

El concierto de las fábulas
Discursos, historia e imaginación
en la narrativa cubana de los años sesenta

Alberto Garrandés

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

| | |
|-------------------|-------------------------------|
| Luisa Campuzano | Waldo Pérez Cino |
| Adriana Churampi | Juan Carlos Quintero Herencia |
| Stephanie Decante | José Ramón Ruisánchez |
| Gabriel Giorgi | Julio Ramos |
| Gustavo Guerrero | Enrico Mario Santí |
| Francisco Morán | Nanne Timmer |

© Alberto Garrandés, 2008, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-94-92260-00-0

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty, 1746 (detalle).

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

II.
EN LOS LÍMITES: EL RIZOMA FANTÁSTICO
Y LA INSURRECCIÓN DE LO MARAVILLOSO
(EXPERIENCIAS LATERALES EN VARIOS MUNDOS)

EL REY PIRRO, LAS ENFERMEDADES DEL BAZO Y LA CRIPTOZOOLOGÍA

La relativamente incómoda variedad temática de un cuaderno como *La guerra y los basiliscos*, de Rogelio Llopis, publicado por Ediciones Unión en 1962, se resuelve, diríamos, en la atención que determinados públicos de hoy concederían a una parte de su contenido. Ya sabemos que, durante los años sesenta, la convivencia de la literatura realista y la literatura fantástica produjo curiosos y sintomáticos contrapuntos, y también sabemos que ciertos realismos –los que referencian el pretérito sin el talento necesario para convertirlo en un espacio reactivo– ya no tienen la capacidad de seducir.

Sin embargo, la fabulación lateral de la historia, especialmente los contextos remotos y los hechos legendarios, sí despliega algunas operatorias que se articulan con algún reducto de la estandarizada sensibilidad de nuestros días. Si damos por descontado que hay lectores con una competencia *mínima*, es decir, capaces de absorber, por puro sentido de pertenencia epocal, el aire *distinto* de algunas narraciones muy metidas en la sustancia policultural de esa antigüedad que llamamos clásica, tendremos ocasión de comprobar que dicha articulación pasa por encima de los referentes (en tanto acontecimientos más o menos probados), pero no desdeñaría solazarse en la utilización que un narrador contemporáneo hace de ellos.

En *La guerra y los basiliscos* Llopis incluye tres relatos –los que integran la sección titulada «Cuentos pírricos»– donde el referente es intervenido con saña voluptuosa. Pirro *sale* de las piedras, de los manuales de historia antigua, y lo vemos meditar sobre sus problemas con los romanos, por ejemplo, o lo escuchamos hacer confidencias que prueban su mercenarismo político y que excusan su ambiguo desleimiento en el tiempo. Sin embargo, como nos enseña Llopis,

se trata de un monarca de rara modernidad, pues evade cuidadosamente su propia incompetencia, su mediocridad, y rodea estos notorios defectos con una capa de misterio. Es el hombre que cae en hondas reflexiones (piensa mucho en cómo chantajear con eficacia a Roma) y que sabe curar las afecciones del bazo con el dedo gordo de uno de sus pies.

En los desiertos de Libia vive el basilisco, criatura demonizada por la tradición, capaz de matar con su mirada, su aliento y su silbido. Es conocido que el basilisco es un ser híbrido (ave, saurio) imposible de apresar. Aun así, Pirro comunica a los romanos que una expedición integrada por sus mejores hombres está a punto de regresar de Libia con un basilisco vivo. El rey no vacila en difundir la noticia y asegura, a quienes quieren oírlo, que el basilisco se encontrará al frente de su ejército cuando el enfrentamiento con los romanos sea inevitable.

Llopis cultiva una prosa irónica que se encuentra enriquecida por esas relaciones de intersubjetividad detectables en un sistema de personajes donde aparecen relatores memorialistas y citas directas en las que el apócrifo está resuelto por medio de circunloquios y lexicalizaciones. Habría que decir, por cierto, que su estilo se distingue por una suntuosidad infatuada, a veces altisonante, de donde escapan algunos guiños al lector. En medio de una reconstrucción histórica *sin historia* –en tanto gesto inscrito en el trasfondo de la trama–, inmersos nosotros en una *apropiación* (del pretérito) que no se atiene a las superficies de ese mundo casi ignoto ni al sistema de referencias locales que lo hacen mínimamente verosímil, Llopis coloca el dedo gordo de Pirro sobre el abdomen de un doliente, mientras piensa en la legitimación de su poderío con el auxilio de los elefantes que componen su ejército.

La imagen es en sí cómica, pero al impregnarse del tono general visible en las historias pírricas, deviene irónica. Lo demás es el sostenimiento narrativo de una situación de tirijala –los senadores romanos contra el sutil enviado de Pirro– en lo concerniente a los vínculos y favores políticos y la inminencia de una guerra, toda vez que, inmóvil e inalienable, la figura del basilisco se apodera de los sueños de Roma transformándolos en pesadillas y, al final, en desconcierto y chanza. La ciudad se llena de gallos (el gallo atemoriza, dicen, al basilisco) y los ciudadanos protegen sus orejas para no escuchar el mortal silbido del monstruo.

Cineas, el sinuoso diplomático que Pirro envía, y Gayo (sic) Fabricio, un senador romano, enhebran discursos complementarios de testificación. Pirro logra, con Cineas, urdir una red de verdades a medias y de fingimientos: un basilisco está a punto de llegar a los dominios del rey epirota. Los romanos no

se quedan detrás y, urgidos por un peligro que desconocen, van en busca de su basilisco con un ejército de quinientas comadreas exploradoras del arduo territorio de Libia. En este punto, donde política e imaginación se confunden (o son confundidas con absoluta deliberación y corrosiva chocarrería), aparece otra criatura fantástica: el catoblepas. Según Llopis, es una especie de búfalo abominable con un cuello largo y una pesada cabeza similar a la de los cerdos. También mata con la vista. Cuando se refiere al catoblepas, Borges –cuyas palabras en *Manual de zoología fantástica* sirven aquí de epígrafe– involucra al sabio Cuvier, las gorgonas y la etimología.

Los romanos dejan al basilisco y optan por el catoblepas. Pero la expedición se pierde, o se olvida, o cae en el descrédito, y el horror da paso al humor. En las tabernas arrabaleras de la ciudad los borrachos hacen bromas sobre el catoblepas y, confusamente, se dan cuenta de que la política es un largo juego de manipulaciones –trasiago de personas, expectativas y sensibilidades– en interés de unos pocos. Llopis deja constancia de ello por medio de una estructura de carácter alusivo, comprometida acaso con la observación escéptica de la historia y sus lenguajes. Una estructura ciertamente extraña, que lo convierte en un raro de la narrativa cubana de aquellos años. Y la rareza está en el implacable descreimiento que, como una sustancia pegajosa, expelen estos cuentos en torno a un rey mezquino y cazurro, de disfrazada incompetencia moral y capaz, debido a su poderosa autoconciencia, de invadir la imagen de su personalidad para jugar con ella una peligrosa partida que, tal vez, no es sino un modo de matar el aburrimiento, o de escamotear el cansancio esencial y la melancolía del sujeto moderno que él representa.

EZEQUIEL VIETA: EXTRATERRITORIAL

En 1963 publicó Ezequiel Vieta su segundo volumen de relatos, *Libro de los epilogos*, con una nota prologal (firmada por la ensayista y profesora Beatriz Maggi) que excusaba, en favor de la *experiencia esencializada*, el desasimiento de la prosa y su concepción prerrevolucionaria. En relación con su primera colección de cuentos, estos del cuaderno de marras se constituían en una especie de expansión de la narratividad hacia provincias del relato donde lo digresivo se sostenía en lo lírico.

La rareza esencial de Vieta se había puesto de relieve en 1954 en las historias de *Aquelarre*, cuya singularidad consiste, aún hoy, en la calidad expresionista del estilo y su ajustada precisión dentro de las posibilidades de cada relato.

Libro de los epílogos es, en relación con estas cualidades, una vuelta de tuerca al revés o hacia atrás: subraya la dimensión negadora de lo real y corre el límite de la metáfora por medio de movimientos sin cálculo aparente, pues el escritor se abandona a la naturaleza espectral y sentenciosa de los mitos y los convoca dentro de las exigencias estéticas de un vanguardismo aún en activo.

Los cuentos de este libro debieron de parecer muy extraños y pertinaces a quienes leían entonces pensando en la correspondencia entre la Historia y la Literatura. Los temas y asuntos (y personajes) de la Revolución no tenían nada que ver con los materiales narrativos manejados por Vieta en *Libro de los epílogos*. Sin embargo, se sabía perfectamente que Vieta estaba escribiendo en aquellos años –y lo haría siempre, hasta su muerte en 1995– tan sólo para aquellos que estaban en la obligación de leerlo, divisa esta que coloca a cualquier escritor lejos del deseo de la fama y la notoriedad, y que lo sumerge en su labor hasta el fondo, en el riesgo mismo de la representación, que es el gran riesgo del arte.

Los relatos en cuestión bordean lo que desde hace ya algún tiempo se conoce equívocamente como condición postmoderna. Al refocalizar sus referentes estéticos, dislocar sus fuentes, poner un signo de duda sobre la noción de realidad e interrogar el lenguaje desde la perspectiva de su utilidad ante el dilema del conocimiento, Vieta creó un sistema de avisos acerca de lo literario. Un sistema que, a mi modo de ver, es la zona perdurable de su literatura.

No conozco ningún escritor que escape ileso de la interrogación del lenguaje, sobre todo si dicho trance parte de la incertidumbre que produce su enfrentamiento con la condición humana y sus territorios de prueba. Ya en *Aquelarre* Vieta había entrado con elegancia formal y sibilina disposición en esos territorios, pero sucede que en *Libro de los epílogos* la inmersión es acaso más dolorosa por lo que presupone su interlocución –tan tensa– con el medio expresivo. El azar, la muerte, la locura, el sexo y el sueño son pilares del conocimiento más allá de cualquier contingencia histórica, y el hecho de reconocerlos y asumirlos estuvo siempre, para Vieta, revestido de la mayor importancia, no sólo para la literatura, sino sobre todo para la existencia.

Hay relatos en *Libro de los epílogos* que todavía hoy se dejan leer con cierta renuencia a causa de su espesor simbólico. «Gonzaga el pirata», por ejemplo, coquetea con un surrealismo que no se desentiende del sentido inmediato de la narratividad –que no abandona la progresión dramática, para ser más exacto–, aunque nos lleva a escenarios y acciones más propios de la lógica del sueño que de la lógica de una construcción del soñar, de un modelo literario de sueño. Esta evanescencia, esta movilidad multidireccional de un personaje

atrapado en su condición –navegar, ejercer la violencia, posesionarse del mito en tanto persona–, produce un tipo de texto donde los referentes se llenan de un prestigio cultural muy amplio al par que continúan ciñéndose a un desenvolvimiento que, aun alejado de la lógica de los posibles narrativos, no deja de contar, de referir.

«El horno», otro de los cuentos de *Libro de los epílogos*, tiene que ver con el azar, la predestinación y la centralidad de un asunto como el asesinato. Se publicó originalmente en las páginas de la revista *Ciclón* –supongo, por la índole de su trama, que jamás habría sido incluido en *Orígenes*, que no quería saber nada de los límites de la crueldad ni del diálogo con el vacío–; en tercera persona, y apoyado en la suficiencia de un terrible saber, el narrador de Vieta focaliza la personalidad de un hombre-tipo, un sujeto emblemático que escoge sus víctimas al azar. El carácter alegórico del asesino, casi una figura del orbe antiutópico, se pone de manifiesto en su operatoria. Y, de acuerdo con las disposiciones del azar, se pasea por una ciudad trémula, llena de vidas oscuras y fantásticas; una ciudad que, como un gran horno metafísico, cuece designios, avienta destinos y libera existencias para la muerte.

