros.

No se demoraron mucho para llegar los tiempos grisáceos: contranatura —término nada feliz, por cierto— se convirtió en sinónimo de perversión, corrupción, desviación, punto menos (o punto más) de contrarrevolución. Si en la primera mitad de los ochenta —y en vez de los nacidos en los cincuenta— re-emergió el «bicho raro», lo hizo llevando sobre sus espaldas el signo del prejuicio del sentido de culpa. En fin, el personaje como individuo era pura nulidad, puro trauma; un ser incompleto, insatisfecho, y otros tantos *in* para quedarse inevitablemente *out*.

Hay algo —como se ha dicho—, incluso bastante, de tristeza en el tan antologado «*Leslie Caron*» de Roberto Urías. Lo realmente significativo (histórico-genéticamente hablando) es su función re-actualizadora y desautomatizadora del tema de la homosexualidad en la cuentística cubana y modifica en algo la perspectiva con que se enfocaba el asunto.

La más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos ha conquistado un amplio espacio para afirmar un nuevo, distinto, diseño de esta arista de la sexualidad y, en particular, el tan mal abordado —fundamentalmente por la ausencia de

profundidad—, manipulado y distorsionado problema de la homosexualidad.

Una necesaria recuperación de aspectos sexuales relegados a un segundo plano (o simplemente sepultados), una profunda indagación artística entre sexualidad y sociedad, y —en primer lugar— una nueva visión autoral ideoestética (mucho más integradora, más reflexiva, más analítica, más desenfadada, más crítica, más desprejuiciada, más humanista y, por tanto, más justa, certera y exacta) de las mal denominadas desviaciones sexuales, (33) puede ser observada en textos de Pedro de Jesús López Acosta (1970), Enrisco (1967), Miguel Ángel Fraga (1965), Arsenio Rodríguez Quintana (1964) y Atilio Caballero (1958).

Sin paréntesis: si bien «*Mi prima Amanda*» de Miguel Mejides y el *remake* de ese texto propuesto por Francisco López Sacha («*Mi prima Amanda contada otra vez*») hacen reaparecer el homosexualismo femenino, y Arsenio Rodríguez Quintana le insufla carne y sensualidad al tema («*Otra carne*»), había que esperar el «*Sombrío despertar del avestruz*» para encontrar el cuento cubano que lograba fundir dos cuerpos, dos universos de sentimientos desinhibidos -sin tapujos y sin escamoteos- en búsqueda del contacto físico-concreto-carnal.

Como si molestara todo ese entorno absurdo, Ena Lucía Portela anula ese entramado presente en casi toda la cuentística cubana más reciente, que presenta al homosexual, retoma su relato «*Dos almas perdidas nadando en una esfera*» no solo como intertexto, sino también como contraste y motivación de los personajes, y construye una historia cuyo discurso apunta, casi al paso, los referentes epocales claramente señalizados, se burla de las estúpidas actitudes y concepciones androcéntricas, y se centra en la voz regente de la fábula y de los indicios.

En los intersticios de la historia y del mismo discurso (digresiones atravesadas por los enunciados autorreflexivos, el

empalme de las visiones narrativas, las frases claves suspendidas que se rematan con un punto, la agresión de paréntesis, la supuesta inocencia o ingenuidad demoníaca del narrador — personaje protagónico— sujeto de enunciación que entra y sale del discurso y de la historia, la intención de mezclar las directrices de los dos personajes...) va armándose ésta (así como suena) bella historia, como si supiese que, sin dejar de abandonar los conflictos entre hombre/entorno, hay que detenerse en los de hombre/hombre o mujer/mujer (y otras «enrevesadas combinaciones», para ser justo) pues, a fin de cuentas, la soledad del hombre sólo puede anularse si se libra la lucha golpe a golpe, cuerpo a cuerpo.

4.- *Cronología*, de C.A. Aguilera (1970).

