

Anales de Literatura Hispanoamericana  
Vol. 31 (2002) 51-64

ISSN: 0210-4547

## *La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI*

MARGARITA MATEO PALMER  
Universidad de La Habana

*¿Y no será —me preguntaba a veces mientras preparaba esta selección de cuentos— una especie de espejismo, un rapto de entusiasmo?*

(Salvador Redonet: *Los últimos serán los primeros*)

### Resumen

Trabaja el presente artículo con los «novísimos», generación de narradores cubanos nacidos y formados tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. Dicha generación se educa en la llamada «década oscura», durante la cual se produce la crisis del discurso socialista y, por tanto, de la perspectiva ideológica bajo la que crecieron.

El hundimiento ideológico y la distancia entre la historia real y la oficial constituyen su bagaje y el detonante de algunos de sus rasgos, como la fragmentación del sujeto, la inter y la intratextualidad, el empleo de múltiples máscaras o la aparición de nuevos y omitidos contenidos, entre los que ocupa un puesto destacado el erotismo y la sexualidad en todas sus variantes.

Con ello la novela de los 90 se enfrenta a la vieja Utopía, incorporándole ahora el desengaño y el análisis lúcido de la conflictiva problemática social.

**Palabras clave:** Novísimos / Intertextualidad / Erotismo / Utopía

### Abstract

This article studies the «novísimos», a generation of Cuban narrators born and formed after the triumph of the Cuban Revolution in 1959. This generation was educated in the so-called «dark decade», which saw the crisis of the socialist discourse

and, hence, of the ideological perspective under which they were brought up. The ideological collapse and the distance between real and official history constitute their experience and is the trigger for some of their characteristics, such as the fragmentation of the individual, the inter and intratextuality, the use of multiple masks or the appearance of new and formally absent themes, among which eroticism and sexuality, in all their varied forms, are of great importance. Thus the novel of the nineties faces the old Utopia, incorporating disenchantment and the lucid analysis of the conflictive social situation.

**Key words:** Novísimos / Intertextuality / Eroticism / Utopia

Apenas comenzaba a transcurrir la década final del pasado siglo cuando uno de los más reconocidos estudiosos de la cuentística cubana, Salvador Redonet Cook, advirtió un importante cambio de signo en la escritura de los entonces más jóvenes narradores cubanos. Algunos años antes, en un trabajo publicado en *La Gaceta de Cuba*, este autor expresaba:

No sería desatinado afirmar que la llamada promoción de los 80 —los treintañeros— ya pueden irse considerando la penúltima, al leer el libro de Carlos Calcines (1964) *Los otros héroes* [...] y muchos más que —aún desconocidos— por ahí andan, en lucha con la hoja, no siempre en blanco, tratando de tomar —con todo su derecho— el cuento por asalto<sup>1</sup>.

Con una perspicacia desacostumbrada en la lenta y demorada digestión de la exégesis de esos años, Redonet se adentró en el estudio y la sostenida difusión de aquellas expresiones, aún incipientes, de la nueva narrativa. Su antología *Los últimos serán los primeros*, publicada en 1993, constituyó una muestra, precoz y fundamental, de aquella escritura que, sin dudas, violentaba el horizonte de expectativas del lector insular. Los narradores antologados, denominados en un inicio los «novísimos», los «iconoclastas», «la tercera generación de la Revolución» y, más recientemente, de «la transición», integraban la primera promoción de escritores nacidos y formados luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

A diferencia de los narradores nacidos alrededor de la década del cincuenta —Senel Paz, Leonardo Padura, Reinaldo Montero, Mirta Yáñez, etc.—, cuya

---

<sup>1</sup> Salvador Redonet Cook. *Vivir del cuento*. La Habana: Ediciones Unión, 1994, pág. 113.

