



HAL
open science

De l'ordre et du dés-ordre dans les récits de fiction des novísimos cubains

Clarissa Martínez Fernández

► **To cite this version:**

Clarissa Martínez Fernández. De l'ordre et du dés-ordre dans les récits de fiction des novísimos cubains. Linguistique. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2023. Français. NNT : 2023BOR30029 . tel-04633911

HAL Id: tel-04633911

<https://theses.hal.science/tel-04633911v1>

Submitted on 3 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanité (ED 480)

THESE DE DOCTORAT EN

Études hispaniques et hispano-américaines

**De l'ordre et du dés-ordre dans les récits de fiction
des *novísimos* cubains**

Présentée et soutenue publiquement le 06 septembre 2023 par

Clarissa MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Sous la Direction d'Elvire GOMEZ-VIDAL

Membres du Jury :

Sandra HERNANDEZ, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Caroline LEPAGE, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Mélanie MOREAU-LEBERT, MCF, Université Bordeaux Montaigne

Françoise MOULIN-CIVIL, Professeur Émérite, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

¿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*

Mas, ¿a qué compararé esta generación? Es semejante a los muchachos que se sientan en las plazas y dan voces a sus compañeros.

Alejandro Álvarez Bernal: *Cañón de retrocarga*

Agradecimientos

Quiero agradecer la realización de esta Tesis a mi directora, Mme Elvire Gomez - Vidal por sus sabios consejos, su amor por la literatura cubana y su infinita paciencia. A mis padres por su presencia y sabiduría, a mi esposo por su tiempo y amor. Un especial recuerdo para mis profesores de la Universidad Central de Las Villas y mi gratitud y admiración para la École Doctorale Montaigne Humanité, de la que mucho he aprendido.

A todos, muchas gracias.

Índice

Introducción	8
Parte I. La guerra, la muerte y la escritura: Análisis textual de la novela <i>Cañón de retrocarga</i> de Alejandro Álvarez Bernal.	17
Capítulo 1. En los umbrales del texto	18
1.1 Título y subtítulo	20
1.2 El epígrafe: el surgimiento de una nueva generación de escritores	23
1.3 El <i>incipit</i>	27
Capítulo 2. Catedrales de savia y la posible muerte. Análisis literal de la secuencia 3	37
Conjunto narrativo 1. Variaciones sobre un mismo tema: “Catedrales de savia”.....	39
1.1 Primer relato insertado o primera variación.....	40
1.2 Segundo relato insertado o segunda variación.	44
1.3 Tercer relato insertado o tercera variación.....	48
Conjunto narrativo 2. El “Ay” y el héroe.....	52
Conjunto narrativo 3. La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”.....	55
Conjunto narrativo 4. Relación Personaje-Autor: Las segundas intenciones del Autor	58
4.1 La Carta. Primera variación.	59
4.2 Segunda variación sobre La Carta.....	62
4.3 La Carta. Tercera variación.....	64
Conjunto narrativo 5. Escenificación cinematográfica.	65
Conjunto narrativo 6. Glosa acerca del cine.....	69
Conjunto narrativo 7: Vuelta al pasado del héroe.	72
Conjunto narrativo 8: Consideraciones del narrador sobre los orgasmos y el amor.....	74
Conjunto narrativo 9: El héroe cornudo y los posibles epílogos.....	77
9.1 Historia en columnas.....	78
9.2 Pequeño poema en blanco.....	80
9.3 Análisis racionalista	83
Conjunto narrativo 10: Los amigos del héroe	87
Conjunto narrativo 11: Entrevista periodística.....	91
Conjunto narrativo 12: Glosa sobre la Entrevista	95
Conjunto narrativo 13: Episodio de la adolescencia	103

Conjunto narrativo 14: Consideraciones del narrador acerca del episodio anterior de la adolescencia.....	106
Capítulo 3. Conclusiones. Consideraciones generales sobre la novela.....	111
3.1 El antihéroe y el discurso sobre el heroísmo.....	112
3.2 Otros tipos de estructuras : fotos, cartas, teatro, composiciones musicales, anuncios, comunicados.	113
3.3 El humor.....	115
3.4 Intertextualidad, metatextualidad, autorreferencialidad.....	116
3.5 El <i>excipit</i>	118
Parte II. La fragmentación. Continuidad y discontinuidad en el relato de los novísimos narradores.....	121
Capítulo 1. Microanálisis del relato <i>BTH</i> de Raúl Aguiar.....	124
1.1 El título <i>BTH</i> . Un inicio <i>in media res</i>	126
1.2 El <i>Sabbat</i> y la Feria del Rock. Los nombres de los personajes.....	131
1.3 La figura de Comte.....	137
1.4 Lilith y el mundo del rock.....	141
1.5 “¿Quieres anécdota?”. Los narradores de <i>BTH</i>	145
1.6 Una montaña de basura.....	159
Capítulo 2. Entre el orden y el des-orden. Orden y desorden discursivo en <i>El muro de las lamentaciones</i> de Alberto Garrido.....	169
2.1 Preámbulos del relato: la dedicatoria y el epígrafe.....	171
2.2 En el principio fue El título.....	179
2.3 El <i>incipit</i> y la sexualidad como factor de des-orden.....	180
2.4 La función de los subtítulos.....	181
2.5 Los Episodios.....	184
2.6 La peregrinación y el viaje: subversiones.....	186
2.7 Los cuerpos del deseo.....	190
Parte III: Representación de la realidad y subversión de la misma. Transgresión, denuncia, desacralización.....	211
Capítulo 1. Des-orden moral y discursivo en el relato <i>Cuerpos rotos</i> de Rolando Sánchez Mejías.....	213
1.1 Las connotaciones de los subtítulos.....	215

1.2	Los personajes, esos cuerpos rotos.....	217
1.3	El espacio: una masa de miel	219
1.4	El teatro de la vida. La vida como un teatro.....	222
1.4.1	Primera escena teatral: “¡Vivir la vida no es cruzar un campo!”.....	225
1.4.2	Segunda escena teatral. Los ojos y el horror.....	230
1.5	Lo que dice La mujer. Apuntes del sobre.....	234
1.5.1	El discurso femenino.....	235
1.5.2	El discurso sobre la realidad.....	240
1.5.3	El discurso sobre el teatro.....	244
1.6	El cuerpo como una cripta.....	247
1.7	El puente.....	249
	Capítulo 2. <i>En una estrofa de agua o la emigración permanente</i>.....	255
2.1	Contextos narrativos.....	256
2.2	La alternancia entre el título y la dedicatoria	258
2.3	La anécdota. El surgimiento de dos discursos paralelos	259
2.4	El carácter material del agua	266
2.5	La figura del aguador	267
2.6	El periplo habanero	270
2.7	El linaje de los hombres peces.	271
	Conclusiones.....	284
	Bibliografía	294

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo realizar un estudio acerca de la obra de un grupo de narradores cubanos denominados “los novísimos narradores cubanos”. Este grupo desarrolló su praxis literaria fundamentalmente durante la década de los 90 en Cuba y se trataba, como su nombre lo indica, de un grupo de escritores jóvenes que pretendían renovar y remozar la escritura de los textos literarios en aquel entonces. Muchos ya habían comenzado a publicar algunas obras, principalmente cuentos, desde finales de los 80 y otros continuaron publicando después del 2000 pero sería sobre todo durante esta década de los 90 cuando afloraron la mayor parte de sus publicaciones, se les dio esta denominación de “novísimos” y entraron a formar parte del campo literario y cultural cubano.