Lo que Vieta diseña en «El horno» tiene mucho en común con ciertas instalaciones textuales de la condición postmoderna, donde la autorreferencialidad de las formas y la reconstrucción anómala e incesante de lo real son ejes que atraviesan las estructuras o que, como pilares, sostienen las proposiciones de esas estructuras. La ciudad de este relato es la ciudad arcaica y elemental del medioevo, pero también coincide con el modelo vertiginoso de la ciudad que se crea en las concepciones actuales en torno a la vida urbana, que es vida fictiva y rizoma mitologizante. La ciudad de Vieta es un conjunto de formas y estados en el cual todo es provisorio excepto algunas pocas cosas, como el azar, la muerte, el sexo y acaso el amor.

Pero Vieta también moviliza ciertas metáforas originales, teñidas de clasicismo, y pone en circulación un texto parabólico como «La astucia de Sísifo», donde este personaje, a causa de su soberbia y sus desafíos, entra al servicio del Ministerio de la Muerte. La Muerte es un sujeto ruinoso, renqueante, que visita a Sísifo. En la visita de la Muerte, cuyo reino es el de la decadencia y la ruina, uno es objeto, destino, mensaje, receptor. Leer esta alegoría del gran diálogo con el fin es una experiencia poco común, en especial porque Sísifo escapa y no escapa de la Muerte al poner en marcha ciertos mitologemas del yo (del suyo y, de algún modo, del nuestro) en el sistema de una vida al servicio de la Nada Final, viviendo al fin en el Tártaro, la región más baja del Infierno.

Estas son las tres narraciones que mejor expresan el sino periférico de Ezequiel Vieta a inicios de la década del sesenta, su autoridad en tanto extraño representante de una escritura acribillada por el deseo de hacer contacto con el universo global de la cultura, pero desde un ángulo del que acaso no era consciente. En él se produce (y es tan sólo un ejemplo) la formulación *otra* del objeto literario que se transforma en instalación audiovisual sin perder su condición de relato. Porque, en suma, Vieta enunció sistemáticamente, con las digresiones de rigor, una poética representada por estructuras, hechos y personajes que se hacen acrónicos dentro de los textos y que elaboran *intensidades de sentido* al contar historias y describir el mundo como representación y deseo del sujeto, y no como prescripción de las filosofías o las políticas. Y este porte suyo, precedido por desplantes jugosísimos y actitudes inesperadas, subrayó oportunamente algo que suele perderse de vista: la independencia intelectual del escritor, su compromiso exclusivo con la imaginación.

LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

La elaboración de juegos lógicos supeditados a búsquedas de tipo conceptual que se enmarcan dentro de problemáticas como la identidad, el binomio arte-poder, la neurosis, la idea de lo sagrado y la determinabilidad de lo real, tienen un singular espacio narrativo en los cuentos –escritos de 1956 a 1962– que dio a conocer César López en 1963 bajo el significativo título de *Circulando el cuadrado*. El libro retiene aún una especie de lujo: diseño de Raúl Martínez y doce dibujos de Chago (uno para cada cuento e impresos en tinta ocre sobre papel traslúcido).

Me detengo en estas cuestiones porque la exquisitez y el esmero de una edición así (R, el sello por donde se da a conocer el libro, tuvo casi siempre ese desvelo) no dejan de ser congruentes, me parece, con la orilla literaria por la cual se mueve *Circulando el cuadrado*, un repertorio reverenciador del *intermezzo* fantástico, o que *borda* cuidadosamente el tránsito hacia la irrealidad. A la construcción de un mundo salido de una vigilia casi conceptuosa, pero que se nos presenta en forma de situaciones *efables* dentro del artificio –urdimbre, maquinación, plasmólisis–, le correspondería no una tirada rutinaria, sino una impresión objetual. Un libro-objeto para historias que objetivizan ideas y situaciones eidéticas.

La densidad del juego es contractiva y por eso el volumen, que ironiza sobre su vocación realista, nos obliga a situarnos en una comarca en la que

abundan los elementos *pesados* (en cuanto a significación); me refiero a un *territorio imaginario* que se separa de la inmediatez y también de lo real, aunque dialoga con ellos de modo muy activo, como si estuviese lanzándoles indirectas todo el tiempo. Pero sucede que César López nos habla de circular el cuadrado —una dificultad lógica, un aprieto geométrico de acuerdo con las matemáticas clásicas—, y por esa razón estamos ante un tipo de escritura que rompe ciertos esquemas al desdeñar el cartesianismo (atomizarlo) y abrazar la indeterminación y el cálculo de probabilidades (e improbabilidades) que presiden la existencia.

La atomización de las demostraciones, la argumentación (peroración subyugada por el deseo de exactitud) como línea de progreso dramático, constituyen el centro de «Los donativos», un texto cuyo continuo hacerse se apoya en la búsqueda de la pertinencia y el destino de los zapatos (donados) del misterioso Mr. Tam. Los personajes se enzarzan en discusiones de cariz beckettiano y ponen de relieve la vida de una especie de dinastía de los objetos, enfatizada además en «La caja de papel». Esos dos relatos, uno conectado con ciertas tipologías de la literatura del absurdo y el otro levantado sobre la base de disquisiciones que dibujan un *fractal de la utilidad pura de los objetos* —entre adquirirlos y no adquirirlos está la peroración—, representan el vestíbulo del genuino espesor conceptual de *Circulando el cuadrado*.

Luego de ese umbral aparecen historias como «Los visitantes» y «Las confesiones». El primero despliega lo que Henry Miller llama, en *El ojo cosmológico*, una «mente jurídica»: Lops, el protagonista, puede dar vueltas y más vueltas alrededor de un tema sin abordar nunca lo esencial del mismo. Lops da libre curso a su tragedia a partir de la decisión de clausurar una ventana; escucha los puntos de vista de sus vecinos, duda, hace diversas consideraciones y empieza a angustiarse. La intrusividad de los demás no parece afectarle, pero el conjunto de los razonamientos lo transforma en un hombre en suspenso, bajo los efectos de una inmersión profunda en la futilidad. Entonces Lops decide suicidarse. Su cuerpo, hallado bajo un lazo corredizo, es un ejemplo de irresolución, pues en el cuarto hay además un cuchillo, un frasco de píldoras somníferas y un revólver. Los forenses no pueden determinar la causa de la muerte. Por su parte, el segundo cuento nos habla de otra progresión: la historia increíble de Dum, asesino de sacerdotes (confesores o no), general máximo, jefe de estado y Sumo Pontífice. El horrendo hábito de Dum —matar diariamente a un cura elegido al azar— se hace una costumbre llevadera con ventajas profilácticas en relación con la vida eclesial dentro de una sociedad muy religiosa. La extraña pasión de Dum

convierte sus crímenes en rituales, y así llega a ejercer un papado cuyo fin es también hijo del azar: Dum, el elegido, se mata. Mas su imperio permanece como una tradición irrenunciable.

Aunque inmersos en inquietudes distintas (y más dados a la interlocución con la cúspide de la Modernidad, en un mundo representable mediante torceduras en las que la fluencia narrativa es una condición precaria), algunos de estos cuentos –«Los visitantes» y «Las confesiones», pero también «Los cómicos»– dialogan con ciertas piezas de Ezequiel Vieta –«El tambor y el forastero», «El verdugo y su hijo», «El horno»– publicadas en *Aquelarre*, su libro de 1954, y en *Libro de los epílogos*, estrictamente coetáneo de *Circulando el cuadrado*. Ante un mismo problema, el de la identidad humana en tanto expresión de disyuntivas lingüísticas reactivas, Vieta exhibe una incandescencia del horror (expresionista, gótico, ensoñado) y López una calidez intermitente (del rojo vivo al hielo polar) que alude a ese horror, mas con el ingrediente del sarcasmo y sus retintines.

El logos del horror se expresa en la severa impudicia de la esquizofrenia. Ahí está «Una señora», texto con una extensibilidad de círculo vicioso y que emana del trastorno. La señora del cuento tiene grandes dosis de afecto que dar, pero en un punto de su monólogo –con el cual construye un personaje que se origina en el soma y el carácter probables de un visitante– ese afecto se metamorfosea en algo ominoso, en un deseo tras el cual se esconde una verdad feroz o trivial. El discurso de la mujer se cierra en ella misma para recomenzar infinitas veces, como el vaivén entre el yo aceptable y el otro inaceptable –de lo extraño a lo consuetudinario, del desorden al orden–, presente en «Los paseos nocturnos». En este relato, López alcanza a dibujar una metáfora de la enajenación cuya estructura se materializa (verbaliza) en un cosmos aberrante. La pregunta que el protagonista se hace, más allá de sus mutaciones –primero odia el día y ama la noche, y después ama el día y odia la noche–, resume la extrañeza del yo, su fragilidad, o su talante vago, impreciso, frente a la posibilidad/imposibilidad de comprender la lengua de los otros, en medio de una quimera (de índole futurista y más o menos orwelliana) que los fantasmas del sexo colocan, por momentos, en los predios de lo inmediato.

«Los cómicos», «En la prisión» y «Los espías» son maneras complementarias de asediar una liosa cuestión: el poder y sus vínculos con la razón, el sentido común y el arte. El primero nos explica, desde el prestigio de las formas canónicas de la fábula, los vínculos del arte con la vida y el poder. Los cómicos llegan a un pueblo que no es feliz, o que no sabe lo que es la alegría, o ambas cosas, y luego de diversas reacciones –espontáneas, inducidas y en todo caso

confusas— terminan asesinados. De un lado, el arte (la novedad de lo raro, la angustia de la representación), y, del otro, la existencia. Por encima de ambos, el poder. Pero el poder manipula la opinión sobre el arte y sobre la vida misma. Y con respecto a algo tan disociador como la alegría, o el estado de felicidad, todas estas fuerzas acaban trabadas en una pelea universal. El segundo cuento es una antiutopía sobre la necesidad de hallarle, a toda costa, un sentido a la vida. Los presos son hoy presos y tienen el deber de escapar a través de un túnel. Pero mañana, cuando escapan, ya no son presos, y encuentran durante su errancia un sitio tan parecido a una cárcel que *es* una cárcel. Entonces se convierten en carceleros, en jefes, en el Poder, hasta que la rutina de ese ejercicio los mueve a convertirse otra vez en presos: el Poder y el Sometimiento representan extremos que se tocan, embrollan e intercambian. El tercer cuento constituye una irónica lectura de las sagradas misiones que protegen al Estado. Entre la guerra y la paz hay un escuálido interregno dominado por la labor de los espías. Sin embargo, los espías —todos: de los Grandes Espías a los espías de barrio— son subalternos del Poder, no así de la Razón. Y en el momento en que el Arte (o más exactamente la Cultura) interviene en esas ligazones para subsanar errores de apreciación, ocurre que, cuando menos, los espías *sutilizan* su pensamiento. La Cultura, y el Arte en particular, modulan la Razón, la idea de la existencia y la existencia misma, fenómeno este (de regulación y afinación) que coloca al Poder (y a todo lo demás) bajo una luz tan perentoria e incómoda como definitiva: la luz de la Libertad.

Podemos conjeturar la medida y el modo en que estas exploraciones de César López fueron absorbidas en su momento; podemos presumirlas con una independencia (relativa) de las pautas de una recepción crítica condicionada, en efecto, por la enérgica adscripción del libro a estructuras básicas de una narrativa experimental que se entrega, *además*, a indagaciones de naturaleza existencial, para usar un término resbaladizo. Pero lo cierto es que, a estos razonamientos propuestos desde *Circulando el cuadrado*, se añade uno de mayor importancia y que los preside a todos: el esquivo, cambiante, penoso e inapresable lugar del sujeto en realidades sociales que lo acogen siempre con una porción de suspicacia.