experiencia vital hacia la madurez ocurrió en los prodigiosos años sesenta, los novísimos arriban a sus años formativos en un contexto muy diferente, el de la denominada «década oscura», que sucedió a la anterior. Estos escritores conocen durante sus estudios la generalización del fraude académico en la enseñanza media y los actos de repudio del Mariel; son testigos de la caída de algunos paradigmas de heroísmo durante la guerra de Angola y la invasión norteamericana a Granada. Más adelante, con el derrumbe del campo socialista, presencian la crisis de un discurso y una retórica que habían alimentado largamente una perspectiva ideológica. Hay en ellos una constatación evidente, desde muy temprana edad, de la diferencia entre la historia real —aquella que viven cotidianamente— y la oficial —la que se divulga a través de la prensa y los medios masivos de comunicación—. La ruptura que estas experiencias ocasionan en el plano ético contribuyen a la fragmentación del sujeto, vinculada a su vez con la utilización de múltiples máscaras que se superponen en la vida cotidiana. Estas experiencias coinciden, en buena medida, con algunas ideas puestas en circulación por la posmodernidad acerca del fracaso de los grandes relatos, y se ve acompañada por una intensa crisis económica que afecta notablemente a los diferentes estratos de la población cubana.

Los novísimos incursionan en zonas temáticas omitidas por la literatura inmediatamente precedente, que no formaban parte del peculiar proyecto de modernidad en que se inscribían aquellos textos. No sólo el tema del homoerotismo reaparece con fuerza notable en muchas de sus obras, sino otras zonas de conflicto: las diversas experiencias de algunos adolescentes, muy diferentes del modelo fijado como *deber ser* del joven cubano, asociado a la idea del «hombre nuevo»; la problemática de jóvenes rockeros, frikis, marginados, balseros; la prostitución, las drogas, el SIDA, etc. Nuevos personajes irrumpen en la narrativa de esos años, en marcado contraste con los caracteres delineados por la tradición literaria precedente, a la vez que la relación con el entorno se problematiza y se plantean muchas interrogantes que no hallan respuesta.

La narrativa de los novísimos ha sido estudiada hasta el momento de modo casi exclusivo a través del cuento, género privilegiado por ellos en un inicio. La crisis editorial favorecía la publicación de antologías y ese fue su principal medio de difusión durante varios años. Recientemente han comenzado a ser publicadas las primeras novelas escritas por estos autores, lo cual permite iniciar el estudio de estos textos, publicados casi todos en la segunda mitad de los noventa. No se debe perder de vista, sin embargo, que se trata de las primeras novelas de escritores aún relativamente jóvenes, lo cual suele estar reñido con la madurez requerida por este género narrativo.

## La intertextualidad

*Me quedaría en La Habana aunque durmiera en el Parque de la Fraternidad o en una funeraria, aunque no tuviera qué comer y caminar por las calles pidiendo limosna, robando a viejas como Amalia y, por encima de todo, esperarí­a a que el jefe de la galera saliera de prisión.*

(Jorge Angel Pérez: *El paseante Cándido*)

Uno de los rasgos estilísticos más sobresalientes de este conjunto de novelas es el uso de la intertextualidad, que no sólo aparece como un importante recurso constructivo, sino que en ocasiones es llevada a un primer plano y tematizada. En la amplia red de relaciones intertextuales establecidas es posible distinguir algunas variantes principales. Por una parte, aquellas que se apoyan fundamentalmente en referencias concretas a obras y personajes de la literatura cubana, y que a través del homenaje o la parodia desempeñan diferentes funciones. En *Sibilas en Mercaderes* (1999), por ejemplo, el personaje de Pedro Blanco, el negrero, remite directamente al protagonista de la novela homónima de Lino Novás Calvo, un traficante de esclavos del siglo XIX. Este personaje macabro de la literatura cubana es rememorado ahora a través del amante de Gé­lida, un «despampanante Apolo de treinta años, conocido por el Negrero a causa de su filiación erótica con la raza», que suele ir al campo a «seducir inocentes campesinas negras». Igualmente aparece Juana Candela, un travesti cubano que anima un show gay en San Francisco, el cual toma su nombre del protagonista de «El cuentero» (1944) de Onelio Jorge Cardoso, un campesino «con pico de oro», fabulador y creador de mentiras que hacen más agradable la vida de los cortadores de caña durante las noches de zafra. En *Sibilas en Mercaderes*, «La Cuentera Mayor», conocida anteriormente en la isla como Leslie Caron —en homenaje al protagonista del cuento de Roberto Urías que reinaugura la temática gay a fines de los 80—, se convierte a sí misma en una ficción, una agradable mentira, en una mujer incorpórea que transmuta su identidad remodelando su propio cuerpo.