La década de los 90 tiene una particularidad en la historia reciente de Cuba pues ella ha significado el fin de una época así como el comienzo de otra. Marcada desde finales de los 80 por la caída del muro de Berlín (1989) y la desintegración del campo socialista soviético, para Cuba significó la disminución gradual y posterior fin de la ayuda comercial y económica que recibía de estas potencias y el comienzo de una época de grandes penurias económicas que perduran hasta hoy en día. Esta crisis se denominó “Período Especial” y conllevó grandes cambios económicos, sociales e ideológicos. El país se vio sumido en una gran escasez de alimentos y combustible, así como de cualquier otro tipo de producto básico como objetos de higiene, ropa, papel, etc. El sistema económico e industrial cubano no tenía cómo responder a las necesidades materiales de la población y tuvo que recurrir a variadas e inimaginables soluciones de último momento para solventar la falta de prácticamente todo.

Es necesario aclarar que la población cubana no estaba preparada para este tipo de circunstancia pues se trataba de un país todavía en construcción. El embargo norteamericano que no cesaba agravaba esta situación. Otra particularidad del caso es que esta crisis económica afectaba a todo el conjunto de la población, se trataba de un fenómeno generalizado y masivo.

El estado de conciencia que generó esta crisis fue ante todo de incertidumbre. Un gran vacío se produjo en la esperanza y la motivación de los trabajadores y en el seno de las familias. Los hombres, padres de familia, corrían hambrientos y escuálidos, con las caras tristes y desesperanzadas, para buscar alimentos que llevar a sus hogares. Padres y madres bajaban visiblemente de peso mientras los niños y adolescentes estaban lejos de comprender lo que estaba sucediendo. Mi generación, la llamada “Generación del 2000”, teníamos todavía la esperanza de que estábamos construyendo un mundo mejor. Esa esperanza se perdió con el fin de la década de los noventa.

Como es de suponer, esta crisis fue, además de económica, una crisis de valores, de cuestionamiento de un proyecto social -el socialista cubano-, al menos en los términos en que se estaba llevando a cabo, de reformulaciones y cambios desde el punto de vista ideológico. Las carencias materiales fueron un detonante para que salieran a relucir varias problemáticas y disfuncionalidades de la sociedad cubana por algún tiempo disimuladas. El arte y la literatura se hicieron partícipes de esta transformación y expresaron sus dudas, sus reclamos, su inconformidad y también su dolor con respecto a una sociedad que estaba cambiando.

Es en este contexto de profundos cambios sociales en el que despuntan estos jóvenes escritores, ávidos de transformación, de subversión y de cuestionamientos. La profesora e investigadora de la Universidad de La Habana Margarita Mateo Palmer se ha referido a las particularidades de este contexto social en el que estos autores se han formado y que podría haber influido en su postura desacralizadora:

A diferencia de los narradores nacidos alrededor de la década del cincuenta [...], 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- .¹

Señala la ruptura ética que esto ocasiona y la consecuente fragmentación del sujeto, así como la utilización de múltiples máscaras en la vida cotidiana. Esto en un momento en donde llegan a Cuba algunas ideas de la posmodernidad, como el fracaso de los grandes metarrelatos por ejemplo.

Por su parte, el también profesor e investigador cubano Salvador Redonet en el prólogo que realiza a su *Antología de los novísimos cuentistas cubanos*² definió esta promoción como la de un grupo de jóvenes escritores, principalmente cuentistas, nacidos entre 1959 y 1972 que comenzaron a publicar en la década de los noventa y cuyos textos se distinguían por una serie de rasgos que apuntaban a renovar, desautomatizar y provocar una ruptura con la narrativa en general que se venía produciendo hasta ese momento. Entre esos rasgos destacaba la tendencia al montaje de secuencias narrativas, a la exposición de

¹ Margarita Mateo Palmer, “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 31, 2002, p. 52-53.

² Salvador Redonet Cook, *Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

pensamientos, a una alteración en la cronología de las acciones y sobre todo el hecho de recrear al entorno actual representándolo de forma crítica. Además, señalaba la aparición de personajes singulares, desconcertantes, unos “bichos raros” cuyas actitudes epataban al lector:

Tal vez lo que comenzó a saltar a la vista del lector, a *shokearlo* -al enfrentarse a los textos de los novísimos [...]-, son sus personajes, sus voces (interiorizadas exteriorizadas), sus “raras” (actualizadoras, descanonizantes) actitudes, sus preguntas, sus respuestas (o silencios), la manera asumida por el narrador ante aquellos “bichos raros” (si es que él mismo no lo es), la desconcertante escritura, el inquietante montaje de los textos.³

Y, precisamente refiriéndose a esos acontecimientos nacionales e internacionales en el que estos jóvenes escritores se han formado, destacaba en ellos:

[...] las actitudes, de sus personajes que se resisten a la espantosa permanencia de valores [...], a los esquematismos, a los formalismos, a cualquier lexicalización de actitudes. De ahí igualmente: su rechazo a las simplificaciones, a los maniqueísmos, a los lugares comunes, al voluntarismo, a la intolerancia. De ahí que en la concepción ideoeestética de los novísimos subyazca una actitud desmitificadora y desacralizante de aquellos falsos valores y se asuma una perspectiva autoral visceralmente conflictiva, desautomatizadora: pensar por cuenta propia, afirmar su personalidad, sus ideales, ético-estéticos: eso -y más- se halla en la estructura profunda de sus textos, en el eje de la escritura de estos relatos [...].⁴

Por esto puede entenderse la postura cuestionadora, inconforme, subversiva, contestataria que asumen en sus textos. El hecho de sacar a la luz personajes olvidados por la literatura anterior, silenciados, marginalizados y darles protagonismo, defendiendo sus voces, puntos de vista y actitudes. Ese es el caso de homosexuales, rockeros, balseros, jineteras, bohemios, estudiantes perdidos sin rumbo fijo, artistas plásticos, enfermos de sida, entre otros, así como voces femeninas que expresan su emancipación. De ahí la estridencia que se advierte en ocasiones en sus formas de enunciación y ese afán por describir una realidad en crisis, cada vez más empobrecida, que se ha dado en llamar por la crítica “afán testimonial”.

A través del conjunto de obras que hemos seleccionado para esta investigación analizaremos cómo estos textos indagan, cuestionan esa realidad cambiante, compleja y ambigua de los años 90 en Cuba. Realidad incierta, incomprensible y cada vez más decepcionante, hasta el punto de llegar a la nostalgia por una sociedad que va cambiando, se va desfigurando y que, pese a ella misma, se pierde a fin de cuentas.