La tradición literaria que César López abarca en estos relatos se determina, creo, ante dos referentes: en primer lugar, un conceptismo hispánico que extiende su ligadura hasta el grotesco esperpéntico —muy bien empleado en «Las mordidas» y «Las meriendas», aunque sin las expresiones cínicas y jergales a que se refiere la Academia— y que no renuncia a las humoradas descacharrantes —como se aprecia en la escabrosa y jocunda sátira del mesianismo

cristiano hecha en «Los anuncios»–, y, en segundo lugar, las afiladas asepsias de la entonces nueva narrativa francesa, con el añadido peculiar de la *nouveau roman*, que también viene de (o es ya) *Watt*, de Beckett, y *Portrait d'un inconnu*, de Natalie Sarraute, y que transforma la peroración repetitiva en voyeurismo y *ansia de entendimiento del otro*. Esos dos referentes, puestos en función de un trazado alegórico, dan un matiz estilístico exclusivo a *Circulando el cuadrado*, cuyos guiños se dirigen a la política, las costumbres, la preceptiva social y los tics risibles y lastimosos de una época.

EL MINIMALISTA NELSON RODRÍGUEZ

Nelson Rodríguez dio a conocer en 1964 su cuaderno *El regalo*, título que, por su vehemencia en el gesto, el acto y la cosa en sí, invita, a quien no conoce esta colección de cuentos breves, a imaginar lo inevitable: su condición de prosa irrealista.

Hacia 1940 Virgilio Piñera, su ilustre predecesor, ya tenía concebido un grupo de ficciones súbitas (o más que ficciones súbitas, pues son actualmente legibles como viñetas poseedoras de una gran frondosidad conceptual) de parecido talante, con la diferencia de que en el autor de *Cuentos fríos* hubo siempre, desde sus inicios en la literatura, una especie de sistema creativo donde la prosa encapsulada tendía a hacer visible el tipo de entorno, en este caso más ideal que material, presumible en el trasfondo de su obra narrativa en tanto sistema. Piñera dio a conocer esas ficciones en un libro inaugural, *Poesía y prosa*, y después publicó algunas otras en la revista *Ciclón*.

La ficción súbita y el relato superbreve son notaciones vecinas y, en ocasiones, intercambiables. Ambas son hijas acaso de las *intempestivas* –textos «inoportunos», «improcedentes»– de Nietzsche, enunciados que auxilian al estilo del fragmento en su entrada en la modernidad, pero que, en rigor, son más apropiados para reflexionar periféricamente sobre algunos temas de la filosofía metafísica que para incurrir en ensoñaciones fantásticas. Sin embargo, alguna relación existe entre esos tres modos de expresión que suelen manifestarse con el poderío de los géneros «independientes».

La ficción súbita nace probablemente de un estado de narratividad cuyo origen se encuentra en esa lírica que desdeña encauzarse por medio del verso. Es un gesto historiable, un pensamiento calzado por un acto solitario, una actitud conclusiva que vemos en la construcción a donde conducen las palabras. El relato superbreve hila y teje una concatenación de sucesos con un final inespe-

rado, o que se cierran sobre sí mismos sorprendentemente al apelar, en nosotros, a esa capacidad de comprensión de lo episódico como algo definitivo, aislable y trascendental. Aunque los textos de *El regalo* pertenecen más bien a este segundo orden, hay algo en el estilo de Nelson Rodríguez que nos incita a recelar de su desdén por esa idealidad lírica sobreentendida en las ficciones súbitas.

Una diferencia esencial separa estos textos de la tradición del absurdo lógico, cultivada sin imposturas y con tanta naturalidad por Piñera en muchos relatos suyos. La diferencia consiste en que Nelson Rodríguez se dio cuenta de que hay un instante casi impalpable, casi invisible, en el que la realidad de las cosas y las conductas dejan de inscribirse dentro de la órbita de lo cotidiano y viajan de pronto, o subrepticamente, hacia territorios dominados por lo fantástico, o por lo extraño. Sólo el humor presente en sus textos salva a éstos de ceñirse a las convenciones del campo *weird*, ejercitadas con aplomo y constancia, pongamos por caso, en el mundo literario anglosajón.

Y así tenemos, en Nelson Rodríguez y su libro *El regalo*, curiosos especímenes de una literatura que se enfrenta a lo real con la convicción de que casi todo es apariencia y, que la movilidad de los mecanismos de la percepción agregan o quitan algunos grados de materialidad a eso que llamamos lo inmediato. La devaluación progresiva del referente real, operatoria inscrita en los manejos posmodernos, es acaso –leídos desde el hoy– el origen de dichos especímenes. También debemos pensar que, en *El regalo*, la textura general de la realidad viene a someterse a los efectos de ciertos filtros que la metamorfosean y la separan de ese acuerdo de convenciones presente en cualquier lectura «inocente».

«Una orden extraña», por ejemplo, reserva para el final su condición revisionista de la historia de Herodes. No sabemos, hasta el desenlace mismo de los hechos, que la inquietud cortesana en el palacio del rey es hija de una de las parábolas bíblicas más conocidas, citada aquí por medio de un *retellig* que no hace sino subrayar el principio de la derrota de las intenciones del monarca. De otro tipo es «El viaje», acaso más piñeriano: un hombre pierde el avión que lo conducirá a China, y como su necesidad es absolutamente perentoria, regresa a su casa, cava en el jardín y sale a la antípoda, consumando su anhelo, que se corona con el éxito al recibir un saludo en chino. También tenemos «La montaña», que no posee, sin embargo, la rotundidad demoledora y llena de esa mezcla de felicidad y angustia visible en «La montaña» de Piñera. En el texto de Nelson Rodríguez los sujetos heroicos tienen el propósito de escalar la inmensa elevación, y el tiempo pasa y pasa y la vejez los consume, y también el olvido, pero ellos continúan la ascensión imperturbables, puesto que el acto es un *acto en sí*. En la escritura de Piñera la montaña es un reto absoluto, banal y absurdo

por demás: el protagonista no anhela escalar la montaña sino ir la devorando poco a poco, sueño que se va haciendo realidad cuando ve que aquella pierde, con los días, redondez y altura.

Por su lado, «Anuario» e «Inconformidad» nos parecen hoy algo ingenuos; la ciencia ficción y la filosofía del lenguaje son ahora territorios muy vastos y en ocasiones se cruzan en provechosas alianzas, capaces de iluminar mutuamente, desde ángulos inéditos, un presupuesto lógico de la ciencia y un tipo de ponderación que nos resulta frágil y transitoria, ya que en ella interviene la precariedad del rendimiento lingüístico. Pero si nos detenemos en «La imagen», con su dosis de horror y su especulación lógica acerca del doble, o releemos «En la escuela» —incluido junto con «La media» en una breve y efímera antología del cuento corto cubano publicada muy a inicios de los años setenta—, donde el humor matiza muy bien un caso de licantropía deliciosamente aderezado por la mirada de un niño, nos daremos cuenta de que hay zonas de *El regalo* que merecían la atención de la arqueología de los libros, en especial aquellos que figuran aún en algunos anaqueles y que sobreviven al polvo y a la omisión.

Con *El regalo*, el incipiente y malogrado Nelson Rodríguez encontró un espacio de escritura de difícil ocupación, en especial si consideramos que la década del sesenta en la narrativa cubana acogió, a contracorriente de la tendencia realista y sus poéticas, ejercicios minimalistas o paraminimalistas que exploraban, con algún grado de acierto, el lado invisible de lo real, sobre todo la *twilight zone*.

EJERCICIOS DE ESTILO EN EL BORDE DEL ESPECTRO

Hay una especie de superstición razonable con la que los críticos se refieren a la unicidad temática, y hasta de asunto, en un libro de cuentos. Con ella, al parecer una garantía atestada de misterios convencionales —porque en la unicidad puede caber casi cualquier cantidad de cosas, y así vamos cayendo en el peligro del falso silogismo—, se alude, independientemente de las prestancias dables en el orden de la construcción del discurso, a cierta *homogeneidad* en las historias. Esa premisa es muy distinguida, se explica bien *sólo* a través de sus ejemplos y no creo que sea una mala señal, pero no es lo mismo una congregación bajo la regencia de un asunto que una congregación satelizada por un tema.

Los primeros años sesenta se caracterizaron por una demanda de imaginación y una demanda de historia. ¿Historia como hechos, o historia como

reserva de argumentaciones? Ambas cosas. E imaginación como juego y regocijo (diversión) tematizados. El relato llegó a alimentarse de varias tradiciones y, en ese sentido, hubo una anómala sobreabundancia de *realidades para el proceso de ficcionalización*. El relato se hallaba en el borde de un espectro nuevo –restauración de la fábula a partir de su tradición nacional y a partir, también, de otros dos referentes densos y próximos: la novela hispanoamericana y el cuento norteamericano, sin dejar de incluir, en esta descripción de vectores, la instauración de nuevas estructuras económico-sociales en esa misma década– donde el esquema más o menos fijo de *lo real* empezaba a modificarse.

En 1965, en la Serie del Dragón de Ediciones R, apareció una colección de prosas que su autora, María Elena Llana, agrupó bajo el título de *La reja*. Prosas que van, en lo que toca a su genealogía, desde el divertimento fantástico y/o psicológico hasta la narración realista anclada en el testimonio ya regularizado de ciertos aconteceres. De hecho, el contenido de *La reja* se coloca en tres zonas que Llana nombra así: *los divertimentos, las narraciones y los hechos*. Probablemente se trata –agrupación *concertante*– de uno de esos segmentos creativos de escritura que un narrador va erigiendo paso a paso y sin tomar conciencia de su posible reunión en forma de libro. No quiero decir que estamos en presencia de un corte temporal simplemente concrecionado en la recopilación y el cosido, por el lomo, de sus contenidos. Simplemente quiero decir que ese acto es muy congruente, en tanto respuesta, con el fenómeno que me apresuré a denominar *demanda de historia e imaginación*.

En la primera zona topamos con un texto que aprovecha muy bien las estructuras canónicas del relato fantástico: «Nosotras». La muy conocida historia, centrada en un problema de identidad y replicación (y, en definitiva, el conflicto de la identidad del individuo pasa por la alternativa del desdoblamiento, la *objetualización* del sujeto), es muy económica en cuanto al uso de artificios y logra conformar una atmósfera vecina de lo tenebroso. Sin embargo, tras «Nosotras» advienen otras piezas, y entre ellas las mejores son «Conócete a ti misma» y «El viaje». Son piezas que exploran el territorio del absurdo lógico, pero que, al mismo tiempo, resultan de una indagación, extremadamente tensa y convincente, del lado invisible de la realidad, o de ese aspecto del mundo en el cual halla alimento una porción generosa de la escritura surrealista.

A diferencia de «Nosotras», que viene a ser la depuración más enunciable, más *narrativa* –si así pudiéramos hablar– de esa zona llamada *los divertimentos*, los demás textos tienden a compactar demasiado la ilusión del relato, excepción hecha de los que acabo de citar. En esa voluntaria compactación se origina una pérdida, también voluntaria, de coyunturas, y Llana accede a lo metafórico-

visual, a estados alegóricos con cierta propensión a la fijeza, al estatismo de lo pictórico, lo que no sucede, sin embargo, en «Conócete a ti misma», un cuento que, sin abandonar su lucidez conceptual, viaja de un dilema a su solución presumible cuando el personaje piensa que ha llegado al umbral de la satisfacción de su deseo: la elaboración de una personalidad propia. Por su parte, «El viaje» es una suerte de lección sobre el carácter paradójicamente central (en cuanto a los mitos de la domesticidad y el cortejo amoroso) de las periferias culturales. Su atractivo consiste en razonar el falseamiento de lo arcádico desde el punto de vista de una historia con nativos—Koa y Kapola— y un extranjero (uno piensa de inmediato en el gran Gauguin, sifilítico y manipulador) que fuma en pipa.