*Capricho habanero* (1994) de Alberto Garrandés establece un complejísimo re juego intertextual con la obra de Ezequiel Vieta, importante narrador cubano al cual el joven autor dedicó su atención en el libro de ensayo *Ezequiel Vieta y el bosque cifrado*. En la principal novela de Vieta, *Pailok, el prestidigitador*, el protagonista desaparece a Asmania, su mujer, en un acto de magia circense que constituye su número magistral. La imposibilidad de Pailok de lograr la reaparición de su esposa y la búsqueda que se desencadena a

partir de entonces se convierte en motivo central de la novela de Vieta. En *Capricho habanero* tiene lugar una inversión paródica y grotesca de esta desaparición. La mujer del protagonista, Ana, también ha desaparecido, pero en este caso, tragada por la vagina de una enorme Gorda, personaje grotesco y monstruoso:

La puerta se abrió. Allí, en el umbral, en lugar de Ana se hallaba una mujer alta y muy gorda. Apenas cabía en su quimono azul pálido. Vi, estupefacto, que usaba botas de montar. Miré el número de la puerta. Era el correcto. El asombro, sin embargo, no me impidió hablarle a aquella hembra de mamut que expelía grandes nubes de humo. Usted perdone —su perfume me molestaba— ¿no es aquí donde vive Ana? La larga boquilla de cristal se separó de los labios con un chasquido acuoso. Yo soy Ana, dijo la mujer. La observé bien. ¿Ana?, dudé en voz baja. No faltaba más, dijo la gorda<sup>2</sup>.

La desaparición de Ana, que ya ha tenido lugar cuando su esposo regresa a la casa, no es narrada en la novela. Sin embargo, el inusitado y terrible acto de deglución puede ser reconstruido a partir de la desaparición de otro personaje, el capellán, que tendrá lugar en una iglesia, en presencia del protagonista:

El capellán avanzó unos pasos. El culo de la gorda estaba ahí, a pocos centímetros. Una lucha tremenda debía de estar produciéndose en el hombre porque sus labios se posaron sobre la carne brava con lentitud dolorosa. Fue entonces cuando la gorda gritó: ¡amén! ¡amén!, y una grieta dentada se abrió al instante sorbiendo, en una masticación llena de ruidos, la cabeza del capellán. A cada suspiro de la gorda el cuerpo magro del hombre iba adentrándose en la grieta, hasta que desapareció completamente<sup>3</sup>.

El motivo temático que deviene central en la novela de Vieta es transmutado aquí, a través de una inversión paródica, en el acto grotesco que, realizado por el personaje vulgar y desmesurado de la Gorda, pierde el halo de maestría y profesionalismo que caracteriza la desaparición de Asmania en la novela original.

Todas estas referencias, recicladoras de textos anteriores, constituyen, a la vez, transgresiones y homenajes a la narrativa cubana. Los propios textos de los

---

<sup>2</sup> Alberto Garrandés. *Capricho habanero*. La Habana: Letras Cubanas, 1994, pág. 159.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 173.

novísimos entran a formar parte de este haz de alusiones intertextuales, formando un denso tejido de relaciones que los enriquece mutuamente y abre diferentes zonas de significación. Cuando en *El paseante Cándido*, por ejemplo, se hace referencia al «derecho al pataleo de los ahorcados», el libro de cuentos de otro joven narrador, Ronaldo Menéndez, se inserta en un nuevo contexto narrativo donde adquiere un carácter humorístico. Igualmente las alusiones a Emilio U o a Gélida, personajes de las primeras novelas de Ena Lucía Portela y Pedro de Jesús, respectivamente, permiten al autor encadenar en nuevos eventos y rasgos caracterizadores a personajes ya conocidos: ficciones sobre ficciones que potencian, artística y temáticamente, la obra.