Los trabajos críticos de Margarita Mateo, sobre todo su libro *Ella escribía proscrita*⁵, y de Salvador Redonet en sus diversas Antologías sobre los novísimos

³ *Ibid*, Prólogo: “Para ser lo más breve posible”, p. 21.

⁴ *Ibid*, p. 23.

⁵ Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscritica*, La Habana, Casa Editora Abril, 1995.

constituyen la fuente principal de inspiración y punto de partida de nuestro trabajo. Su acercamiento a estos narradores despertó en nosotros el interés por profundizar y conocer más sobre esas temáticas irreverentes y provocadoras y su manera audaz y experimental de escribir.

Otra investigación que nos ha servido de base para nuestro estudio es la Tesis doctoral *Cuento cubano actual (1985-2000)*⁶ de la profesora española Ana Belén Martín Sevillano. El estudio de Martín Sevillano constituye un excelente aporte por cuanto expone un panorama histórico y cultural alrededor del fenómeno de los novísimos. Refiere grupos literarios que los antecedieron, ahonda en los cambios económicos y políticos que desembocaron en el “Período Especial”, entre otros aspectos. También podemos mencionar los trabajos del investigador español Carlos Uxo, quien moviliza un amplísimo *corpus* de cuentos y estudios críticos sobre los novísimos. Sus trabajos se basan principalmente en el tópico de la marginalidad y del personaje del negro⁷.

Algunos autores cubanos que se han interesado por esta literatura y han contribuido a nuestro conocimiento son el narrador Francisco López Sacha con sus ensayos, algunos resumidos en el volumen *La nueva cuentística cubana*⁸. El libro de Amir Valle *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*⁹ donde relata la experiencia de agrupaciones de escritores antes de los novísimos, expone sus temáticas principales, los relaciona con la literatura latinoamericana del momento, también ha sido un importante aporte. Destacan también los trabajos del narrador y crítico Alberto Garrandés: me han interesado especialmente los relacionados con el tema de la ciudad¹⁰ y de la sexualidad.¹¹ Por último, las investigaciones más recientes de Jorge Fonet¹² y Caridad Tamayo¹³ se dirigen a la literatura de después de los novísimos. Ellas nos han servido para compararlas con una generación posterior y así comprender mejor sus aportes a la literatura cubana.

⁶ Ana Belén Martín Sevillano, *Cuento cubano actual (1985-2000)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001-2002, <http://eprints.ucm.es/4831/1/T25953.pdf>. Consultado el 14 de marzo de 2016.

⁷ Carlos Uxo, *El negro y el personaje del negro en la narrativa cubana. El camino hasta los novísimos*, Melbourne, La Trobe University, 2008.

⁸ Francisco López Sacha, *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.

⁹ Amir Valle, *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Ediciones Extramuros, 2000.

¹⁰ Alberto Garrandés, “Formas del realismo en la ciudad barroca” en *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 26-36.

¹¹ Alberto Garrandés, *Síntomas. Ensayos críticos*, La Habana, Ediciones Unión, 1999.

¹² Jorge Fonet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.

¹³ Caridad Tamayo Fernández, “Disecionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI”, *Cuadernos del CILHA*, vol.16, n° 2, 2015. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000200003#t9. Consultado el 6 de enero de 2018.

Nuestro interés por los novísimos ha venido motivado en primer lugar porque ellos son quienes con mayor intensidad se propusieron indagar y describir, desde la literatura, la circunstancia de cambio que se experimentó en Cuba a principios de los 90 con la misma incertidumbre, inconformidad, rebeldía y hasta nostalgia.

“El apremio con que los novísimos se acercan a su tiempo”¹⁴ como señala Margarita Mateo, su interés por el “aquí” y el “ahora” fue una de las características que nos hizo dedicarles nuestra Tesis de Licenciatura, centrada en el tema del simulacro, las máscaras, la teatralidad¹⁵. Esta primera investigación nos permitió conocer un amplio corpus de cuentos y Antologías publicadas en Cuba y en el extranjero durante los años 90 así como el debate de la crítica en torno. Seguidamente nuestra Tesis de Maestría estuvo dirigida al estudio puntual de una novela de los novísimos, *Cañón de retrocarga*, de Alejandro Álvarez Bernal¹⁶. Esta obra desempolvaba uno de los temas más escabrosos del momento: la presencia de Cuba en la guerra de Angola. Esta investigación nos permitió poner en práctica lo aprendido durante los cursos de Maestría en la Universidad Bordeaux Montaigne en cuanto al método del análisis literal, el cual aplicábamos a un capítulo de la novela.

Sobre esas bases estábamos en condiciones de emprender un estudio más abarcador pero al mismo tiempo específico y puntual sobre la obra de los novísimos narradores cubanos. Hemos constatado que la mayor parte de los estudios dedicados a los novísimos son de carácter general, en su mayoría de corte sociológico. Se dedican a trazar clasificaciones y comparaciones entre las generaciones de escritores o a realizar una taxonomía de grupos literarios, de temáticas, de las formas de escrituras en detrimento del análisis de los textos en sí mismos.

En este trabajo de Tesis nos proponemos realizar un análisis literario de cinco obras de los novísimos narradores. El aporte de nuestro trabajo es proponer una mirada a los novísimos desde el análisis textual, sobre la escritura misma, sobre sus mecanismos de construcción y recursos narrativos, acercamiento que no ha sido privilegiado hasta el momento.

Este trabajo se inspira y es continuador de las investigaciones del grupo *Littéralité* (GRIAL, Universidad Bordeaux Montaigne) de la profesora Nadine Ly¹⁷ así como de los

¹⁴ Margarita Mateo, *Ella escribía poscrítica*, op.cit., p. 151.

¹⁵ Clarissa Martínez Fernández, *El simulacro. Una visión en la cuentística cubana de los 90*. Trabajo de Diploma, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 2001.

¹⁶ Clarissa Martínez Fernández, *La guerre, la mort et l'écriture: analyse textuelle du roman « Cañón de retrocarga » d' Alejandro Álvarez Bernal*, Tesis de Maestría, Burdeos, Universidad Bordeaux Montaigne, 2015.