La segunda zona de *La reja* contiene *las narraciones* y marca una diferencia con los textos anteriores, pero sobre todo con los que aparecen después, integrados en el ámbito de *los hechos*. Llana sabe perfectamente que las diferencias afectan allí el orden de la construcción artística, y declara, mediante ellas, la existencia de distintos tipos de enunciación, tono y relieve. Pero *las narraciones*, de acuerdo con Llana, tienen de juego verbal y de examen de un entorno material y psíquico; por eso la historia de Carolina —me refiero a «En la ventana»— posee un equilibrio tan peculiar, un sabor distante y a la vez próximo, capaz de visibilizar a ese personaje que dice, detenido como se halla en el tiempo: «pertenezco a esa clase de mujeres que nunca son jóvenes ni dejan de serlo». Este relato tiene una intensidad parecida (o que causa en el lector el mismo efecto) a la de «Derrota», donde conocemos un drama universal —el fracaso y la mediocridad social del sujeto—, a partir de un personaje trazado escuetamente: el profesor Adolfo. Un hombre con ambiciones, pero sin el menor encanto.

La sección marcada como *los hechos* no podía menos que dialogar con un asunto más bien ciudadano y entonces en vías de retorización: la lucha clandestina contra las fuerzas policiales del gobierno batistiano. Pero siempre desde la perspectiva de Llana, que en gran medida conforma su estilo de aproximación a personajes, espacios narrativos y atmósferas (y no podemos desconocer que la autora experimenta una especie de fascinación cuando se enfrenta al chisporroteo que produce *lo que sienten* ciertos personajes y *lo que ellos mismos son capaces de expresar*).

Estas certezas subrayan la singularidad de los dos relatos concebidos aquí como *los hechos*: «Nochemala» y «La reja». Ambos se desmarcan, incluso, de una muy joven tradición —mayormente exteriorista, con sus estereotipos visuales y su propensión a un rápido decurso de imágenes violentas— interesada en testificar, fabular y exorcizar el pretérito inmediato del crimen político urbano y de una épica apoyada en el escondite, la valentía personal y el crédito de una ideología.

Como acabo de decir, esos relatos se alejan de la tradición aludida —una tradición joven porque se refiere a la Revolución, pero que posee una larga práctica en cuanto a *contenidos sociales* desde, pongamos por caso, el ciclo narrativo de la Revolución del 30—, y lo hacen precisamente por medio de inquisiciones interiores capaces de enseñarnos dónde se desarticula la *experiencia* con respecto a su *verbalización*. O para explicarlo con razonable sencillez: dónde se divorcian, cuando nos situamos en el interior de los personajes, *el contenido real de la experiencia y su expresión en el pensamiento y el lenguaje*.

Para la narrativa cubana de los años sesenta es obvio que *La reja* representa, por esos motivos, una especie de punto y aparte, aun cuando se trata de desiguales ejercicios en busca de determinada madurez, ejemplos de una destreza inicial cuyos mejores aciertos estilísticos, de tono y de relieve habrían de reconfigurarse, a lo largo del tiempo, hasta desembocar en la estupenda emulsión de acontecer gótico, exploración psicológica y realismo visual que es *Casas del Vedado* (1983), su alejado segundo libro.

CUENTOS DE HORROR Y MISTERIO

En los años sesenta el único cuerpo de ficciones que, de modo consciente y sistemático, accede a la infiltración de lo sobrenatural en términos de horror gótico, es el de Évora Tamayo, quien dio a conocer en 1965, en la Serie del Dragón de Ediciones Revolución, los relatos de *La vieja y la mar*, un libro de notorias desigualdades en cuanto a escritura y elaboración de personajes, pero en el que aparecieron historias de un singular relieve estilístico. La mayoría de ellas volvió a publicarse, a inicios de los años ochenta, en *Cuentos para abuelas enfermas*.

Évora Tamayo hizo del horror gótico un espacio fuertemente contaminado por el humor (negro) y el lirismo. El horror gótico, ya lo sabemos, es una convención (extensible) de la sensibilidad romántica, y desarticula algunas verdades probables del individuo (en un entramado de hechos sujetos a la *suspensión de la incredulidad*, como pedía S. T. Coleridge), mientras activa ciertos mecanismos de simulación capaces de potenciar un misterio convertido en secreto. La añadidura del humor introduce, en ese espacio de escamoteos, un matiz acentuador de la verosimilitud, pero en ocasiones el texto así conformado resbala hacia el predio del absurdo, o se enreda en una lógica vecina (por pura analogía en cuanto a sus efectos en el lector) de la que hallamos en la apelación surrealista. El lirismo, una cuerda que Tamayo pulsa raramente en sus relatos, confiere a

determinados textos un aire distinto, casi excepcional en el concierto narrativo de los relatos fantásticos (llamémosles así, por el momento) de los años sesenta. Somos testigos de una disyunción (el humor o la poesía) no siempre estable, y por eso *La vieja y la mar* es un libro de calidades irregulares.

La infiltración de lo sobrenatural de produce en estos cuentos como algo que no necesita explicarse porque ya estamos en un territorio cuya atmósfera es muy *weird*. Évora Tamayo coloca rápidamente a su lector en medio de una puesta en escena hecha mediante gestos narrativos que revelan, por un lado, cierta gracia y una desenvoltura irradiadora de frescor, pero que a veces, por otro lado, acusan un desaliño capaz de arruinar la incontestabilidad de una historia, emancipada de la convención a causa de su índole *lateral* (comprobable en el espesor de sus sentidos y/o en el brío de su graficación). Aun así, *La vieja y la mar* contiene piezas significativas en las que se distinguen los aportes de la autora al segmento no realista de la prosa de ficción en aquellos años.

El mejor cuento de la colección, el que aún conserva una legibilidad que lo acredita ante las suspicaces recepciones de hoy, es «Silvia», una historia de espectros matizada por la metáfora del mar, la casa y el amor. La vuelta de tuerca a que se refería Henry James en su noveleta homónima se produce en Helio, el carpintero, quien representa el mundo de la realidad posible, ese mundo de aventuras que, sin embargo, no rebasa los parámetros de la aceptabilidad doméstica. Helio visita la casa de Silvia, conoce a los niños que viven o se manifiestan allí, y empieza a notar la presencia de una torsión nueva, otra, a la que al cabo se somete lo real. Silvia es una anciana y es una atractiva mujer de ojos verdes. Las dos cosas a un tiempo. El nivel de escamoteo del cuento coincide, precisamente, con el plano de las acciones; hay sucesos o detalles de sucesos que debemos inferir, pero enseguida nos percatamos de que la peripécia fluye como a saltos, regida acaso por una lógica vecina del ensueño o la pesadilla. Una lógica que Évora Tamayo ha conseguido reproducir y que, de cierta manera, prospera en lo invisible y en la metáfora narrativa. La autora ha trasladado la admisible frondosidad tropológica del estilo a ese plano de acciones que, en apariencia, alude a lo real.

La pertinencia de «La abuela de la caperucita», por ejemplo, no se halla a la altura de la de «Silvia» en tanto graficación de una dramaturgia de lo fantástico; en aquel texto se produce una intervención que desautomatiza y parodia las relaciones de poder en un relato lleno de convenciones, pero dicha intervención (tan común en algunos relatos posmodernos) no alcanza a rebasar el juego donde tiene su origen. La imagen se va por encima del concepto, por así decir. Algo similar sucede en «La vieja y la mar», el cuento

que da título al libro, cuyo saldo es acaso de mayor interés como intervención (no así como parodia, aunque su referente lo hallemos en la célebre noveleta de Hemingway), pues los vínculos de amor/odio entre el océano, la anciana y la aliada del océano (una aguja que es como la serpiente del dios Neptuno) conforman una dimensión narrativa de *algo* –una especie de ficción súbita– que tiende a expresarse poemáticamente.

Évora Tamayo subvierte el canon moral (y estético, qué duda cabe) que sirve de sustento al relato feérico; al utilizar el absurdo, el humor y hasta la obscenidad desdibuja el medievalismo del cuento folklórico (algunas de cuyas versiones originales ya encerraban su propio absurdo, su propio humor y su propia obscenidad, en ocasiones cruel) y se apropia de una tipología de la fábula popular en la que concurren módulos no reverentes de la tradición. Un buen caso es el de «El secreto de la princesa», donde hay un príncipe consorte a quien se le revela un conocimiento incongruente: la princesa suele hurgarse la nariz.

A la obscenidad se añade la crueldad, como he sugerido, y surge entonces lo siniestro; en este componente se diluye a ratos el humor, que es leve, atmosférico. «Hoja de álbum para Elisa» cuenta la historia de una hermosa mujer que escoge «mal» a sus maridos; su condición permanente es la de la viudez. Ya enfermos, próximos a la muerte, los hombres con quienes Elisa contrae matrimonio mueren rápidamente adormecidos en un bienestar pleno de arrumacos. La sensualidad de Elisa es un correlato del refinamiento de lo macabro, pero al final sabemos que su padre, dueño de un circo, alimenta a las fieras con los cadáveres –muy frescos– que ella suele proporcionarle.

Sin embargo, no es tan sólo el juego (aunque se trate de juegos de carácter modelador) ese dispositivo que produce los textos de Évora Tamayo. En un cuento como «Los misterios de Teresa» encontramos personajes que, independientemente de su ligadura con el absurdo en el primer plano de la composición del relato, definen sus vidas en relación con la vaciedad que encuentran en el mundo exterior. Se trata de seres que rehúsan enfrentarse a lo cotidiano porque lo cotidiano los convertiría en sujetos patéticos. De hecho ya soportan ese patetismo, pero lo disfrazan, lo transforman en otra cosa, lo esconden de los demás bajo una estructura de excentricidades. En la perspectiva de dicho texto hay una mirada crítica que, de alguna manera, mezcla el pudor y la insolencia, emulsión que en «Milo» se metamorfosea en una sátira bastante definitiva: el perro Milo secuestra a Esteban y lo conduce a la mítica ciudad de Pyr, donde todos los perros se expatrian alguna vez; Esteban se somete al dictamen de un jurado canino que lo devuelve a

la comunidad humana, pues el jurado se ha dado cuenta de que él es una criatura muy inferior.

En *La vieja y la mar* se destacan, además, dos historias sobre la aciaga naturalidad del artificio: «La adolescencia del sapo» y «El jardín». En la primera, Évora Tamayo confecciona un tipo de estimulación grotesca: un sapo apasionado se enamora de una vaca, tienen sexo –como en esas pornografías periféricas que subrayan, en algún comic de ciencia ficción, el fárrago de un coito entre un pulpo inteligente y un humanoide– y nace un sapotauro; un día el sapo cae por un descuido bajo una pezuña de la vaca y muere al instante. Ni la vaca ni el sapotauro se dan cuenta de lo sucedido. Y ambos van en busca del sapo, a quien ellos suponen, bohemio y rumboso como es, de regreso a la laguna. La vaca y el sapotauro se adentran en el lodazal y perecen ahogados. En la segunda historia Évora Tamayo vuelve a ese territorio donde los límites de lo real empiezan a abolirse. O más bien se diría que la escritora regresa a la metáfora como ritual (y como estructura) de un conocimiento oblicuo. Son tres los personajes: Ambrosio, Delio y Juan. La médula del cuento se halla en los vínculos que ellos establecen con las plantas. Pero ese diálogo, que entraña una engañosa placidez, muy pronto es sustituido por el carácter alucinatorio del mundo de las plantas cuando estas se constituyen en un refugio, en un coto de retiro, que sirve para huir con eficacia del mundo; las plantas –en principio artificiales– cobran vida antropomorfa (o zoomorfa, si contemplamos los hechos desde otra perspectiva) y se integran somáticamente (aquí se produce la articulación de lo horrible) en los personajes.

Évora Tamayo nos habla de un jardín monstruoso, vitalizado a causa del deseo y cuyo predicamento cultural (el arquetipo del jardín) es un hecho que se verifica en el ámbito de las representaciones simbólicas. Leemos un texto reverenciador del rizoma de lo fantástico, pero que esta vez marca el horror desde la razón de la poesía.