Si bien los textos presentados hasta aquí demuestran que «la (...) cuestión de cómo se relaciona el orden natural con los diferentes dominios del discurso, nunca tendrá una respuesta exhaustiva: hay tantos órdenes naturales como cosas de las que hablar», (34) «*Cronología*» ejemplifica como el eje del discurso narrativo-literario contemporáneo más reciente no sólo incorpora, acelera y parodia los procedimientos y actitudes de la vanguardia artística; sino problematiza y juega con los discursos estéticos, éticos, filosóficos, con la misma escritura. Juega y se enseria con ellos.

A partir de datos bibliográficos y paratextuales, el sujeto de la enunciación de «*Cronología*» trata de problematizar el mismo texto (eso llamado por el pseudo-emisor: Biografema); ese texto «construido, precisamente, con esos otros libros («textos») que fueron saliendo después de la muerte de L.W.»

El (des)ordenado conjunto de mosaicos (1926-Relato-Clinica-Topografía...) descentraliza y desjerarquiza los nudos y las catálisis del texto, secuencias cuyas presentaciones estilísticas dinamitan los formatos que los contienen.

Sin embargo, demoliciones aparte, ¿tal aparente desorden no será una manera de demostrar que el texto (tanto él mismo, como todos los otros textos) es una construcción?

Y si es una construcción es «algo» oculto, sometible a la desconstrucción, a una operación posible para desentrañar las «travesuras» del texto, de la misma escritura, el único sentido que posee el texto: la escritura, es decir, su propia existencia, como es el caso de «*Cronología*».

Entre su mismo inicio (1926). Wittgenstein publica *Vocabulario para las escuelas primarias* (*Worterbuch für Volksschulen*) y su doble fin: 1º) 1928. Wittgenstein regresa a Viena; 2º) la nota final; se traza la «triple» arquitectura secreta de «*Cronología*»: los fragmentos escogidos para diseñar la «figura» de Wittgenstein, digamos; el del sujeto (inexistente), digamos, del texto y el del propio texto.

La triple arquitectura y a la vez la única (pues, como en la Trinidad, cada una de ellas es lo mismo: texto, sujeto y su sentido, y por lo tanto escritura) pone en juego —y ello constituye la parte esencial del texto— el deconstruccionismo de espíritu derrideano que lo anima; siempre con el acentuado sentido lúdico, seriamente divertido o con la diversión seria que atraviesa otras escrituras de Aguilera (verbigracia, «*Tipologías*»). (35)

Entre el principio y el fin de «*Cronología*» se movilizan (a través de los elementos textuales) algunas parejas de oposiciones: vida íntima/vida pública, actitudes (o acciones) positivas/negativas, inhibición/desinhibición, vida mundana/todo-lo-contrario, yo/los demás...; y claro, forma/significado; pero potencializando la posibilidad de la inversión de estos valores por parte del lector, cuya palabra también es Texto, una Escritura.

IV.- NUEVOS GALIMATIAS Y OTRO FINAL PROVISORIO.

Me imagino que a estas alturas de las polémicas explícitas, soterradas o implícitas en torno a la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos (esos llamados novísimos), más de uno sepa que lo subyacente en la discusión nada tiene que ver con reflexiones bizantino-nominalistas, y sí —mucho— con las *profundas* posiciones ideoestéticas en la creación.

En lo que respecta a estos (post)novísimos, no vendría mal adelantar:

1) Estas disquisiciones nacieron al advertir los matices, los nuevos meandros narrativos que responden a las variaciones impuestas por la vida socio-económico-político-cultural del país [no excluido del (des)concierto internacional]. No se trata de que hayan surgido unos (post)novísimos: *todos* estamos respirando una atmósfera (post)novísima (cada cual a su manera, por supuesto, y según sus posibilidades). Si —como se ha dicho— (y valga la metáfora) todo comenzó en los 80, algo ha cambiado también en Dinamarca (y valga también la metáfora) en los 90. *Todos* estuvimos obligados a ser (so pena, al menos, de entender) novísimos; y hoy (post)novísimos. Pero unos son los propiamente dichos (estas nuevas generaciones), y otros por lo que se sabe.

2) «Un mismo artista puede convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar, —dice el Eco que conocemos— el momento moderno y el postmoderno». (36) Tiene razón, sólo que en estas tierras insulares todo anda mezclado (a veces).