Otra de las variantes utilizadas con bastante frecuencia en esta novelística es la auto-intertextualidad. En el caso de Ena Lucía Portela esta modalidad adquiere un carácter peculiar. Su primera novela, *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), establece diversas relaciones con su obra narrativa anterior, a través de lo que la crítica ha denominado un «proceso autofágico en relación con su escritura»<sup>4</sup>. Un ejemplo sobresaliente lo constituye la superposición de la narración de uno de sus relatos más conocidos, «La urna y el nombre (un cuento jovial)», a la descripción de un acto sexual entre dos muchachas. En este pasaje, que desacraliza a la vez que juega con la obra de la propia autora, el juego intertextual adquiere múltiples resonancias:

... le ha dicho por fin que el cuento jovial, linda, rica, es algo así como el episodio final o pseudofinal de la historia, así, qué paraditas están y qué duras, de tres muchachos muy alegres, Julio, René y Thais, despacio, despacio, bueno, el Nombre no importa, ¿por qué no me lo haces con la lengua? porque no he terminado el cuento y no se puede sacar la lengua, escupir y chiflar at the same time...<sup>5</sup>

Insertado en un contexto de marcado erotismo, la recreación oral de un cuento de la misma autora por un personaje de ficción también de su invención, proyecta aquí la novela de Portela en un plano de autorreflexión que enriquece su obra.

Es importante advertir que a través de este proceso, el texto literario comienza a moverse en el nivel de los signos culturales, alejándose de referentes concretos o distorsionándolos, al alimentarse, no de la «realidad» o de su réplica

---

<sup>4</sup> Nara Araújo. «Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela», en *Revista Unión*, núm. 42, La Habana, enero-marzo de 2001, pág. 30.

<sup>5</sup> Ena Lucía Portela. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998, pág. 127.

especular, sino de signos estéticos previamente codificados. Es como si el signo literario pugnara por quebrar la relación de servidumbre que lo somete al referente para ganar autonomía e instaurar su autoridad en el plano textual, nutriéndose a su vez de otros textos.

Por último, deben mencionarse aquellas relaciones intertextuales que abarcan un espectro más amplio, ya que su diálogo se establece no con obras concretas sino con códigos genéricos de mayor amplitud. Un ejemplo de ello es el testimonio, uno de los géneros literarios de mayor prestigio en Cuba en la segunda mitad del siglo pasado. La publicación de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Che Guevara, que convocaba a incursionar en esta modalidad y el éxito alcanzado posteriormente por *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, contribuyeron a su canonización. El testimonio fue oficialmente estimulado e incluido como género en diversos concursos de importancia.

Algunos de los novísimos narradores parodian el testimonio como modo de representación. En *Cañón de retrocarga* (1997) de Alejandro Álvarez Bernal, por ejemplo, hay diversos modos de burlarse de los códigos testimoniales que, sin embargo, en una aparente paradoja, funcionan como uno de los sostenes del relato. En una ocasión, digamos, son entrevistados algunos personajes que conocieron al héroe de la novela antes de su partida para la guerra de Angola. A la pregunta de «¿cómo reflejó el rompimiento con su amada?», uno de los entrevistados responde: «Se puso a hablar mierda». Ante esta respuesta, el narrador, desempeñando cabalmente su papel de entrevistador celoso de la exactitud de la información recogida, le pregunta «¿Qué tipo de mierda?». Más adelante, como para que no queden dudas de hasta qué punto se pretende socavar la falacia de la verosimilitud testimonial, se piden otras opiniones sobre el héroe para publicar una semblanza suya cuando muera. Muchas de las opiniones negativas vertidas por los entrevistados se convierten ahora en su contrario, y adoptan el tono enaltecido y maniqueamente utilizado con tanta frecuencia en los libros acerca de los héroes.

A su vez, *El paseante Cándido* establece un intenso contrapunteo con la novela picaresca, que va más allá de las referencias concretas a los personajes de las obras representativas —los perros Cipión y Berganza, la pícara Justina, Esteban, Lázaro, Gil, etc.— para centrar su atención en los códigos de esta modalidad literaria. Un nuevo tipo de picaresca surge en estas páginas, que retoma y a la vez transgrede la tradición. El juego con una expresión que surge asociada a una crisis económica intensa y al ámbito de la marginalidad es elocuente del nuevo modo con que se acercan estos escritores a la tradición literaria.

## La sexualidad

*Maya sabia en el abdomen, pezones sueltos entre sábanas y pelo, orgasmo de bestias caníbales, corazón débil pidiendo más abajo el látigo, marcado. Más y arjuna iluminado de dientes, vómito retorciéndose sobre una mujer que llora a mitad de la noche.*

(Daniel Díaz Mantilla: *en.trance*)

El erotismo y la sexualidad son centro temático privilegiado en estas novelas. No es casual que el escritor cubano Leonardo Padura, que participó como jurado en uno de los más importantes concursos de cuento que se convocan en el país —Premio *La Gaceta de Cuba*—, comentara en 1997 que la tendencia más visible en las ciento sesenta piezas presentadas en el certamen habían sido: erotismo, onanismo y homosexualidad.