POR DETRÁS DE LO REAL

La tradición contemporánea del relato fantástico en Cuba tiene un momento de particular importancia en *El castigo* (1966), de Esther Díaz Llanillo, cuaderno de cuentos en los que resulta posible ver un registro singular de situaciones extraordinarias, fuera de lo común, o derivadas de una torcedura impuesta a lo real. Se trata de la primera publicación de Díaz Llanillo y son notables los desniveles de calidad e intensidad de sus narraciones –efectos acaso de una

configuración estilística infraguada, muy temprana—, aunque es lícito decir que algunas piezas de *El castigo* revelan la presencia de una marca expresiva y de determinado grado de eficacia (eficacia discursiva) detectable allí donde algunos textos alcanzan a poseer una simetría perentoria para activar uno o dos mecanismos de lo fantástico.

La nota de contracubierta del libro, preparado por Ediciones R, nos invita a tomar en consideración que tal vez la alquimia de algunos relatos incluidos allí estuvo precedida o acompañada por dos estudios de Díaz Llanillo de presumible influjo en la conformación —o autoconciencia, para ser más preciso— de su discurso: un ensayo sobre la narrativa de Alfonso Hernández Catá y una tesis doctoral sobre los cuentos de Jorge Luis Borges.

Podemos suponer, aunque no aquilatar con exactitud, cómo se emulsionaron dos sistemas literarios tan disímiles dentro de la entonces muy joven sensibilidad literaria de Díaz Llanillo. Ambos, Borges y Hernández Catá, surgen bajo la vasta aura del modernismo y se separan frente al horizonte de las vanguardias. Por ejemplo, las lecturas del primero son inglesas, muy lógicas y muy filosóficas, mientras que en el segundo se adivina la huella de ciertos prosistas franceses finiseculares y de la meditación positivista. Y aun cuando gustan de universalizar sus entramados desde la óptica de un cosmopolitismo con mucho encanto, ambos también posan la mirada en lo telúrico y condescienden a dialogar con asuntos y personajes que constituyen marcas de lo nacional.

Resultaría muy interesante detenerse en ese tópico, pero los atractivos de *El castigo* son más seductores y puntuales. Allí, en los años sesenta, y en medio de una disputa más o menos silenciosa por la legitimidad de la ficción narrativa (en tanto fabulación abierta) y sus géneros laterales (en especial luego de la repetición indiscriminada de una pregunta: ¿cuál es la función de la literatura?), el libro de Díaz Llanillo (y, sin duda, *La vieja y la mar*, de Évora Tamayo) expresa una convicción inteligente acerca de lo literario y se adentra, con esa intrepidez de las pertenencias que no se abandonan nunca, en un territorio que entonces ya empezaba a ser demasiado mental, demasiado artificioso, de acuerdo con algunas concienzudas teorías de ocasión sobre el *compromiso* del texto y la *implicación* de su autor en la historia. El segundo lustro de la década de los sesenta subraya el fin de una época y el inicio de otra. Y también indica, contemplado a la distancia de tantos años, que en ese espacio se compendiaron, recapitularon y arreglaron diversas transiciones de una sensibilidad a otra, de un sentido de la cultura a otro. Porque, bien miradas las cosas, la verdadera congruencia entre la torpe política cultural revolucionaria de aquellos años y los textos narrativos empezó aproximadamente a partir de los años setenta

con las «prescripciones facultativas», para usar la terminología de los avisos farmacológicos.

En un expediente sobre lo fantástico que publicó la revista *Quimera* (n. 218-219, julio-agosto de 2002), hay un ensayo de Jean Bellemin-Noël que se adentra en las relaciones de ese mundo con el inconsciente. Allí Bellemin-Noël nos habla de ciertas escenas o momentos del pasado, o de aquello que juzgamos lo real del pasado, y nos dice que la imaginación construye momentos *mediadores* capaces de abandonar lo ilusorio para responder ciertas preguntas inquietantes, o solucionar ciertos enigmas que rodean y condicionan nuestra existencia. En otra parte de su disquisición leemos que el relato fantástico se alimenta a menudo del equívoco sugeridor, de segmentos vitales *asignados* a la fluencia de lo real y que, sin embargo, no son sino lagunas que la imaginación intenta llenar ante la amenaza de lo extraño y lo incomprensible.

Curiosamente, algo de esto sucede en dos narraciones que me parecen esenciales para calibrar la eficacia discursiva de *El castigo*. Allí tenemos textos de substrato parabólico, artefactos lógicos, o divertimentos que conjugan la frialdad del cálculo con el acaecimiento del absurdo, pero también topamos con «La venganza» y «La amenaza», dos historias instaladas en la realidad cotidiana de lo doméstico, un dominio trascendido y quebrado gracias a la perspectiva de quienes narran: dos mujeres que, en primer plano, se desempeñan como sujetos agredidos por determinados hechos reales, pero que, en el fondo, representan comportamientos paranoicos (de hiperarticulación).

Los relatos a que me refiero son importantes porque se atienen a un envoltorio fantástico, elaboran o diseñan un acontecer *fantasmático* –lleno de incertidumbres lingüísticas y de modalizaciones que revelan la existencia de un narrador *no confiable*– y dependen del gótico en tanto efecto de la torsión de lo muy cotidiano, de lo muy común. Sin embargo, resultan historias significativas debido al hecho, central en muchas narraciones fantásticas, de que ese envoltorio, ese acontecer y ese efecto gótico tienen su origen en un problema familiar ligado al *no decir*, al circunloquio. Un problema que, asimismo, se desea ocultar bajo diversas capas de hechos disuasivos, como si sus custodios hubieran determinado, consciente o inconscientemente, edificar una estructura adyacente en forma de señuelo.

En «La venganza» lo determinante, el núcleo invisible, podría ser una atmósfera que no se quiere abandonar, pues representa el residuo básico de un estilo de vida venido a menos y que, en rigor, está muy relacionado con esas actitudes conformadoras de la vivencia aristocrática, según lo que podemos entender por aristocracia en esas mansiones habaneras de los años cuarenta y

cincuenta, habitadas por representantes de la clase media-alta. Sin embargo, una muerte –la del ubicuo Charlie, hombre que se prodiga en el éxito– y una añoranza que va del dolor auténtico a la frivolidad más escandalosa, sirven a la narradora-protagonista para darle curso a la impregnación fantástica, que llega a graficarse mediante las apariciones de la sombra de Charlie, seguidas por la consecuente investigación de los hechos.

En «La amenaza», el dilema de fondo es más sutil y posee un desarrollo constantemente accidentado a causa de actitudes y hechos que se comportan como las salidas en falso de un juego, o como los corredores ciegos de un laberinto. Leticia –la narradora– y Frida son dos muy jóvenes hermanas. Ambas han crecido separadas (no se nos dice por qué) y se ven esporádicamente. Por un momento, antes de morir, la madre pronuncia una advertencia ominosa que compromete sus vidas y que tiene, sin embargo, un sentido más bien oscuro. Un día, cuando ya las dos hermanas viven juntas, un hombre se presenta en la casa y sucesos violentos, de ambiguo significado, tienen lugar. No sabemos si ha habido un forcejeo erótico con Frida –algo tan específico y también tan general–, o si confundimos simplemente el aspecto sinuoso de esa circunstancia –que puede representar la llegada de una extraña figura paterna, o el advenimiento de un desconocido amante de la madre– con otra cuestión más esencial. Lo cierto es que, al parecer, un hombre se ha presentado para reclamar algo; tal vez seguía desde antes, por una razón que se nos oculta, los pasos de Frida, que es una mujer independiente, vigorosa y bastante determinada. Las hermanas huyen, se mudan varias veces y acaban al servicio de un francés que les da protección y empleo. Al final, el desconocido vuelve a rondarlas y Leticia lo sigue y consigue matarlo con una daga del francés. Entonces Frida se marcha como si tal cosa, desaparece de su vida.

¿Qué ha sucedido? Todo y nada. Las claves para comprender el sentido de esa historia de obsesiones (que me gusta porque se expresa por medio de un discurso exhausto y restrictivo) se encuentra en el pretérito de la realidad textual, y es suficiente, así, para que aparezca el misterio de una presencia incansable, una especie de predador del alma, del que no se puede escapar salvo por medio del asesinato. En el desenlace, cuando Leticia le da vueltas al cuerpo para ver su rostro, este desaparece de su memoria y ya no es capaz, ni siquiera en ese instante, de recordarlo. La ocultación y la incógnita siguen allí, ante sus ojos y en su vida entera.

Es obvio que «La amenaza» detenta un trasfondo psicológico de gran densidad, y que en la relación de las hermanas –Leticia cultiva el retiro, pero es valiente y cuenta con un mundo interior; Frida es abierta, arregla incluso

sus propias citas, pero es timorata y frívola—, sin descartar el extraño vínculo de ambas con su madre, se funda quizás la racionalidad que ansiamos para explicarnos lo que sucede. Sin embargo, un acontecer *fantasmático* hace que algo simplemente atroz, o simplemente banal —como diría Borges—, adquiera una viscosidad inquietante al bordear un enigma que equidista de lo terrorífico y lo fantástico, en una de las mejores narraciones de su tipo publicadas en Cuba.

MIGUEL COLLAZO Y LA CIENCIA FICCIÓN

Justo en la órbita de la literatura fantástica y de ciencia ficción dada a conocer en Cuba durante el segundo lustro de la década del sesenta —ese círculo reactivo, tonificador de un género que de súbito alcanzó a tener realizaciones atendibles en un panorama dominado esencialmente por el realismo social—, se destacan dos piezas de un narrador de estirpe lírica, un fabulador meditativo: Miguel Collazo. Me refiero a *El libro fantástico de Oaj* (1966) y *El viaje* (1968).

El dilema estético de una literatura como la de Collazo estriba en las sucesivas metamorfosis que detentan su prosa y los asuntos asediados en sus libros. Metamorfosis de índole estilística en lo que toca al lenguaje, ciertamente, pero que poseen un basamento temático a primera vista muy anómalo, pues las motivaciones, personajes y cronotopos del espectro por donde transita esa literatura constituyen, en apariencia, una disparidad. Hago alusión a un dilema estético de primer orden, capaz de problematizar la escritura de Collazo al punto de enriquecerla y dotarla, así, de varios registros integrables en un hondo desasosiego por la búsqueda de la identidad humana.

La renegociación dramática de los tópicos de la ciencia ficción es una operatoria que, en Collazo, está llena de matices. Es indudable que conocía las tipologías básicas del género y que creyó en ellas hasta un punto. A partir de dicho punto aparecieron esas dos ficciones iniciales, *El libro fantástico de Oaj* y *El viaje*, con las que, en su momento, Collazo propuso el intercambio de aquellas tipologías con dos instancias alejadas (o que por lo menos *se desvían*) de la canonización primaria del género: el humor y la poesía.

En varios trabajos sobre la literatura de Collazo he sugerido que el levantamiento de su poética es posible gracias a una sobrearticulación compleja de elementos disímiles que anhelan agruparse para vencer determinadas distancias estéticas. En *El libro fantástico de Oaj*, pongamos por caso, Collazo interviene el referente urbano —son los años cincuenta en La Habana— y modela un espacio

muy regional, marcado por la interioridad, por la graficación de los usos y las costumbres, por el paso firme de lo cotidiano, todo lo cual se resuelve mediante la colocación, en una estructura de adyacencias, de escenas y episodios que se van desenvolviendo hasta configurar un relato de gran fuerza. Decir esto y no dar explicaciones es como si nada. Hablo de la fuerza de convocatoria, la energía resolutive, el vigor de las apelaciones (muy diferentes unas de otras) de un texto cuya composición se asienta en el fragmento, o más bien en la capacidad que ellos poseen para imantarse en una lectura competente.

El espacio costumbrista de Collazo viene a ser un esquema (pero un esquema muy rico) de lo real; la historia, en tanto *pathos*, queda allí excluida. Entendámonos: excluida como *acontecer notorio*, ya que la historia es una presunción dentro de un contexto más bien tonal, atmosférico, poblado por personajes bien seleccionados y que se manifiestan de acuerdo con las distintas resonancias, en cada uno de ellos, de un suceso extraordinario: la visita de los extraterrestres. El esquema de Collazo reinventa la ciudad bulliciosa sin las regulaciones emocionales que producen los sucesos históricos, aunque el texto despliega numerosas zonas de conflicto (*conflictos de baja densidad*, por así llamarles) no ligadas al relato central, pero que nos llevan a esa presunción de la que hablo: la existencia del paisaje de un acontecer que ha venido a *circunstanciarse* detrás de la trama.