Así, de la misma manera que es imposible, inútil, establecer homologías, equivalencias, por ejemplo, entre modernidad y utopía, y entre postmodernidad y cinismo; (37) es difícil marcar los 80 con el signo de la modernidad y los 90 con el de la postmodernidad.

Si bien algunos de los novísimos cuentos cubanos de los 80 fueron incorporados por los presupuestos de la postmodernidad, puede haber también modernidad en las concepciones estéticas en los textos de los 90.

En cualquier caso, creo que —hasta hoy—, sin excluir otros códigos artísticos en la actualidad atribuidos a la postmodernidad, recorren con mayor intensidad (en comparación con los 80) los textos de una buena parte de los más jóvenes cuentistas cubanos (sobre todo, los nacidos a partir de 1970) que mantienen una relación homológica con la zona de las artes plásticas (como ocurrió en los 80).

3) El siguiente censo provisorio, incompleto, de estas características tiene en cuenta un número de relatos de jóvenes cuentistas cubanos en que participan —en diferente medida y según los autores y los textos— la modernidad y la postmodernidad literarias. De ahí, lo del (post):

a) Sentido apocalíptico, fragmentario, caótico (a la vez lúdico) y perspectiva excéptico-cínico-crítica.

b) Tendencia a desmitificar mitos y utopías a través de la ironía, la sátira, y el choteo.

c) Acentuado carácter connotativo del relato: predominio de la sugerencia, lo elíptico y todos los procedimientos analógicos.

d) Presencia de la creación literaria, del arte, del relato como tema.

e) Carácter autoreflexivo del discurso, con una alta proyección filosófica.

f) En la personificación: con un acentuado interés por lo humano existencial —búsqueda de arquetipos, tipos, entidades

genéricas, emisores altamente codificados, y no subjetividades individuales.

g) El texto como construcción, como montaje, con una estructura sumergida, oculta, develadora del sentido.

h) Predominio de lo discursivo: subordinación de los modos de narrar a lo narrado.

i) Ambivalencia entre el sentido unitario y la ambigüedad.

j) Descentralización y desjerarquización del sistema narrativo y de sus componentes.

k) Potencialización de la posibilidad de invertir las oposiciones en juego en el sistema textual.

l) Fusión de los discursos testimoniales y ficcionales.

4) Pensar en el cuento que viene, entonces impone un reconocimiento de lo que se está escribiendo —*ahora, en este momento*— «(...) desde ahí hay que proyectarse hacia adelante, hacia el país que se perfila en esta década que acaba de iniciarse. De modo que se impone pensar no necesariamente *en lo que se está publicando* (y que se escribió en la década pasada), sino *en lo que realmente se está escribiendo en estos días* (...), que será la literatura que acaso se publicará en esta última década del milenio». (38)

Las frases suprimidas en el párrafo precedente, son: *en la Argentina*, y pertenecen al trabajo «Apuntes provisorios sobre el cuento argentino del año 2000», de Mempo Giardinelli. Los espacios vacíos podrían rellenarse, por supuesto, con un: *en Cuba*, donde —por *especialísimas* razones— se impone pensar no necesariamente en lo que se está publicando, sino en lo que realmente se está escribiendo en estos días, ahora, en este

momento (casi *sic*). Razones son miles, y enumerarlas sería — una vez más— el cuento de nunca acabar. Basta decir: estas especulaciones y los propios textos narrativos seleccionados, no pueden ser reflexiones sobre el cuento de los 90 (falta aún para cerrar este ya estropeado siglo, y todos los relatos que escribirán en ese tiempo: viejísimos, viejos, nuevos, novísimos y (post)novísimos, et al. Eso sí, han querido ser —entre otras cosas— un adelanto de lo que bien podría ser una (¿otra más?!) nueva antología de jóvenes cuentistas cubanos (*para el siglo que viene*), capaz de demostrar —más tarde o más temprano— que *los últimos siempre serán los primeros*.

La Habana, febrero de 1996.