No parece superfluo insistir en el sentido emancipador que subyace en este discurso erótico, en tanto rechaza una imagen sexual homogénea y heterosexual, que también formaba parte de la ideología cubana de un *deber ser*. El erotismo, al ofrecer posibilidades de penetrar en la individualidad de los personajes y sus conflictos particulares, y reivindicar lo íntimo, lo privado, establece un contraste con la dimensión social. Según ha analizado Alberto Garrandés:

El vínculo anómalo de las ideologías, a través de la historia, con el sexo (y asimismo, con algunos otros reinos cuya «peligrosidad» reside en el hecho de que tienden al absoluto, a la separación de la sociedad, a la disidencia con respecto a los órdenes del pensamiento social), se clarifica cuando comprobamos que el sexo es ese intercambio donde el sujeto se auto-revela como espacio no transgredible. Mientras acontece, el sexo es terreno vedado para cualquier otra cosa que no sea sexo o subordinación a él<sup>6</sup>.

Esta zona temática, alejada por su propia esencia del curso de la historia y de lo programático («el instinto queda semiabolido porque es transhistórico: ¿qué poderío ejercer entonces sobre él?»<sup>7</sup>) enfatiza la independencia de conductas sexuales que no pueden ser regidas por lo racional o la voluntad del sujeto.

<sup>6</sup> Alberto Garrandés. *Síntomas. Ensayos críticos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999, pág. 204.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 206.



La búsqueda del placer sexual se convierte en estas novelas en un análogo de otras búsquedas, como las llevadas a cabo en el plano estético y el de la creación literaria. Es éste uno de los dilemas del personaje Jan Van Luxe en *Sibilas en Mercaderes*, cuando intenta crear su obra *Algunos destrozos para formar un cuerpo que no existe*. Su delirante obsesión por encontrar la belleza de un cuerpo ideal, a través de la mutilación de los originales fotográficos y la creación artística, es reflejo de una sensualidad que tiende a impedir su propio despliegue si no encuentra un objeto del deseo que responda a sus exigentes cánones de perfección corporal.

En *La leve gracia de los desnudos* de Alberto Garrido, el protagonista es un pintor que establece un juego constante entre sus experiencias sexuales y el arte:

Pensé que si lo pintaba todo, si volcaba mis vísceras en los lienzos, tal vez podría librarme del asco y la duda. [...] No pude pintar el olor de mi ex-mujer. Me concentré en la náusea que me inspiraban sus senos y los pinté, rodando por el borde de la cama, como dos enormes gotas de azogue de un gigantesco termómetro, como dos ojos ciegos de un árbol nocturno, como una gelatina insípida y dos manchas de grasa sobre la ver-dosa pestilencia del río<sup>8</sup>.

La relación entre la búsqueda erótica y la creación artística se expresa también, desde luego, en el plano de la escritura, cuando se intenta renovar la retórica del discurso erótico a través de las palabras.

Por otra parte, la sexualidad, a través de sus infinitas formas de expresión, puede contribuir a desacralizar valores. Un ejemplo singular de esta imagen de lo sexual como catalizador de nuevos sentidos puede hallarse en el fragmento de *La falacia* donde el collar que el padre de una muchacha ha traído de la guerra, sirve de instrumento de placer cuando es introducido en su interior:

Nuevamente en su vida, M perseguía la profanación. Con la irrupción de la sangre, el collar —objeto de culto al fin— retornaba a su origen: falo de iniciaciones envainado por coronas de flores. En una misma escena se fundía el sentido simbólico del atuendo —testigo vivo de la guerra, de la sangre heroica—, con un sentido más sucio, con la otra sangre<sup>9</sup>.

Esta otra sangre que brota del cuerpo de la muchacha, sucia y sin prestigio aurático, habla por sí misma de su necesidad de ser también validada.

<sup>8</sup> Alberto Garrido. *La leve gracia de los desnudos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999, pág. 84.

<sup>9</sup> Gerardo Fernández Fe. *La falacia*. La Habana: Ediciones Unión, 1999, pág. 61.