Cuando mencionaba la sobrearticulación compleja de elementos disímiles, hacía alusión a ciertas sustancias aglutinantes que determinan, contemplada la obra de Collazo en su totalidad, la congruencia de unos textos con otros. Entre esas sustancias se halla el humor. La entrada de los extraterrestres en escena es un acto sinuoso y también llano, natural, sin efectismos, que involucra la pesadilla, la ensoñación, o la caída de la acción *in medias res* —habitaciones en penumbra, esquinas soleadas, bares, callejuelas sin importancia—; no se trata de un conflicto (enseriado, científico) causado por el vínculo imprevisto de dos civilizaciones, pues Collazo coloca en el centro del relato a Oaj, un escritor alienígena, una criatura de otro mundo que se fascina con facilidad y que se deja seducir gozosamente por La Habana y, muy especialmente, por los cubanos y las cubanas. Oaj, escritor de ciencia ficción, escribe acerca de un territorio ignoto, una región extraplanetaria presentida en la imaginación y en el sueño: el mundo de La Habana, o el mundo de la cubanidad. Y, así, el libro fantástico es un grupo de crónicas en torno a la gracia de lo nuevo, la gracia consuetudinaria (del lenguaje a la emoción, de las palabras a los gestos) y la gracia del enfrentamiento a lo desconocido. Una gracia que vuelve a revelarse, de acuerdo con las naderías y los absolutos de personajes dominados por el alcohol, en cuentos de Collazo dados a conocer en *Dulces delirios*, a media-

dos de los años noventa, cuando ya la ciencia ficción no era un género de su interés y se sentía tantalizado por la inmersión en ciertas existencias yermas y trágicamente inmediatas.

Dos años después de la publicación de *El libro fantástico de Oaj*, relato inscrito, según dije, en la estética del fragmento (Collazo promovió un artefacto novelesco elaborado y resuelto por medio de la exacerbación de su fertilidad en lo dialógico), aparece *El viaje*, texto que cultiva una distinción aún solitaria.

Los atractivos de ese libro parece que no cesan; más bien se incrementan a la sombra de una tipología en la cual la ciencia ficción se enfrenta a tradicionales colocaciones periféricas con respecto a la centralidad de la denominada «alta literatura». Hay una ciencia ficción «dura», también victimizada por las exclusiones canónicas, y que tiene su origen, en tanto ordenamiento de síntomas y situaciones dramáticas, en el *milieu* tecnológico de una circunstancia conflictiva real o irreal. Frente a esta ciencia ficción se alinean variantes que prefieren el examen de contradicciones y aprietos codificados en algunas figuras del espíritu, y sin que la tipología básica, de género, deje de constituirse en una estructura de control. Dichas variantes son tales debido a la objetividad de textos que fomentan el sondeo interiorista, filosófico, donde las preguntas poseen un costado moral comprometedor del sentido último de la verdad, el conocimiento y la vida.

El viaje pertenece a esas variantes; la lectura del libro, una novela de avances lentos y transida de una meditación casi trascendental, nos deja el mismo sabor que identifica algunas obras maestras del género. Collazo se apodera de dos o tres arquetipos culturales –el fin del mundo como obra de arte, el viaje como estructura dinámica para la revelación del yo, la búsqueda innombrada como sustituto eficaz de las respuestas a las interrogaciones finales del sujeto– y crea una historia que es toda una *pulsión de pensamiento* en medio de un paisaje desolado, cuya devastación es casi bíblica y que nos recuerda los grandes viajes del hombre, desde la marcha de las tribus prehistóricas por la nieve inhóspita, custodiando el fuego, en busca de mejores tierras, hasta las grandes migraciones religiosas de la época moderna.

Collazo no volvió nunca a escribir una novela de ese tipo, apresada por intensidades de sentido tan coherentes y de una universalidad tan voluptuosa, si es que cabe usar esa metáfora. El viaje de sus personajes, habitantes de la sobrevida en el planeta Ámbar, se realiza en el espacio, pero apunta hacia el pasado remoto, o hacia los orígenes y la comprensión de esos orígenes, donde se encuentra una especie de claridad capaz de iluminar el sentido de la pérdida, el proceso de un menoscabo fatal. Los seres que en la novela representan ese

éxodo a ninguna parte, un éxodo más bien mental dentro del mundo físico, llevan consigo una esperanza oscura. Ella, o el conjunto de sus definiciones posibles (vislumbres, percepciones fugaces, razonamientos que van y vienen por el texto), determinan la progresión del relato hacia el mito, hacia el ritual.

Pero la forma de *El viaje*, que de todas maneras es: 1) un relato, y 2) de ciencia ficción (pero acerca de una certidumbre perdida que al cabo se somete al régimen de las ideas filosóficas), no podía cuajar en un objeto textual que no se acercara siquiera a la naturaleza de lo poemático. La novela es un extenso *narrative poem* que alcanza a entenderse con una peripecia cuya disposición, en términos narratológicos, posee la simplicidad transustanciada de las historias primordiales.

Después de la saga contada (y conjeturada) en *El viaje*, Miguel Collazo clausuró sus incursiones y errancias por la ciencia ficción. Pero del lirismo reflexivo que se había adecuado, en tanto matriz de su poética, a una tipología representativa de un género, nacería, hacia mediados de los años setenta, una obra maestra: *Onoloria*.

EL CASTILLO DE TIERRA ROJA

A mediados de los años ochenta, mientras leía delante de mí una entrevista concedida por Reinaldo Arenas a una publicación extranjera, Ezequiel Vieta reparó con pesar y cierto asombro en el disgusto que todavía manifestaba el autor de *Celestino antes del alba* en relación con *Vivir en Candonga*. Como bien se sabe, con esta perentoria novela ganó Vieta en 1965 el premio «Cirilo Villaverde» de la UNEAC —era la versión inaugural de ese concurso—, mientras que el libro de Arenas obtuvo la primera mención. También se sabe, pero menos, que el único voto contrario a aquel fallo fue el de Camila Henríquez Ureña, quien hizo notar su predilección por *Celestino antes del alba*. Años después, en 1969, cuando la editorial Diógenes, de México, da a conocer *El mundo alucinante*, el retintín de Arenas se hace sentir. Dedicó su sorprendente texto (ganador de la mención honorífica del mismo concurso, pero en 1966) a Camila Henríquez Ureña y a Virgilio Piñera «por la honradez intelectual de ambos».

Celestino antes del alba fue publicada por Ediciones Unión en 1967, y con el paso de los años ha devenido una de las novelas más reveladoras de la narrativa cubana contemporánea. Su estructura coral, el modo en que Arenas elabora y proyecta la voz de ese niño inventor de Celestino, la visión del mundo campesino cubano y la casi imperceptible densificación conceptual de la historia

hasta poner sus énfasis en la figura –filosófica, cultural, política– del Poeta, han convertido a ese libro en una especie de objeto de culto mencionado por muchos y leído por pocos.

Más o menos en mitad de la trama (circularizante, pues avanza con una voluptuosidad próxima al fervor barroco, y a veces repite fragmentos de sí misma con alguna variación significativa), cuando el narrador-protagonista (el yo del niño que Arenas había sido, digamos) y Celestino se entregan con devoción al levantamiento de un castillo debajo de una ceiba, Arenas consigue relatarnos un acontecimiento iluminador. Después de terminado el castillo, hecho con piedras y tierra roja y adornado con flores, los niños deciden visitar su obra. Han visto a la Reina pasearse orgullosa por sus dominios y, entusiasmados por el éxito del trabajo, empiezan a adentrarse en el castillo con el propósito de recrearse en su contemplación detenidamente. Sin embargo, descubren con estupor que los centinelas les impiden pasar. No son bienvenidos. Aun cuando casi todo el tiempo el niño y Celestino –su yo del *querer ser*– actúan de acuerdo con las reglas del orbe fantástico (y fantasmagórico) en que viven, hacen saber a los guardias que han sido ellos, con su juego, no sólo los creadores del castillo, sino también de *todos* sus habitantes. Los centinelas escuchan, pero nada cambia.

Esa metáfora sobre las relaciones del mundo *acreditado* con el *ondulante descrédito* de lo imaginario, nos habla de la posibilidad de construir lo irreal, de enunciarlo y fundarlo con coherencia, *no así de habitarlo*. El niño y Celestino suponen, lógicamente, que les es dado visitar el castillo, pero el imposible físico no brota aquí como una intromisión que podría fracturar los persistentes sistemas ilusivos en que la novela prospera, sino más bien como un imposible situado dentro de esos sistemas, o dentro del gran juego que ellos proponen. Así, pues, son los guardias del castillo quienes les niegan la entrada a él. La culpa es de los guardias.

Aunque en *Celestino antes del alba* se vuelven a asumir los presupuestos de la narrativa rural cubana, los procesos sublimatorios del estilo hacen de aquellos una herencia poco menos que atomizable. Arenas, desligado en buena medida de la inmediatez del cronotopo campesino, se siente tantalizado allí por las voces, por las contracciones y expansiones vocálicas –en definitiva, el trazado de los personajes es menos físico que suprasensorial–, y no por el realismo del paisaje y sus contenidos. De hecho, cuando sentimos que el paisaje nos enseña lo suyo con puntualidad (árboles, flores, insectos, nubes), lo que estamos viendo en nuestra imaginación es lo que la volátil mirada ficcional del niño nos deja ver.

La novela arma, ante su lector más competente, un *continuum* de episodios que discurren en varias direcciones (como en una tela de araña), y en ese singular espacio hay dos instancias proveedoras de sentido: la mutabilidad de los personajes y el carácter sibilino (los gritos, los murmullos, los susurros) de las voces de un escenario *para la representación*. En las últimas páginas Arenas desvela esa manifestación sibilina (como de confidencias no herméticas) de las voces, reunidas en una contienda final de índole simbólica; en ese instante, Arenas escribe diálogos con la notación típica del texto dramático, lo que produce un cambio de relieve en el estilo al dar paso a una autoconciencia con respecto a la representación. La escritura tiende a convertirse en *lectura de sí misma*. Incluso aparecen citas de grandes poetas. Citas que apoyan un discurso que tal vez *querría* volverse ensayístico.

Más allá de las cualidades de *Celestino antes del alba* como texto de provechosa inestabilidad, y canonizable dentro de las expresiones del realismo mágico en el entorno de la nueva novela latinoamericana, habría que explicar cómo una zona de esos *encantamientos verosímiles* (por representables) tiene su origen en la infiltración gótica. El realismo mágico es un punto de vista metastásico (en el sentido etimológico) de las culturas populares, una refracción suya, y es también una variación del telurismo supersticioso que se suma a la búsqueda de cierta pureza y esboza su devoción por los orígenes. Pero el artificio gótico se funda en un designio y expresa sentimientos tensados al máximo en presencia de sucesos elementales como el amor, la muerte y la contemplación de la naturaleza. Todo esto da lugar a una *poiesis* donde reina el alma romántica, y entonces las palabras adquieren un valor muy especial. La novela de Arenas nos muestra procesos licantrópicos, conversaciones con fantasmas, heridas mortíferas que no matan, amenazas letales, brujas, personas que vuelan. Junto a un acto lírico como el de escribir en las cortezas de los árboles un poema infinito –y de esto es responsable Celestino, o el niño, o ambos–, se encuentra otro, más o menos folklórico y por completo mágico: una nube destrozada cae y los pedazos, muy afilados, le cortan la cabeza al abuelo, hombre cruel. En este punto podemos recordar a Bárbara desenterrando la luna caída en las páginas iniciales de *Jardín*, de Dulce María Loynaz.