¹⁷ En ese sentido podemos citar: Nadine Ly, “La Littéralité”, *Les langues néolatines*, no. 262, 1987, p. 5-30, en donde explica las premisas de este concepto y ofrece ejemplos de análisis literal. También podemos mencionar los trabajos de la revista *Littéralité*, Presses Universitaires de Bordeaux, sobre todo en el número *Littéralité 5, Figures du discontinu*, 2007.

trabajos y cursos de enseñanza de la profesora Elvire Gomez-Vidal¹⁸. Esto es una atención particular por la letra del texto, sin olvidar, siempre que se manifieste, la representación directa u oblicua de la realidad social, política, económica. Nuestro análisis partirá de la atención a la *littéralité* del texto en el sentido en que ha sido entendido por estos investigadores:

La literalidad, método analítico, descansa en un respeto absoluto concedido a la letra del texto, en la escucha atenta de su mismo entramado semántico y de su configuración semiótica. [...] A través de una práctica y de una observación rigurosa del texto surge la evidencia de que es en su letra misma donde están depositados los datos más adecuados para llevar a cabo su comprensión: estructuras narrativas, estudio de la representación del tiempo y del espacio, narrador y narradores, localización textual de tal o cual componente y por ende una especial atención a esos lugares textuales privilegiados que son el *incipit* y el *excipit*, análisis onomástico, detección de redes de significaciones que extienden sus ramificaciones por el texto entero [...], son considerados.¹⁹

Este tipo de acercamiento comporta una especial importancia para nosotros ya que partiendo de una tradición crítica hispana, los estudios literarios cubanos están encaminados en su mayoría a realizar enfoques generales, a aplicar alguna teoría o corriente, a investigar algún aspecto de la sociedad en la literatura. Muy pocos son los trabajos dedicados a la crítica puntual de una obra, a un microanálisis o análisis textual. La riqueza literaria, la elaboración poética del lenguaje, se pierde a veces en análisis demasiado panorámicos que privilegian aspectos históricos, sociales o de contexto. Sin que el análisis literal se convierta en una camisa de fuerza, pretendemos con este acercamiento metodológico contribuir al análisis puntual de los textos, llenando así un vacío de la crítica. Mostrar la riqueza textual de estas obras, sus juegos de significaciones, los riesgos que toman, las añoranzas que trasmiten, los dobles sentidos, sus implicaciones ideológicas, sus frustraciones.

Lo que me llamó la atención en un primer momento en las obras de los novísimos fue un juego sumamente sutil y complejo entre lo fragmentario y lo total, entre el orden y el desorden y orienté mi trabajo de Tesis por esa observación en el funcionamiento de sus textos. Las nociones de orden y des-orden van a guiarnos a todo lo largo del análisis como hilo conductor. Desde nuestros primeros acercamientos a esta literatura uno de los rasgos que sobresalía era el carácter fragmentario, la discontinuidad, el desorden discursivo. Para que

¹⁸ Entre ellos se destaca su Tesis doctoral “*Conversación en la La Catedral*” de Mario Vargas Llosa: *De l’ordre du récit au roman secret de la fiction*, Université Bordeaux III, 1995 y el artículo “Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité : *La frontera de cristal, una novela en nueve cuentos* de Carlos Fuentes” en *Littéralité 5, Figures du discontinu*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p 259-284.

¹⁹ Elvire Gomez-Vidal, *El espectáculo de la creación y de la recepción: “Juegos de la edad tardía” de Luis Landero*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p.17.

exista desorden tiene que haber orden, por consiguiente nuestro objetivo es captar y describir ese desorden, analizar los efectos que produce en el lector y por supuesto describir un orden subyacente también portador de significaciones literarias e ideológicas.

La primera Parte de nuestro trabajo está dedicada al estudio de la novela *Cañón de retrocarga*²⁰ (1997). Esta obra experimental y posmoderna que aborda un tema peliagudo y propone además una reflexión sobre el heroísmo, no ha sido nunca analizada con todo detalle en su totalidad. Nosotros nos adentramos en los mecanismos de su construcción, en su estructura paralela de dos discursos que marchan a la par, en los recursos narrativos y la repercusión de ciertos elementos paratextuales.

Para la segunda Parte de este estudio al elegir el cuento *BTH*²¹ (1999) del narrador Raúl Aguiar intuía, como después pude demostrarlo con un análisis más agudo del texto, unos ejes de funcionamiento en torno a la fragmentación del discurso narrativo, a partir de cambios y superposiciones de voces narrativas, yuxtaposición de frases que parecen no tener relación entre ellas. De ahí se puede deducir el papel fundamental del lector en esas producciones literarias que intentaremos integrar a estos análisis nuestros. La sexualidad puede devenir un importante factor de desorden. Dada su repercusión en el ámbito de la literatura cubana de los 90 hemos escogido adentrarnos en el análisis de un relato que la tiene como centro temático, fuerza motriz para las acciones de su personaje protagónico. Este es el caso de *El muro de las lamentaciones*²² (1999), de Alberto Garrido.

Finalmente, en la última Parte con dos obras tituladas *Cuerpos rotos*²³ (1994) y *En una estrofa de agua*²⁴ (2006) nos centraremos en la representación de la realidad, en la que esta se manifiesta tal vez con mayor fuerza que en las obras anteriormente estudiadas. Esa representación de la realidad se ve a la vez favorecida y alterada por la utilización de la intertextualidad, de la metáfora y de la teatralidad.

Nos ha interesado seleccionar obras con temáticas diversas pues esa fue una de las características de este grupo, abordar varias facetas de la sociedad. El estilo de los textos también es diferente, así como su extensión. Hemos seleccionado en su mayoría cuentos pues este fue un género privilegiado, en parte porque se trataba de autores noveles y además

²⁰ Alejandro Álvarez Bernal, *Cañón de retrocarga*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.

²¹ Raúl Aguiar, *BTH, Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 46-50.

²² Alberto Garrido: *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

²³ Rolando Sánchez Mejías, *Cuerpos rotos*, en *Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana* por Salvador Redonet y Francisco López Sacha, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

²⁴ Jorge Ángel Pérez: "En una estrofa de agua" en *En una estrofa de agua de Jorge Ángel Pérez y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 9-23.

porque es un formato de fácil publicación en una época de grandes dificultades editoriales. No obstante, hemos querido también incluir la novela puesto que sí cultivaron el género.

En todos estos textos narrativos indagaremos cómo se manifiesta la dialéctica entre el orden y el desorden la cual guiará nuestra reflexión. Si bien sus modos de hacer varían, las características relativas a la fragmentación y el desorden priman en todos, así como un aire de experimentación. El peso que la realidad circundante tiene en ellos es notable, sea de manera directa u oblicua. En todos subyace una especie de crítica e inconformidad con esa realidad, una postura rebelde y cuestionadora.

El análisis textual lleva a veces por caminos inusitados, hace no solo comprender los mecanismos de funcionamiento y la producción de sentido sino descubrir significaciones escondidas que aparecen y desaparecen según la competencia del lector, permitiendo comprender el alcance de la ficción.

Esperamos que esta investigación sobre los novísimos sea novedosa en cuanto se basa en la “letra del texto”, con el objetivo de comprender y asir mejor esta escritura que nace y se desarrolla en un contexto socio-político muy particular.

Parte I. La guerra, la muerte y la escritura: Análisis textual de la novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez Bernal.

La primera parte de nuestro trabajo está dedicada al estudio de la novela *Cañón de retrocarga*²⁵ de Alejandro Álvarez Bernal. Escrita a finales de la década de los 80, en 1989, es esta una novela inaugural de la poética de los novísimos narradores. Ella condensa y al mismo tiempo hace estallar toda una serie de recursos literarios típicos de este grupo, que luego se repetirán en otros autores con mayor o menor profusión. Por lo cual puede hablarse de una obra representativa del movimiento de los novísimos narradores cubanos.