NOTAS

1. Corresponde al estudio y al cuadro generacional propuestos por María Isabel Domínguez García en «Generaciones y procesos sociales en Cuba». *Contracorriente*. I (1): 57-64, julio-septiembre 1995.
2. «El espejo cubano de la postmodernidad. Más acá del bien y del mal». *Plural* (México) (238):31, julio 1991.
3. Juan Carlos Lértora. «Categorías posmodernistas y la narrativa de Diamela Eltit». *Literatura y lingüística* (Santiago de Chile) (5):62, 1992.
4. «By Lacan': crisis del marxismo y política cultural en las Américas». *La Gaceta de Cuba* (La Habana),(3): 46, mayo-junio 1993.
5. Sigo pensando, no obstante, que nuestra postmodernidad (procedimientos artísticos *post* aparte, o conjuntamente con ellos) no dejarán de apoyarse, en nuestro choteo, nuestro serio relajó, los pilares de nuestros bastones desacralizadores, cuya fuerza es parecida (sólo parecida) a la suma de la simple ironía y la doble ironía, y que se alza (ese choteo) no sólo en los signos verbales, sino también en los otros no-verbales, localizable claramente en más de un postmodernista nuestro (no postmoderno). Pienso en Brau, Villena, Tallet, para no remontarnos a los artículos de costumbres).

No es sino ficcionando este nuestro trascendente choteo que, en *El arpa y la sombra*, frente a las genuflexiones, proclamas y arrogantes retos, del Gran Almirante: a demandantes que nunca aparecían por ninguna parte, todo quedaba igual que antes. Y es que para tomar posesión de alguna comarca del mundo, hace falta vencer a un enemigo, humillar a un soberano, sojuzgar a un pueblo, recibir las llaves de una ciudad, aceptar

un juramento de obediencias. Pero aquí no ocurría nada de eso. Nada cambiaba. Nadie combatía. Nadie parecía hacer grancaso de nuestras ceremonias, actas y proclamas. Parecían decirse unos a otros -y a veces con alguna enojosa risa- *Que sí, que sí; que no hay inconveniente. Por nosotros... ¡que sigan!*

6. J. Tinianov. «Sobre la evolución literaria». En: T. Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. pp. 94-95.
7. De la presentación de una antología (inédita) de la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos elaborada por Rolando Sánchez Mejías.
8. *Idem* (El subrayado es marcadamente intencional. S.R.).
9. Rolando Sánchez Mejías. «En la órbita de Lezama». *El Caimán Barbudo* (La Habana) (258): 23, mayo 1989.
10. «Introducción» a la selección realizada por el autor citado, en *Orelato breve. Escolma dunha década, 1980/1990*. Vigo: Editorial Galaxia S.A., 1990. p. 10. (La traducción corrió a mi cuenta, por lo tanto, cualquier semejanza con el original es pura coincidencia. S.R.).
11. *Idem*.
12. Gerald Prince. «El tema del relato». *Revista de Literatura* (Madrid) (99): 14, enero-junio 1988. (Trad. Miguel A. Garrido Gallardo).
13. La ejemplificación se ciñe únicamente a los textos representativos que aparecen en *Los últimos serán los primeros* (antología de los novísimos cuentistas cubanos), La Habana: Instituto Cubano del Libro/Instituto Iberoamericano/ Embajada de España/ Edit. Letras Cubanas, 1993. (Véanse: «Infórmese, por favor», de Roberto Urías; «Escrituras», de Rolando Sánchez Mejías; «El otro Dios», de Gustavo Fernández-Larrea; «Aquí», de Raúl Aguiar; «El mediodía del bufón», de Rogelio Saunders; «Elisa o el precio del sueño», de Rita Martín; «El punk», de Daniel Díaz Mantilla, y «La urna y el nombre (un cuento jovial)», de Ena Lucía Portela).
14. Gerald Prince. *Op. cit.*, p. 14.
15. Gerald Prince. «Observaciones sobre la narratividad». *Criterios* (La Habana) (29): 27, enero-junio 1991. (Trad. Desiderio Navarro).
16. En el mismo trabajo (ver nota inmediatamente citada *supra*), Prince reconoce que el relato «(...) constituye de manera típica un vínculo entre incompatibles (...) (y que) la narratividad de un texto depende de la medida en que se considere que ese texto constituye un todo autónomo, que implica cierta especie de conflicto (...)» p. 32. (El subrayado nuevamente es intencional y tendenciosamente mío. S.R.).
17. «Gerald Prince: con las palabras más sencillas del mundo» (Entrevista concedida a Teresa Delgado Molina). *La Gaceta de Cuba* (La Habana), agosto 1989. p. 23.
18. Ver «Generaciones y procesos sociales en Cuba», en *Op. cit. supra*, p. 59.
19. *Idem*.
20. *Ibidem*.