Ni la vida ni la muerte son estados resolutos, y entonces la acción se carga de una espectralidad (ya nos hallamos en la inquieta mente del niño) donde las voces desempeñan un papel de primer orden. Las voces, las articulaciones de muchas voces, semejan signos, advertencias, mensajes cifrados por la gramática de una narración anticartesiana, capaz de avanzar con la violencia de una resaca, y que fluye de manera irregular, pero con una respiración vecina

de lo elegíaco. Y, en el centro de todo, un problema escandaloso: un niño que escribe textos oscuros, raros, en las cortezas y hojas de los árboles (los que el abuelo, avergonzado y furioso, derriba luego), y que se hace acompañar de una entidad llamada Celestino.

No hay que olvidar que Celestino «llega» a la casa del niño con un libro, y de la mano de su madre muerta. Esta imagen, la de un niño presentándose así ante otro niño, es sencillamente escalofriante y posee un prestigio que registran las genealogías imaginales del romanticismo. Sólo que aquí el paisaje es otro: el campo cubano, la pasión de una vida pobre, que fluye a ras del suelo y en la que las metáforas son tan naturales como las lagartijas.

Muy pocas son las circunstancias en que un escritor alcanza a imprimir legitimidad al hecho de mezclar su vida con lo que escribe. Arenas se construyó un pasado mítico, lo aderezó y al mismo tiempo lo virtualizó. Escribe su autobiografía fabulosa, el segmento de su existencia anterior al alba, es decir, antes de que el mundo, las personas y las cosas aparecieran ante él como en realidad fueron. El título formula eso: la fantasía de un vivir que se nutre de la imaginación, pero justo en el límite de la adultez, o en su umbral, cuando la realidad empieza a implantar sus convenciones y la tierra de los hechizos y las maravillas queda atrás. ¿O será que el alba es para Arenas el verdadero renacer de la mirada poética, la que se asienta en el asombro, en un entrenamiento que pasa por una edad oscura y luminosa donde, al final, el niño y Celestino se enquistan sin desaparecer, para que el pretérito de los prodigios continúe alimentando la integridad y la *decencia* metafórica de esa mirada?

Celestino antes del alba ilustró de manera indirecta la pelea sempiterna entre el poder castrante y la poesía. Si bien ese binomio se diversifica de muchas formas y se manifiesta en lo convencional, no es menos cierto que Arenas dibujó una alegoría íntima de ese combate, cuya estructura sigue un esquema donde el transcurso del tiempo se precisa muy bien. El libro tiene varios finales, y cada uno de ellos está marcado por un hecho de relieve: la llegada de la sequía y el hambre (es la primera vez que lo real se vuelve inexorable), o la destrucción-reconstrucción de la casa, un breve proceso en el contexto del cual se revela un sentimiento capaz de subrayar la *anterioridad* de una vida, su precedencia, sus contrastes: la nostalgia.

Este es el sitio de aparición del Poeta, o más bien del hombre *consciente de que su futuro estará ligado siempre a la poesía*. La novela empieza a extrañarse de sí misma, de su materia inicial, mágica, sibilina, y Celestino muere simbólicamente (es, en su último avatar, un ave forastera, insólita, como el yo del poeta) para incorporarse en ese niño ya crecido, de cuya sexualidad

emergente y tenaz –fetichismo, zoofilia– nos habla Arenas. Pero quedan el sueño y el ensueño, y la novela acaba en medio de una figuración ensoñada, un espacio que permite la avenencia con la enorme figura de la madre (a ratos brutal, casi sin ternura, muy poco dada al cariño). Ella está junto al pozo y va a salvar al niño (se trata ahora de un niño que escapa de la vigilia adulta); la madre y él dibujan la armonía definitiva, recuperada por medio del amor que ella representa, un amor que deja fluir otro amor, transfigurado en una invención tan sintomática como la de Celestino, la gran compañía del niño poeta.

Acaso allí se encuentra la razón por la que el libro de Arenas –su semilla la hallamos en la estirpe que se instituye en un diálogo conjeturable: el de los dispositivos de Lewis Carroll con las atmósferas de Juan Rulfo... pero este viene a ser un razonamiento casi mezquino– es, además, la historia de un gran sueño, o de muchos sueños superpuestos o en yuxtaposición, contados con una especie de ingravidez estilística, sin aspavientos, sin el gesto o la huella torpe de los grandes esfuerzos de la literatura en tanto espectáculo. Un sueño fragmentario que se entiende muy bien con las pesadillas de la infancia y con el horror numinoso antes del despertar, *antes del alba*. Un sueño que reproduce el nacimiento del poeta y la épica de los trabajos y los días en un mundo prelógico, gobernado por fuerzas primordiales, arcaicas, capaces de mezclarse dentro de las simultáneas y oscuras interlocuciones de lo real.

STACCATO CON FUOCO

En los años sesenta fueron muy pocos los cultivadores de ese espécimen que hoy se llama minicuento, o cuento superbreve. Como he explicado, en la década del cuarenta ya Virgilio Piñera había dado a conocer algunas prosas de ese talante –un tipo de ficciones que los anglosajones nombran con sencillez *short short stories*–, pero no es hasta mediados de los sesenta, aproximadamente, cuando reaparece el minicuento, en dos libros de dispareja intensidad: *El regalo* (1964), de Nelson Rodríguez, y *Staccato* (1967), de Jesús Abascal.

Colocado muchas veces (lo dije antes) en las imprecisas vecindades de lo que algunos críticos denominan ficción súbita, el minicuento se independiza de la efusión lírica que acompaña a ese fenómeno y se constituye en un relato de índole episódica que dialoga armónicamente con la *estética de la cápsula*, por así llamarla. La cápsula piñeriana se hace notar, digamos, por la tenacidad de un hecho definidor de un carácter, una vida, o un entorno, y posee un ascen-

diente irresistible debido a su eficiencia estilística. Estos distintivos sedujeron de algún modo a Nelson Rodríguez y Jesús Abascal.

En lo que toca a Abascal, autor también de *Soroche y otros cuentos* (1963) —ya veremos que este es un libro cuyas piezas giran alrededor de un gran tema, el adversario interior, pero que se muestra incapaz de esconder ciertos altibajos cualitativos—, diríamos que el minicuento produce, ejercitado por él, una nota de rispidez en ciertas excelencias distinguibles en algunos textos. *Staccato* abandona a ese adversario interior que mucho depende de un naturalismo de cariz existencialista, y asume la riqueza que la mirada irónica propaga cuando la lectura de lo real no alude tan sólo a referentes de vitalidad inmediata, sino también y sobre todo a referentes pasados por el filtro del examen cultural, como sucede en este caso.

Pero no nos adelantemos. Me refiero a una circunstancia creativa que es, en específico, un componente de la poética de *Staccato*, obra que desea asentarse con comodidad en la justificación de sus agudezas y que muestra su acelerada perspicacia como un trofeo; Abascal tensa la ligadura posible con su lector ideal y bordea, sinuoso, un ensayismo de perspectiva, no de práctica; es decir, dispara sus situaciones narrativas con alguna dosis de espectacularidad, pero sin ocultarnos que tras ellas hay una suerte de conceptuosa errabundia.

Ya el título nos indica, con su flechazo metafórico, que ese término italiano tan usado en la música convierte al libro en un conjunto casi *cantabile*; imaginemos que los textos son notas; sabemos que cada nota (cada texto) *debería* tener una duración *menor* que la habitual, y que por ese motivo se hace una breve pausa entre ellas, un hiato lleno de sentido que les otorga al cabo una definida singularidad. Para el ejecutante, *staccato* es un puntual *señalamiento de modo* (modo de escritura, modo de lectura) en el que se subrayan una marca de estilo y una intención de significado. Resulta evidente que la apariencia de estos textos estuvo siempre en el umbral del programa operativo de Abascal, tantalizado ahora por la virtud anonadante del minimalismo narrativo.

Abascal va al grano rápidamente; su tránsito de *Soroche y otros cuentos* a *Staccato* es abrupto. Acaso podríamos especular un poco y sospechar, o percibir, la irrupción de determinadas lecturas que modificaron velozmente su estilo, pues la condensación perfeccionista a que aspira en éste, su segundo libro, no tienen nada que ver con esas esporádicas (aunque molestas) salidas de tono del primero.

El cuaderno abre con una pulcra parábola de la fe: «El creyente». Como emisario de una multitud sedienta, Matías va al templo en busca de agua y el Gran Sacerdote (no sabemos si con el propósito de probar la fe de Matías,

o si animado por una perversa necesidad de ostentar, mediante un juego, su poder de convicción) le ofrece un ánfora llena de agua. El ánfora es grande, pesada e invisible. El Gran Sacerdote ejecuta una mímica entre lo burlesco y lo majestuoso y Matías sigue ese juego: acepta la existencia del ánfora, la recibe, evita incluso que se derrame y se la lleva consigo.

La crueldad del poder obliga a la práctica de la fe más allá de lo verosímil, y hace de ella una estructura de dominio cuyo envés es el castigo. En «El creyente» la fe es ejercida desde una credulidad medrosa; en «El perdedor», Abascal modula el mito de Job –su personaje se llama J. Ob– y nos cuenta una historia donde el personaje bíblico tiene una disputa con un joven que le hace ver su absurdo servilismo y que lo insulta porque J. Ob miente sobre su paciencia y su aceptación, dos actitudes fingidas y tras las cuales se esconde su odio a Dios. Al final, incapaz de convencer al joven, J. Ob lo asesina.

Estas prosas electrizadas suelen invertir los paradigmas con el objetivo de resaltar el valor de una heterodoxia fundada en la idea del sujeto como reducto total. «La sentencia» recalca la culpabilidad del protagonista e ilumina la extraña decisión de sus jueces: Claudio es condenado no al encierro, sino a vivir en libertad entre los hombres. Por su parte, «Los jugadores» privilegia una alegoría del azar: un juego de cartas donde tres hombres silenciosos y empecinados, súbditos de la casualidad, intentan repasar los vicios y defectos humanos. El juego se alarga de una ira de copas a un orgullo de bastos, hasta que gana el más joven de los tres con un as de esperanza. Abascal visita el mito griego de la caja que Pandora destapa con la consiguiente escapatoria de los males humanos. Cuando los males se avientan, en el fondo de la caja queda la esperanza, un sentimiento de fuerte ambigüedad ética.

Los dilemas de la esperanza, el bien y el mal, más la heterodoxia que sazonan el humor negro y las ideas sobre la redención, se encuentran muy bien entretejidos en una pequeña obra maestra titulada «El enviado». Ámbito canónico por excelencia, la mitografía bíblica es, en *Staccato*, un abrevadero de temas obligados a la torsión desde la óptica cultural y filosófica. Moisés trabaja cerca de un pozo donde un hombre cae por accidente. El hombre grita, pide ayuda y Moisés deja su labor y se acerca a la boca del pozo. Le dice al sufriente que su pena ha terminado. Este se alegra, le da gracias a Dios, y Moisés, instrumento del Altísimo, carga una pesada rueda de arado y la lanza al pozo. Al no escuchar más los gritos del hombre, se retira discretamente a continuar su trabajo.

Las explicaciones que «El enviado» admite rozan un siniestro nihilismo y trastornan la noción del bien. Se trata de un texto desnudo, que cuenta

exactamente lo que ocurre sin consideraciones de naturaleza psicológica y sin fisuras en cuanto a la reacción de ese Moisés corpulento, molestado en sus cruciales tareas por un tonto que se ha caído en el pozo. Moisés es un hombre demasiado ocupado para dedicarse a la salvación del infeliz; su mente está gobernada por un ideal práctico, un ideal congruente con la ejecutividad perfecta en tanto asistente del Señor de los Ejércitos, ese dios tiránico y legalizador que, para decirlo en pocas palabras, era una especie de gatillo alegre que no creía en nadie.

En *Staccato* son frecuentes las apuestas y articulaciones de la lógica. No todas detentan la misma eficacia narrativa —«La pesadilla», «La despedida» y «Memorias de un caracol», por ejemplo, son textos más bien menores—, pero hay algunas (pensemos en «Terquedad») que aún se dejan leer gratamente. «Terquedad» debió de admitir, en su concepción, el soplo de la literatura de Jorge Luis Borges, pues involucra elementos que se conectan con el cálculo de probabilidades, el bizantinismo aritmético, la teoría de los signos y la querrela entre la determinación y la indeterminación de lo real.