La novela aborda además un tema medular, la participación de Cuba en la guerra de Angola (1975-2002), tema tabú para ese momento así como un cuestionamiento del tópico del heroísmo revolucionario, tópico muy osado, delicado, tema escabroso a tratar el cual veremos que es manejado a través de alusiones indirectas, de entredichos y de pequeñas indicaciones al margen nunca frontales ni explícitas, pero presentes.

El análisis literal con el que abordaremos una parte de la novela, hace aflorar estos vericuetos y entresijos del significado. Las redes de asociaciones se multiplican y revelan un texto vivo, que dialoga con su tiempo y con el lector y que utiliza el humor y la sátira, la aparente ligereza, como un subterfugio, un arma para esconder el horror de la guerra y de la muerte. En un primer momento vamos a tomar en cuenta los elementos paratextuales de la obra que contribuyen a conformar un sentido preliminar a los ojos del lector. Un segundo capítulo estará dedicado a este análisis minucioso de la tercera secuencia de la obra, para concluir con un tercer capítulo que englobará otros elementos importantes de la novela vista en su totalidad y en la manera en la que radica su des-orden.

²⁵*Op.cit.*

Capítulo 1. En los umbrales del texto.

La novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez Bernal, publicada en La Habana por Ediciones Unión en 1997, entra al panorama literario cubano al final de una década de profundos cambios socioeconómicos en el país, que dejaron su impronta en el contexto literario y artístico del momento. No podemos pasar por alto, a esto nos referiremos más adelante, que esta novela se dio a conocer en el ámbito crítico-literario mucho antes, en 1989, cuando fuera ganadora del Premio David, premio nacional que otorga la Asociación Hermanos Saíz, asociación de jóvenes artistas y escritores cubanos. Seguidamente la reconocida profesora de la Universidad de La Habana, Margarita Mateo Palmer, le dedica un capítulo en su libro *Ella escribía poscrítica* (1995)²⁶ en el que incluye una entrevista al autor y un posterior análisis de la misma, lo cual sería también un medio para dar a conocer la obra aún inédita. Es oportuno decir que este libro de M. Mateo Palmer, situado en la mitad de una década, se convertiría en un libro de referencia en cuanto a la definición y los rasgos de esta nueva o novísima narrativa cubana que empezaba a despuntar desde finales de los 80 y que dominaría el discurso literario cubano de los 90 dejando su marca hasta nuestros días.

Más adelante en 1997 se publica la novela, que pasa silenciosa en las esferas de la crítica, posiblemente saturada ya de un buen número de productos culturales parecidos. Hace unos años, en la Feria Internacional del Libro en la Isla, en el 2013, se realiza una reedición de la misma, en consonancia con designación de Angola como país invitado de la Feria.

Esta novela como hemos dicho va a ser representativa y fundadora de lo que luego se convertiría en una poética dominante, la escritura de los novísimos narradores. Se trata de un texto polémico por el tema que trabaja, la Guerra de Angola, el heroísmo, temas que han sido poco abordados por la crítica literaria, al tiempo que actualiza otras problemáticas de la sociedad cubana. Es además un texto muy experimental que desarticula los supuestos tradicionales del relato, lo que va en consonancia con la desarticulación y desmitificación del propio tema escogido. La obra moviliza códigos de poéticas contemporáneas que no eran usuales en Cuba en aquel momento como los códigos de la posmodernidad, y que

²⁶ *Op.cit.*

posteriormente se hicieron dominantes.

En este primer capítulo nos proponemos abordar algunos elementos paratextuales de la obra como son el título, el subtítulo, el epígrafe por su importancia en la construcción del significado global y por el horizonte de expectativas que crean en el lector. Hemos incluido en este primer capítulo también el análisis del *incipit*, fuente relevadora de algunas vías y tomas de posición que la novela habrá de seguir.

1.1 Título y subtítulo

El título de la obra, *Cañón de retrocarga*, remite invariablemente al tema de la guerra²⁷. Anuncia de esta manera una posible temática de la novela ya que su título se refiere a un arma de guerra. A continuación figura un subtítulo entre paréntesis: “texto lúdrico del lugar común y con manchas”. Si el título alude a una posible característica temática, el subtítulo indicado nos revela características formales, de la escritura del texto.

Según el teórico francés Gérard Genette los títulos pueden ser “*titres thématiques*” o “*titres rhématiques*”, y pueden aparecer los dos a la vez en el texto. Los títulos que indican el contenido del texto son “*thématiques*”, mientras que los títulos que hacen referencia a la forma y a menudo al género del texto son títulos “*rhématiques*”. En este caso estaríamos en presencia de un título “*thématique*”: *Cañón de retrocarga*, que deja vislumbrar un contexto bélico, en donde esta arma parece tener gran importancia en el desarrollo de la trama, y de un subtítulo “*rhématique*”: “texto lúdrico del lugar común y con manchas”, que apunta a la naturaleza del texto, a su forma, a su presentación. Según Gérard Genette:

*L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu [...] ou par référence à la forme [...], mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet.*²⁸

En efecto, la obra hace ambas cosas con el título, apunta hacia su contenido temático y apunta hacia una mirada a sí misma en tanto obra, construcción textual, objeto narrativo. La presencia de este título mixto es significativa pues veremos que a lo largo de la novela tendrá lugar un doble desarrollo simultáneo en la trama tanto de sucesos relacionados con una historia que acontece en medio de la guerra, como una exposición autorreflexiva de los propios mecanismos estructurales, formales de ese texto, que deviene también otra historia.

En cuanto al subtítulo, señala Genette que “*d'une manière plus large et plus souple [...] [il] sert fréquemment, aujourd'hui, à indiquer plus littéralement le thème évoqué symboliquement ou cryptiquement par le titre*”²⁹. Como vimos, en este caso podemos hablar de un aumento de información sobre el texto en el subtítulo, pero no necesariamente de una

²⁷ Un cañón de retrocarga es un arma de fuego que se carga por la parte inferior de su mecanismo, y no por la boca del cañón, <http://lema.rae.es/drae/>. Las primeras noticias de un sistema de retrocarga se tuvieron en Europa hacia 1842. El sistema se continuó perfeccionando durante todo el siglo XIX, <http://www.realcolegiodeartilleria.es/wp-content/uploads/NOSOLOCANONES/retrocarga.html>. Consultado el 12 de febrero de 2017.

²⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p.75.

²⁹ Gérard Genette, *Seuils, op.cit.*, p. 81.

indicación más literal de lo evocado por el título. Aquí el subtítulo persiste tan simbólico o críptico como el propio título, dejando aún más sugerencias e interrogantes no ya temáticas sino formales del tipo de texto de que se trata, más suspense, cumpliendo así una función *séductrice* como señala Genette.