El erotismo, a su vez, conduce al cuerpo, uno de los grandes motivos y temas de los novísimos. El cuerpo humano pasa a ser centro de atención no sólo en su vínculo con lo sexual, con el goce y el placer, la búsqueda de comunicación con otros, sino en relación con las fronteras identitarias y su desconstrucción. El rechazo de Cálida, una de las sibilas, a su propio cuerpo alcanza aristas dramáticas en *Sibilas en Mercaderes*. Como le dice el narrador en segunda persona al personaje:

No tienes dónde aposentar tu cansancio, eres tan sólo ese cansancio, una fatiga, un ahogo sin cuerpo. No dispones de un cuerpo que alguien como Jan desearía destrozar; eres un despojo unitario, una masa homogénea imposible de fragmentar. Gordo, los gordos no son mutilables por el arte o la mirada de otro, fotógrafo, carnicero o hambriento. La naturaleza ha hecho ya su trabajo contigo<sup>10</sup>.

La contradicción que genera el rechazo de una forma física natural, que es parte principal de la identidad humana, es finalmente asumida por Cálida en toda su desnudez:

Siento que tienes absoluta razón; la monserga sobre la totalidad, el vuelo del pájaro, lo oscuro, la fuerza misma, es un invento de los hombres que se saben feos, o peor aún, informes, amorfos, grotescos, como me sé yo<sup>11</sup>.

La nueva forma de asumir el cuerpo conduce también a lo escatológico. El cuerpo humano no se expresará en sus aristas ideales, sino sobre todo en las zonas tradicionalmente escamoteadas o silenciadas por la tradición literaria anterior. La misma intensidad y el carácter de las experiencias sexuales descritas conduce a ello. En *La falacia* de Gerardo Fernández Fe, por ejemplo, el narrador-protagonista afirma:

Con M surgió la peste. Una tarde, mientras gemía, introducía la punta de su dedo pequeño en su foso trasero, rosado, asido por escasos vellos. Yo escuchaba sus balbuceos, pero no alcanzaba a comprenderlos. Giró bruscamente el cuerpo. [...] Más que penetrarla, acababa de entollarla, otra de las palabras con sonoridad singular. Hay siempre en este hecho, una puerta abierta al dolor, al sufrimiento gozoso. También a la peste. Tras cada penetración se sucedían olores poco frecuentes. Descubrí que

<sup>10</sup> Pedro de Jesús López. *Sibilas en Mercaderes*. La Habana: Letras Cubanas, 1999, pág. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 41.

mi carne se había emparentado a la excreción, que la peste debía ser admitida igual que aquella nata de ámbar que cubría mi piel, mis pelos<sup>12</sup>.

En *El paseante Cándido* la presencia de lo corporal y su lenguaje son centrales en la conformación del texto. En el capítulo final, que pudiera ser denominado como «el monólogo del culo», el cuerpo habla a través de sus secreciones. En ese momento se rememoran todos los peos que han aparecido en la novela, para terminar con una enorme trompetilla, *stridor ventris* desmesurado y lanzado al lector:

En ese momento vi al Escriba; dejó a un lado el papel y la pluma, se bajó los pantalones, se abrió las nalgas poniendo al descubierto su puerta angosta para darle por fin salida a títere cantor, pero no uno cualquiera, sino un peo enfático, horrible y estrepitoso; un peo rotundo, como el de Lutero y el de Napoleón; como el de Pasteur y el de Carmen Rodríguez Castellanos, como los de Escila y Caribdis, como el de Luisa, la hija de los Ibarra. Y la mañana del Papa se hizo densa y neblinosa; tanto, que no pude ver las manecillas de mi Rólex falso, el póster, ni tampoco al fotógrafo. Con el peo se perdieron el Escriba y mi cuerpo<sup>13</sup>.

Lo perverso y la crueldad también son armas utilizadas por esta escritura. La indagación en el mal puede considerarse como una incursión en zonas oscuras pero auténticas del ser humano, generalmente escamoteadas en función de una ética delineada con contornos muy precisos. Al sacar a la superficie los instintos silenciados y ventilarlos, esta tendencia asume una función también liberadora del sujeto. Exponiendo las zonas oscuras del ser, viajando a los ínferos, se transita también un camino que podría sustentar las bases de una nueva eticidad.