El relato pone en escena al sabio Astrakapoulos, encarcelado por insistir en su negativa ante la posibilidad de deducir el número de voces que intervendrían a coro, como dice el texto, en la apoteosis final del homenaje a los Signos. Abascal construye la situación de manera que veamos cuán intenso es el meditar de Astrakapoulos sobre el rendimiento de las palabras, al darse cuenta el sabio de que únicamente el lenguaje podría expresar, al final, la caducidad y la renovación perdurables de una instancia del pensamiento —el orbe de los signos y la representación— dentro de la cual (y sólo dentro de ella) sería posible comprender el fluir del mundo, pero no su fijación en un intervalo.

Otros juegos lógicos como «El insecto» e «Ingratitud» amplifican sin más el costado supositivo —inversiones, reversiones— de las experiencias extrañas, lo que los convierte en auténticas piruetas, en gráciles ejercicios sostenidos en sus efectos especiales, por así decir. Sin embargo, Abascal asume un problema como el de la relación del hombre con la máquina, de la naturaleza con el artificio, del soplo vital con la materia inerte. Partícipe de un mito de naturaleza prometeica, el personaje de «Un descuido imperdonable» tiene un pequeño muñeco parecido a un robot. El hombre del cuento se dedica a colocarlo en disímiles posiciones que imitan el movimiento humano, y en una ocasión, por la noche, descubre que puede obligarlo a asumir la postura del loto. Al día siguiente, cuando despierta, repara en un hecho increíble: el muñeco está de pie, firme, rígido, negado a articularse otra vez. El minúsculo robot encerraba

dentro de sí a un yo que, durante la posición del loto, se había liberado de su lazo con el mundo exterior.

Así, pues, dentro del panorama de la narrativa no realista dada a conocer en Cuba en aquellos años de recapitulaciones estéticas y fundación de un espacio de inquisiciones creativas, estas prosas del segundo libro de Jesús Abascal constituyeron y delimitaron, con suficiente claridad, una diminuta pero tupida parcela donde se advierte la fruición del diálogo entre la elegancia estilística (resuelta por medio de la inteligente supresión de lo accesorio) y cierta densidad conceptual que tiene su origen en las inquietudes de un escritor atento a la desilusión cósmica del individuo y los espejismos del bien.

EL FANTASMA DE LA LIBERTAD Y LOS AVATARES DEL SEXO

Cuando las decantaciones del gusto se explican, de modo sospechosamente invisible, mediante argumentos que aspiran a la objetividad, el destino de ciertos libros se adentra (mucho después de su publicación) por caminos inesperados, o se somete al rigor de las preferencias y discrepancias históricas, dadas con frecuencia a producir espejismos (justificables o no) y convenciones por medio de las cuales el dilema de la verdad sobre una o varias escrituras queda resuelto, ¡ay!, de un plumazo. Como se conoce, en 1968 Norberto Fuentes ganó el premio Casa de las Américas en el género de cuento por su volumen *Condenados de Condado*. Se trata, como he explicado, de una colección valiosa, que todavía le dice bastante al lector cubano de hoy, o a cualquier lector competente del ámbito latinoamericano, aunque no es menos cierto que algo ocurre con la intransigencia de ese hecho si sabemos cuál es la identidad y la naturaleza de la obra finalista, la obra que, ese mismo año, obtuvo la mención del concurso en dicho género: *Después de la gaviota*, de José Lorenzo Fuentes.

Ya se había insertado Lorenzo Fuentes en el contexto narrativo cubano de los sesenta con un libro como *El sol, ese enemigo* (1962), novela sobre la búsqueda de un horizonte moral que hiciera del sujeto (en especial de las quimeras y realidades de su vida) un orbe configurador de la persona dentro de un mundo hostil, pero manejable. Cinco años más tarde, en 1967, intervino otra vez en ese contexto con los relatos de *El vendedor de días* y con otra novela –*Viento de enero*, premio Cirilo Villaverde de la UNEAC–, cuyo trazado revela los efectos del advenimiento de la Revolución en el espacio doméstico y la conciencia de

los personajes. Pero su obra artísticamente más importante de esos años es, sin duda, *Después de la gaviota*.

Una de las particularidades esenciales de la narrativa en el siglo veinte fue el dibujo de la figura del hombre abocado (a medias o por completo) a la incomunicación, en las circunstancias de un proceso que lo articula con el enfoque del relato *dentro de la conciencia del personaje*. José Lorenzo Fuentes *enturbió* el mundo inmediato de sus criaturas para lograr una difuminación del espacio, y después rompió la delgada frontera que divide la realidad de la ilusión. He aquí las premisas de una escritura que no se parece a ninguna de las que predominaron, o ejercieron algún influjo, en el panorama del cuento y la novela cubanos a lo largo de aquella época.

Hay un gótico esencial, lógico, en *Después de la gaviota*. El cuento homónimo, una de las historias más extrañas que haya producido la literatura cubana contemporánea, muestra la perspectiva de un niño licantrópico, satisfecho de resolver su claustrofobia de espíritu mediante avatares que lo transforman en perro, toro, zonzún, grillo o mariposa, hasta dar con una identidad casi perfecta, la de la gaviota, luego de la cual el niño se inmoviliza en forma de paisaje, un entorno idílico alimentado por el amor de Estela y Raimundo; éste, movido por el interés de perpetuar un instante de felicidad, toma una fotografía de su mujer en medio de ese paisaje que se metamorfosea entonces en retrato. Y cuando la rutina deviene hastío, llegan las discusiones violentas y el acto final que le impide al niño acceder a otras formas de libertad: Raimundo destroza la imagen, la representación de un mundo feliz.

La idea del salto de un reino a otro para lograr la plenitud viene a concretarse de modo radical, pues el niño licantrópico –rubio, pecoso; responde precisamente al nombre de Lorenzo– se enamora del amor; la paradoja, sin embargo, reside en esa congelación viva del espíritu, esa suerte de contemplación extasiada –la del paisaje-retrato– que se alimenta de una pasión a punto de expirar. La libertad mayor es la felicidad mayor, una dádiva resuelta en lo inmóvil, o en el apresamiento del momento justo, cuando el amor lo era todo y había conseguido llenar dos vidas (o tres) con una sustancia a primera vista incorruptible.

Pero donde José Lorenzo Fuentes dialoga fuertemente, por así decir, con la tradición fantástica y las tipologías que ella ha dejado en la literatura sobre todo después de los años cincuenta, es en «Tareas de salvamento», «Señor García» y «Patatas de conejo», tres narraciones que, junto a «Después de la gaviota», envuelven al libro en una atmósfera única y capaz de constituirse en su distintivo. Los demás textos –«¿Te das cuenta?», «La sombrilla de guinga», «Ya sin color»

y «En la página siete»– matizan el repertorio de gestos y acciones puesto en marcha de manera menos perentoria en aquellos tres relatos, construcciones que acaso poseen mayores dosis de destreza y una saña discursiva que mueve a pensar en una ordenación estilística de primera magnitud.

«Tareas de salvamento» es el relato de una neurosis negadora que se apoya y apoya en insólitos detalles magnificados de la cotidianidad, como si lo habitual se poblara de acertijos y robusteciera así su depósito de curiosidades. El personaje principal, Reinaldo, alquila una pieza en el hotel de Gonzala; en la pieza hay ratones –cuarenta y cinco exactamente–, pero aun así Reinaldo se siente bien; le es permitido cultivar una soledad juiciosa y socializante, y la habitación cumple el requisito de transformarse en una especie de guarida donde el hombre tiene pesadillas *cultivables*, efables, que se desenvuelven en forma de serie y que se encadenan apenas sin solución de continuidad para armar un sistema donde el verosímil artístico se tensa hasta romperse; en este punto, al saber nosotros que el hotel de Gonzala es una instancia deducible de la mitografía del infierno (Gonzala tiene incluso unos simpáticos cuernos: breves, redondeados, muy femeninos), nos damos cuenta de que el personaje ha estado soñando todo el tiempo y que su verdadero estado es el de una agonía en tránsito hacia la muerte.

El salvamento que se desea merecer con el despliegue de estas tareas del ensueño y con el abrazo de lo irreal, representa, desde luego, un antídoto del vacío. Pero más allá de estas «fintas graduales», para usar una frase de Jorge Luis Borges, se encuentra la naturalidad con que Lorenzo Fuentes hace avanzar su prosa. El destino de esa prosa, encargada de allanarle el camino a una ligera impregnación fantástica, es el de un intercambio rápido y «normal» entre situaciones y personajes; la naturalidad se expresa, incluso, por medio de episodios donde lo sentimental roza el ridículo y lo cómico salpica a veces, fugazmente, alguna escena distinguible a causa de la viscosidad de sus escamoteos.

En «Señor García», que tiene numerosos puntos de contacto con «Tareas de salvamento», topamos de nuevo con un personaje reservado, neurótico, lleno de manías oscuras –olfatear, por ejemplo, el teléfono de la oficina donde trabaja, para sentir el aroma de Dinorah, una joven y estúpida secretaria– y ávido de romper el torpe y barato esquema de su vida, pero incapaz de sobreponerse a su persistente monotonía. Según se lee en el texto, García concluye por *amar la irrealidad de la existencia*; es un iluso sin remedio que realiza acciones tímidas por cambiarla. Se une a María Elena, una chica que llega a abandonarlo por otro hombre. García tiene la costumbre, para él muy excitante, de fotografiarla desnuda, y allí, en los encuadres de la cámara, se desata y pervive un apetito

ensombrecido, una sed que ni siquiera tiene el encanto de la perversión. García es un hombre que se enajena de su fracaso; su molde lo hallamos, tal vez, en el Sebastián de Virgilio Piñera, aquel personaje en cuya carne no cabían los compromisos. Lo de García es peor, atrapado en la indefensión de la ingenuidad y en la insolencia de su visión para aquilatar la índole real de la vida.

Sin embargo, «Patas de conejo» es el texto donde José Lorenzo Fuentes subraya el carácter aleroso de la percepción y expresa las certidumbres de lo real en tanto fluir inapresable. Casi una noveleta, la historia de Artemio Pereda es una de las construcciones más complejas de la década: privilegia el surgimiento de una estructura de ires y venires en el tiempo y funciona como un detector de identidades que va comportándose a la manera de un palimpsesto psicológico. Artemio Pereda vende baratijas –patas de conejo para la buena suerte, anillos de acero níquel– y de repente se ve envuelto en una trama policial que, sin involucrarlo directamente (él es un mero testigo), lo coloca en una situación de observador ensoñado desde la vigilia. ¿Por qué? Porque Artemio se entrega a la inevitable fábula de los hechos, *filtrados* gracias a aquella percepción, y se deja confinar por los atractivos de un señuelo: *el lenguaje en que esos hechos necesitan sobrevivir*. «Patas de conejo» tiene su origen en el juego que determina al sujeto como residuo de varios procesos, algunos de los cuales se relacionan con la vehemencia de la erotización. Este relato cierra *Después de la gaviota* y se ocupa de la sincronización mental de épocas distintas –con sus personajes y sus escenografías–, al centrarse en la constancia de actitudes humanas universales, regularizadas, y que desdramatizan los cambios históricos al situarlos en el trasfondo.

El libro de José Lorenzo Fuentes emana, es posible advertirlo, de una inquietud por la libertad, ese fantasma acuciante que aquí, en estos cuentos, conforma una experiencia ligada a la interrogación del yo y la detección y examen del deseo. Entre el extravío *suave* de lo real –una andadura laberíntica en pos del espejo– y el extravío *intenso* del cuerpo –el sexo como estancia escondida o disimulada, pero siempre crucial–, los personajes de *Después de la gaviota* representan, para lo que fue el rizoma de lo fantástico en los años sesenta, una reactivación de la conciencia amenazada por el caos y el orden.