Las informaciones que sobre el texto indica el subtítulo son: primero, es un “texto lúdrico”, por lo que debe tener la presencia del juego. Al parecer este no será un texto serio, sea cual sea el tema que trate. El texto será lúdrico, el autor “jugará” aunque todavía no sepamos bien con qué, ni de qué manera. En segundo lugar, es un texto “del lugar común”, o sea, estará lleno de lugares comunes³⁰, de posibles repeticiones, banalidades, redundancias, cosas ya dichas o ya hechas. No lo anima pues al parecer la originalidad, la singularidad de la obra de arte, condición *sine qua non* de la misma. Es conocida la puesta en duda del valor de la originalidad en los códigos del arte posmoderno, su cuestionamiento. La obra es considerada y expuesta como un palimpsesto, y el escritor no busca necesariamente la originalidad sino que se vale de la intertextualidad, la copia, la apropiación de códigos, frases, géneros, estilos: no le interesa forzosamente ser original y único. Este será según deja sugerir el subtítulo el estilo adoptado por la novela. Y por último señala el subtítulo, es un texto “con manchas”, quiere decir que no anima al autor el hacer un texto perfecto, al nivel de la escritura, de la forma, sino que este texto podrá tener y al parecer tiene defectos en su escritura; no lo anima una perfección formal ni el deseo de crear la gran obra. ¿Se podría pensar acaso en un texto improvisado, jugueteón, mal escrito, incompleto, sucio, que no solo se repite sino que también está lleno de defectos formales? La idea de manchas remite a la idea de cosas no dichas, difusas, tal vez arregladas, tachadas, de algo que no está explicado definitivamente, con absoluta seguridad.

El psicólogo norteamericano Gergen Kenneth en un estudio que realiza sobre la cultura posmoderna, va a señalar esta idea de imperfección, esa apariencia de improvisación que tienen algunas obras posmodernas y pone como ejemplo la música psicodélica y el jazz, así como las composiciones del músico norteamericano John Cage³¹, pionero de la música aleatoria y electrónica. También podemos pensar en los textos de Macedonio Fernández o

³⁰ Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, “lugar común” es: “Expresión trivial, o ya muy empleada en caso análogo”, <http://lema.rae.es/drae/>. Según el Diccionario francés *Larousse*, « *lieu commun* » es: « *réflexion banale, dépourvue d'originalité, idée reçue* », <http://www.larousse.fr/>. Consultado el 12 de febrero de 2017.

³¹ Gergen Kenneth, “El surgimiento de la cultura posmoderna”, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2006, p. 161-196.

Julio Cortázar en los que el nivel de la enunciación cobra relevancia y da la impresión de que el texto se construye en el mismo momento de la lectura, lo que exige un lector activo que reconstruya la obra. En el caso de *Cañón de retrocarga* se nos presenta un texto de aspecto incompleto, “mal hecho”, defectuoso, con frases que tal vez se repitan, y habría que preguntarse si esto no lo hace acaso más provocador y enigmático, siendo en verdad un texto muy bien pensado, bien calculado y bien escrito.

La novela como dijimos obtuvo el Premio David en 1989. Este premio es patrocinado por la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) para promover escritores cubanos residentes en el país que no tengan libros publicados. Las obras premiadas son seguidamente publicadas por Ediciones Unión, editorial de dicha institución. Pero esta novela no sería publicada hasta casi una década después, en 1997. Al parecer esto se debió a las escasas posibilidades de publicación de la época. Como otras tantas novelas, cuentos, libros en general de ese período, este texto dormiría un sueño de ocho años antes de salir a la luz.

En realidad, *Cañón de retrocarga* fue fundador de una poética, la poética de los novísimos, la cual se generalizó en la Isla a finales de los 80 y dominó el discurso narrativo de los 90. Pero ya cuando esta novela se publica en 1997, este discurso posmoderno domina en la narrativa cubana, está puede decirse hasta de moda. Incluso el tratamiento desmitificador del tema de la guerra ya se ha hecho también por otros escritores como por ejemplo Ángel Santiesteban Pratt con el excelente cuento “Sur Latitud 13”, antologado en *Los últimos serán los primeros* (1993) o la noveleta *Mata*, de Raúl Aguiar (Editorial Letras Cubanas, 1995). Esto conlleva a que en su momento de aparición pública en 1997 esta novela no es particularmente novedosa sino que se inserta dentro del discurso cotidiano dominante, generalizado de la época. Tal vez si hubiera aparecido en el mismo momento en que obtuvo el premio, en 1989, hubiera sido vista con seguridad como un texto fundador, de vanguardia, novedoso, expresión de una nueva poética que se iría a perfilar.

Esto evidencia un hecho sintomático de estos años: el desfasaje editorial de las publicaciones en Cuba en esta época del Período Especial en los 90. Realidad posmoderna, surrealista esta, la de los textos perdidos, colindando textos nuevos con textos “viejos” en un mismo momento de publicación, poniendo a la par dos momentos diferentes de creación, que ahora se juntan en un mismo espacio y tiempo por una coyuntura editorial, extraliteraria. Otro de los relatos analizados en la segunda parte de este trabajo de investigación, *BTH*, del narrador Raúl Aguiar, es también un ejemplo de las peripecias editoriales que tuvieron las obras de ficción cubanas por aquellos tiempos.

¿Qué consecuencias traería esta superposición de tiempos?, ¿trae retraso, rémora,

desencanto, pérdida de los textos, de la creación? ¿O tal vez lo contrario, una especie de expectativa, de incertidumbre o aliciente para la lectura del texto inédito? Lo cierto es que no significa un impedimento para la creación, que se hace por el contrario prolifera, surgen nuevos y diversos narradores en esta época, como suele suceder paradójicamente en épocas de crisis. Una muestra de esto es que los textos se pasan de mano en mano y se habla de ellos. Aunque no estén publicados, los textos se conocen, se transmiten de narrador a narrador, de narrador a crítico, de crítico a amigo letrado o del campo cultural. Hay una circulación extraoficial, parecida a la de los libros prohibidos; no hay publicación oficial pero los textos se leen, circulan, se conocen. Este obra como hemos mencionado, aunque no había sido publicada, se había leído y se conocía como manuscrito inédito entre los escritores e intelectuales, y una prueba de esto es precisamente el hecho de que Margarita Mateo lo incluya en su libro, salido en 1995, al igual que hizo con otros relatos también inéditos. Era una manera también de darlos a conocer y darles publicidad por medio de la crítica *avant l'heure*.

1.2 El epígrafe: el surgimiento de una nueva generación de escritores

La novela posee un epígrafe que nos parece significativo como parte de esos umbrales del texto. Se trata de un versículo de la Biblia: “Mas, ¿a qué compararé esta generación? Es semejante a los muchachos que se sientan en las plazas y dan voces a sus compañeros.” San Mateo. 11.16.