El énfasis en algunos sentimientos reprobables, pero muy humanos, puede hallarse en *La estrella bocarrriba* de Raúl Aguiar, donde se narra una violación *sui generis*. En la escena, que se extiende durante varias páginas, Lilith, una muchacha que ha sido violada, se venga de su violador sometiéndolo a diferentes torturas, una de las cuales es la propia violación del personaje por dos muchachas:

«Ven», le pide a Margarita para que la ayude otra vez. Esta acepta de nuevo su papel contagiada por el discurso; agarra las nalgas de Jorge y se las aparta hasta que su agujero queda bien a la vista. Por supuesto, la víc-

<sup>12</sup> Gerardo Fernández Fe, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>13</sup> Jorge Ángel Pérez. *El paseante Cándido*. La Habana: Ediciones Unión, 2001, pág. 207.

tima se está quieta y Lilith se enfurece: «¡Tú escoges, comemierda! ¡La botella o la navaja!». Sus palabras por lo visto hacen efecto porque el muchacho se queda inmóvil de inmediato. Ella escupe en el ano. Margarita también, y luego prueba con un dedo. Bien, ya está listo. Ahí va, justo en el centro. Jorge muge con todas sus fuerzas detrás de la mordaza, mientras Lilith le va introduciendo la botella con cuidado, primero la boca, los bordes, con gran esfuerzo, aullidos de dolor ahogados por el pañuelo, luego el cuello de vidrio. Ella le introduce cuanto puede el miembro falso para hacerlo sufrir, ultrajarlo, para que se degrade hasta el máximo, ver sus espamos y los puños crispados, queriendo morir<sup>14</sup>.

Esta violación de un hombre, llevada a cabo por mujeres, pone al descubierto con toda su desnudez, la violencia de los instintos, que parecen transitar por un camino autónomo, alejado de otras zonas del espíritu. Una imagen similar se ofrece en *Capricho habanero* cuando el protagonista, a pesar de su rechazo al personaje de la Gorda, es incapaz de evitar la excitación sexual que ella le produce:

¿Fue así que te comiste a mi mujer?, le pregunté al engendro. Así mismo, contestó. Lo que habrá sufrido, dije. Al contrario —señaló con energía—, no hago sufrir a nadie. La posibilidad de conocer los detalles del proceso suplantó mis urgencias. Me ordeñé un poco, a fin de no manchar el calzoncillo, y guardé la tibia herramienta. Se negaba a desinflarse, pero empezó a morir. Qué órgano tan tieso y depravado, dijo<sup>15</sup>.

El cuerpo de los personajes, en ocasiones, mantiene una conducta independiente de la razón y la ética, creando un discurso autónomo donde no encuentran lugar los dictados de la conciencia. Estas formas del ser que habían sido negadas en función de un ideal humano diferente, modelado en otros términos morales, encuentran ahora su voz en el lenguaje del cuerpo, que habla por sí mismo en los textos.

## El espejismo

*Y de nuevo caía sobre Jo el intenso agotamiento que ya varias veces había amenazado con derribarlo desde anoche, y que nunca antes había conocido él, quien tan bien sabía lo que era bogar sin viento en las velas, sin reserva en las bodegas, sin piloto al timón y sin puerto a la vista.*

(Ernesto Santana: *Ave y nada*)

<sup>14</sup> Raúl Aguiar. *La estrella bocarriba*. La Habana: Letras Cubanas, 2001, pág. 229.

<sup>15</sup> Alberto Garrandés, *op. cit.*, pág. 175.

La década del noventa produce en Cuba una quiebra de valores relacionada con la crisis de un proyecto social, algunas de cuyas fisuras ya se iban haciendo obvias desde antes. En ocasiones, es evidente el contraste que se establece entre el proyecto utópico sustentado durante muchos años y el desencanto que surge como consecuencia de sus dificultades de realización. En «De la utopía al desencanto» el crítico Jorge Fonet considera que estos autores se enfrentan a una utopía agotada y

quizás sin saberlo, estén abogando por otra diferente. No la del Hombre nuevo sino la del no-lugar invisible de los periódicos, libros de texto, augurios de cartománticas y guías de turistas despistados<sup>16</sup>.