21. *Op. cit.* p. 63.
22. Casi un *leitmotiv* necesario: es el presupuesto enunciado en *Los últimos serán los primeros*.
23. Ver, por ejemplo, Madeline Izquierdo, «Las razones del poder y el poder de las razones». *Proposiciones*. I(1): 44-59, 1994; Rufo Caballero, «Con la sutil elocuencia del sociólogo». *Revolución y cultura* (La Habana). Janet Batet, «¿En pos de una era cínica?», en *Lo que venga* (1), 1994. («Sugestiones del arte cubano actual». Conferencia de la autora que amplía las ideas aparecidas en el artículo. Fotocopia).
24. Versión de la presentación «*Freaks in the sky with diamonds*» en el ciclo de lecturas «El ánfora del diablo: jóvenes cuentistas cubanos», auspiciado por el Centro Provincial del Libro y de la Literatura de Ciudad de La Habana y el Aula de Cultura Cubana del Centro de Promoción Cultural del Gran Teatro de La Habana, octubre 1994.
25. Para más datos, ver el trabajo de diploma «De la plástica al cuento: interdefinición para una teoría de los campos», de Ronaldo Meléndez Plasencia, Universidad de La Habana, 1995.
26. Desiderio Navarro. «La semiótica en tiempos del posmodernismo». *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (4): 28, 1994.
27. Versión de la nota de presentación (entregada pero no publicada) del texto narrativo «La manzana magenta», de Daniel Díaz Mantilla, que aparece en *El Caimán barbudo* (La Habana), junio 1994. También en el reciente *Anuario* (de Narrativa), editado por la UNEAC.
28. «Interregno y realengo de la cuentinovelista». *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (3): 56-57, 1995.
29. Agustín Martínez A. «Discurso político y discurso novelesco: *Abrapalabra*, de Luis Britto García». *Escritura* (Caracas) (15): 87-104, enero-junio 1983. p. 91.
30. *Idem*.
31. Ver Georges Gúntert. «Viscitudes de la semiótica y de la narratología en el ámbito del hispanismo internacional». *Epos* (Madrid), 1990. pp. 533-543.
32. Extractos de la presentación: «Otros sabores de helado: el tema *gay* en la cuentística cubana de los novísimos», en el ciclo de lecturas «El ánfora del diablo» (citado supra). La versión completa del trabajo fue leída en el Seminario de Invierno, organizado por el Departamento de Literatura del Instituto Cubano del Libro, 1993, y ha sido entregado en septiembre de 1993 a la Casa Editora Abril como prólogo para la edición de una posible plaquette («Infórmese, por favor», relatos de Roberto Urías) bajo el título «Buró de información (o antes de llegar al 2000)».
33. ¿Y no será mejor hablar —para ir a las esencias (si es que eso existe)— de desviaciones y/o insuficiencias sociales, tan viejas como el hombre y al parecer tan inevitables, que van a atravesar las fronteras del 2000 (hasta más ver)?.

34. Citado en Gilliam Brown y George Yule. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros, 1993. p.94. (Trad. Silvia Iglesias Recuero).
35. Ánimas Ediciones, 1995.
36. «Apostillas a *El nombre de la rosa*». En: *Opción. Un panorama de la literatura y el arte universales* N° 7. La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1993. p.244.
37. Lo ha demostrado la historia: la modernidad puede contener cinismo, demagogia, et al.; y la postmodernidad puede incluir progresos y hasta cambios *post-modernamente revolucionarios*. A fin de cuentas —como dice mi madre— «el papel aguanta todo lo que le pongan». Lo importante son las posturas, las actitudes que se asumen y las cabezas que las porten y/o soporten.
38. En: *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Beas ediciones, 1992. p. 290.