En el Libro de San Mateo, el capítulo 11 hace referencia al anuncio de Jesús como el Hijo de Dios y al descreimiento de algunos pueblos que no quieren convertirse. Juan, el Bautista, ha anunciado que Jesús es el Mesías que trae la buena nueva y el reino de los cielos. Esta noticia corre de boca en boca, pero hay algunos que no tienen suficiente fe. En este capítulo del Nuevo Testamento Jesús intenta despertar a la gente del pueblo para que vean con claridad la verdad que tienen ante sus ojos. Juan, el Bautista, es aquel del que hablaba la Escritura, el mensajero que anuncia al Profeta: “Yo envío mi mensajero delante de ti, para que te prepare el camino” San Mateo. 11. 10. Y él es el Mesías, el Hijo del Hombre que trae la Verdad, la Luz y la Salvación, y de quienes ellos a pesar de ver sus milagros osan dudar. En este capítulo Jesús pronuncia la conocida frase: “El que tenga oídos para oír, que oiga”, San Mateo 11. 15. Luego, como parte de ese llamado a reconocer la Verdad y de su reproche a las

ciudades incrédulas, profiere la cita que se ha utilizado como epígrafe: “¿A qué compararé la gente de este tiempo? Es comparable a los niños que se sientan a jugar en las plazas y gritan a sus compañeros: “Tocamos la flauta, y no bailasteis; cantamos canciones tristes, y no llorasteis””, San Mateo 11. 16.

Jesús hace referencia a una generación incrédula, de poca sabiduría y clarividencia, falta de fe, que no es capaz de ver las cosas que tiene delante de sus ojos. Una gente que no cree en el anuncio de la palabra de Dios, en que él es el Mesías, aun cuando ve los milagros y las obras que está haciendo, aun cuando tiene pruebas cercanas. Alude pues a la ceguera existencial, a la falta de inteligencia y el no aprovechar la oportunidad que tienen ante ellos de conocer y aprehender la Verdad, Dios, la Salvación, que van a perder por negligencia y estulticia.

Ahora bien, en el contexto de *Cañón de retrocarga*, lo primero que salta a la vista es la palabra generación. Este epígrafe, prelude del libro, nos menciona pues de la presencia de una generación, al parecer una generación de jóvenes, pues es “semejante a los muchachos que se sientan en las plazas y dan voces a sus compañeros”. Se trata de jóvenes que se llaman, se anuncian, se previenen, se comunican entre ellos. La palabra generación es importante en el contexto de los novísimos y estuvo siempre presente en boca de críticos y ensayistas, así como de escritores, desde su surgimiento. Como habíamos dicho esta novela, premiada en 1989, va de cierta manera a anunciar toda una serie de obras realizadas por un grupo de jóvenes en los 90. Es un ejemplo paradigmático de la nueva generación de narradores que se iba formando a finales de los 80 para afirmarse luego en los 90: la generación de los novísimos.

El nombre de novísimos narradores fue utilizado por primera vez en un encuentro nacional de jóvenes narradores cubanos realizado en la ciudad de Cárdenas, provincia de Matanzas, en mayo de 1989, organizado por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y los organismos culturales de la ciudad. Se trataba de autores, explica Margarita Mateo en *Ella escribía poscrítica*, que en su mayoría rebasaban apenas la veintena de años y hasta de algunos que no llegaban a esta edad, con poca obra escrita y menos aún publicada, pero llena de valores ya logrados y también de perspectivas para un futuro inmediato³².

En este encuentro fueron leídos y comentados una selección de textos realizada por el profesor Salvador Redonet. En el encuentro participaron Margarita Mateo así como importantes escritores ya consagrados como Eduardo Heras León y críticos como Madelín

³² *Op.cit.*, p. 131.

Cámara, que intervinieron en los debates. Allí se experimentó y se constató que había en ese momento “una buena cantidad de voces verdaderamente nuevas, frescas, y a las que desde ya debemos prestar atención en tanto anunciadoras de una renovación de fondo y forma en la narrativa cubana de hoy y de los próximos años”³³.

Quedaba así constatada la presencia de un nuevo grupo de narradores jóvenes que entraba con una fuerza novedosa en el panorama literario cubano de finales de los 80. Este grupo, que sería bastante diverso en sus propuestas ideológicas, estaba marcado por su carácter generacional. Se trataba de la más joven generación de escritores que se imponía con una serie de tópicos, reflexiones, temas, problemáticas y maneras de escribir nuevas y en muchos casos rupturales y conflictivas.

Muchas clasificaciones y denominaciones se le dieron a esta joven promoción por parte de la crítica, promoción que sería durante toda la década de los 90 objeto de análisis en libros, antologías, revistas. Una de las más generalizadas fue la realizada por Salvador Redonet³⁴, quien precisó como “novísimos” a los narradores cubanos nacidos entre 1959 y 1972, y otras denominaciones van a llevar también en sí el sello generacional.

En efecto, los críticos ha señalado cómo para estos narradores fue determinante el momento de su nacimiento y el hecho de ser la primera generación de escritores formada enteramente dentro de la Revolución. Margarita Mateo ha aludido a su contexto -como hemos mencionado en la Introducción de este trabajo- a sus años formativos y a cómo este contexto es bastante diferente al de la generación de escritores anterior y puede determinar algunos de los rasgos de su escritura y sobre todo ese espíritu crítico, renovador, ruptural, problemático, cuestionador que les resalta. A la vez señala otras posibles fuentes de inspiración como los escritores del boom, la literatura existencialista francesa y norteamericana. Como diría la importante crítica de arte Graziella Pogolotti en ese momento, los años 90: “El tiempo de los calendarios no se corresponde exactamente a las etapas en el desarrollo de la cultura, pero en estos años vertiginosos hemos respirado, de alguna manera al ritmo de las décadas”³⁵. De ahí que sea sin dudas un rasgo determinante en esta literatura que se perfilaba desde fines de los 80 el hecho de que este nuevo grupo de escritores tienen en común ser de una misma generación.

Por eso nos parece pertinente este epígrafe de Alejandro Álvarez Bernal que es más bien el de la duda: “Mas, ¿a qué compararé esta generación?”, preguntaba en este momento y

³³ *Ibid.*

³⁴ *Op. cit.*, p. 17.

³⁵ Graziella Pogolotti en: Salvador Redonet, *op.cit.*, p. 20.

al final del epígrafe no tiene respuesta clara, y nos deja aún en el ámbito de la duda o al menos de lo ambiguo. Sugiere que se trata de una generación, que hay una generación que no se sabe bien a ella misma, que no se conoce bien, que no sabe a qué compararse. La respuesta a la interrogante es aún más ambigua: “es semejante a los muchachos que se sientan en las plazas y dan voces a sus compañeros”. Pero... ¿voces de qué?, ¿para qué?, ¿por qué? ¿Gritar, llamar, avisar, anunciar, comunicar qué? No se explicita claramente. Tal vez es una generación en formación, que efectivamente en este momento no es posible aún definir bien, sino solo como un gentío de jóvenes, una algarabía de muchachos que se juntan en las plazas para hablar.