La nueva utopía que pudiera estar gestándose en estos textos resulta difícil de advertir. Como ha expresado Leonardo Padura, los signos de la literatura de los noventa parecen ser otros:

Ya no es escandaloso ni excepcional en la literatura cubana contemporánea ese tipo de mirada pesimista, desencantada, este tipo de personaje agónico y marginal, este tipo de historia enclaustrada y escatológica. Quizás, incluso, el pesimismo, el desencanto, la agonía, la marginalidad, la cerrazón y la suciedad sean los signos literarios de los 90, por su sistemática presencia en los textos de narradores, poetas y hasta dramaturgos<sup>17</sup>.

Por lo general, las novelas de los novísimos apenas aluden al desencanto. Simplemente reflejan con singular desenfado la nueva y terrible realidad de los 90, haciendo más leve, a través de la burla, el juego y el choteo, el impacto de la pobreza y el desencanto sobre el lector. No obstante, hay obras en las que se establece un contrapunteo directo con los proyectos incumplidos. El protagonista de *La falacia*, por ejemplo, al observar las lecturas que realizan dos pasajeros durante un viaje en tren —*Reportaje al pie de la horca* de Julius Fucik y *Darkness Visible. A Memoir of Madness* de William Styron— piensa en «el sufrimiento, la muerte obligada y la muerte voluntaria, la idea del suicidio y la entrega a una causa —a aquello que heroicamente hemos llamado *el ideal*»<sup>18</sup>. Muchas de las angustias y contradicciones del personaje se relacionan, explícitamente, con esta quiebra:

<sup>16</sup> Cfr. Jorge Fonet. «De la utopía al desencanto», leído en el Encuentro Nacional de Narradores organizado por la UNEAC en Matanzas, 2001.

<sup>17</sup> Leonardo Padura. «De La falacia y sus alrededores», en Gerardo Fernández Fe, *La falacia*, ed. cit. pág. 9.

<sup>18</sup> Gerardo Fernández Fe, *op. cit.*, pág. 54.

Dudé. Desconfié de mi formación. ¿No estaría acaso demasiado atado al pathos, a un sentido ilusorio —mejor ingenuo— de la familia? ¿Por qué había suprimido de mi vocabulario todo lo tendiente al desánimo, a la acritud? Lo feliz de mi infancia, la ausencia de muertes en mi vida, me habían distanciado del desconsuelo, del dolor cotidiano. Hasta entonces todo había sido el Bien, la Esperanza, el Porvenir<sup>19</sup>.

Al mismo tiempo, estos autores están afirmando, como se ha visto, los pilares de una nueva eticidad, que comienza por sacar a flote conductas, actitudes y modos de vida, que habían sido largamente silenciados. Con una transparencia que pone en crisis prejuicios morales cerrados y excluyentes, han ido abriendo algunas compuertas clausuradas por demasiado tiempo, para reafirmar una diversidad enriquecedora y una esencial actitud de respeto a la diferencia. Como ha señalado Rogelio Rodríguez Coronel, esta literatura:

... aun en su aparente amoralidad, es profundamente ética. Eso es un signo que caracteriza a esa literatura. [...] Ese signo ético profundo —que a veces se niega, se trata de ocultar de alguna manera, de que no sea visible— está, sin embargo, presente en ese discurso<sup>20</sup>.

Igualmente parecen esconderse, aun invisibles para algunos, los nuevos brotes, que sin embargo, germinan tímidamente en las grietas, aún fecundantes —si no fecundas— de las ruinas ciudadanas, símbolo vivo del paisaje insular de los noventa. Intérpretes de sus olores acres y ofensivos, de sus miasmas penetrantes y de las suciedades que brotan de la oscuridad de los ínferos, para salir a flote en las calles mostrando impudicamente sus llagas, estos escritores van vislumbrando un nuevo espejismo. Cuando los rayos del sol se posan en las aguas albañales pueden surgir reflejos coloridos, diminutos arcoirís que iluminan el paisaje a pesar de la peste.

Tanto por el gran talento de algunos narradores, aún en plena formación, como por el testimonio estético que han ido dejando de una época sumamente difícil de la nación cubana, la obra de estos escritores merece una atención especial y un rapto de entusiasmo.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 56.

<sup>20</sup> Rogelio Rodríguez Coronel. «Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual», en *Temas*, núms. 24-25, enero-junio, 2001, pág. 177.