Sin embargo, algunas cosas sí nos quedan claras. En primer lugar, al parecer hay una generación, de cierta manera lo tratado en este libro es causa común. En la década de los 90 esta dinámica entre lo individual y lo colectivo va cambiando en esta literatura, rasgo señalado por Salvador Redonet en el prólogo a *Los últimos serán los primeros*. El libro pertenece, se siente incluido en un grupo o generación de otros libros o escritores, el tema, los personajes forman parte de una generación y esto es significativo, o, al menos, así quiere enfocarlo el autor, como algo común, lo aquí tratado pertenece no solo a algo singular, a una historia individual o personal de un personaje sino es algo que va más allá de una sola persona, que pertenece a una colectividad también, precisamente a una generación, es tema de interés, asunto, tópico de toda una generación, de ahí también ese hecho del “lugar común” de no ser original, sino que su asunto es causa común. En segundo término, esta generación es de jóvenes, pues es “semejante a muchachos”. Se trata de jóvenes, los tópicos tratados les competen a los jóvenes, o la voz que hablará será un joven, o este libro pertenece a una generación de jóvenes que ahora comienza a escribir y publicar. O es el libro o es el tema del libro, o los dos, esta generación. Posiblemente hace referencia a la generación del Autor, o a la generación del personaje protagónico. En tercer lugar, la frase “que se sientan en las plazas” nos remite a la imagen también manejada por Redonet en el prólogo a *Los últimos serán los primeros* de los jóvenes de esta generación sentados en las plazas, compartiendo al aire libre, llenos de inquietudes, de juventud y ánimo, socializando, fumando, bebiendo, parloteando, dando sus opiniones, participando de la vida pública que es en ocasiones compleja, injusta, difícil de soportar y en otras ocasiones llena de juegos, alegrías, bromas, risas, algarabía. Remite a la idea de esos performances o intervenciones plásticas-teatrales que invadieron el espacio público de las calles en estos años 80 y 90, el compartir con otros medios del arte, estar receptivos, abiertos. Se representa con este epígrafe una imagen en movimiento que no da una idea de descanso, ocio, inmovilidad, acomodamiento, el hecho de estar sentados, sino al contrario, de movimiento activo.

Y en cuarto lugar: “y dan voces a sus compañeros”. Esto nos parece muy importante, estos jóvenes están llamando a sus compañeros, como si integraran más jóvenes al grupo, se están uniendo, se están avisando, gritando para unirse, conocerse, compartir, intercambiar. Llamam para algo. Este sentido de grito, algarabía, bulla, que hacen los unos a los otros nos da la idea de una generación de jóvenes inquieta, sagaz, en movimiento y comunicación, no cerrada. Y también de una generación que “hace ruido”, y ruido público, en las calles y los parques, a todas voces, que no se esconde, no es tímida, no tiene temores ni tabúes, es o va a ser una generación conflictiva, ruptural, que grita y dice lo que piensa en voz alta, que no tiene miedo, que forma ruido y tal vez puede molestar, porque puede sin dudas criticar en voz alta, que es de cualquier manera contestataria.

Señalamos por último la utilización del pronombre demostrativo “esta” que refuerza la idea de presente, inclusión, el aquí y ahora de la mencionada generación, lo importante del presente para estos narradores, que hablan de su presente más inmediato.

1.3 El *incipit*

De manera general esta novela presenta una estructura muy compleja, una construcción altamente experimental que toma elementos del *nouveau roman* francés, de la narrativa experimental norteamericana, de la vanguardia narrativa latinoamericana e introduce códigos visibles de la posmodernidad, por lo que su análisis se hace igualmente complejo. Estamos en presencia de una novela llena de intertextos, autorreferencias, cambios de narrador, ironía, juegos con la grafía, introducción de fotos en el texto, espacios en blanco, mezcla e inserción de otros géneros dentro del género narrativo, fragmentación espacio-temporal, ficcionalización del Autor y del Lector, por citar algunos ejemplos.

Hemos determinado analizar como *incipit* de la novela la primera secuencia en su totalidad, que se encuentra de la página 11 a la página 13 en la edición que consultamos y no solo la primera parte de la misma, por parecernos un conjunto homogéneo y compacto -que además está bien delimitado tipográficamente por el narrador- que predefine las características tanto temáticas como de composición que luego estarán presentes en toda la novela. Para esto hemos seguido los criterios del profesor Andrea del Lungo quien en su libro *L'incipit romanesque* (2003), ha extendido el concepto del *incipit* de una frase inicial como se consideraba anteriormente a una primera unidad narrativa. De esta forma del Lungo amplía el

concepto de lo que se entiende como *incipit*, explicando que puede llegar a abarcar toda una secuencia inaugural.

El investigador expone además lo siguiente:

*Le début joue un rôle stratégique essentiel, visant à légitimer le texte, à orienter sa réception et à établir un pacte de lecture avec son destinataire ; [...] l'incipit est censé fournir des informations sur la nature du texte et sur l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction du lecteur*³⁶.

En efecto, vemos aquí en esta primera secuencia, umbral de la novela, el *incipit* como adelantador y pauta de lo que va a ocurrir. En esta secuencia inicial, primer contacto del lector con la obra, explícitamente marcado en el texto con un principio y un fin delimitado por el espacio en blanco al final y el paso a la segunda secuencia en otra página, se observan elementos claves sobre la naturaleza del texto por venir, así como sobre la supuesta historia por narrar y otros elementos que fungirán como tema.

Dentro de lo que he determinado en tanto *incipit* me parece oportuna la consideración de Luis Aragón, citado por Andrea del Lungo, al referirse al *incipit* como “*une phrase d'attaque qui joue le rôle d'un diapason, en donnant l'indication de la tonalité à suivre.*”³⁷ La novela comienza con una frase interrogativa: “¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de vecino se las acomoda con arte y ciencia cosíéndole la tajadura?” (p.11). Esta frase es clave en cuanto a esta tonalidad ya que se repite a lo largo del texto una y otra vez y funciona como *leitmotif*, así como algunos de sus sintagmas como el “hijo de vecino”. En un primer momento esta frase que resultaría el *incipit* propiamente dicho es impactante puesto que pone en evidencia un momento altamente trágico, o sea, lo que se supone ser una herida de gravedad, de muerte tal vez, de un personaje que no está definido y que la expresión “hijo de vecino” podría dar a entender que es el mismo narrador que se disuelve a la vez en una suerte de anonimato. Este sintagma plantea también el problema de la voz narrativa, ¿quién habla, quién es el narrador?, aspecto que como veremos será recurrente en la obra. En efecto, su importancia se acentúa por cuanto no es solo la primera frase del *incipit* sino que es también la última frase de la novela, con la que cierra el *excipit*, evidentemente aquí al final con otros sentidos añadidos que no están en el comienzo, creando así una suerte de circularidad de la obra, reforzando a la vez que propone un final abierto, la unidad del texto, la autonomía, el carácter autotélico de la obra que se basta a sí misma.

³⁶ Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

En este sentido concordamos con Andrea del Lungo en que:

*Le roman peut en effet préparer sa fin, puisque l'une des règles fondamentales du genre romanesque [...] est que la situation présentée au début se transforme au cours de la narration, dans un parcours vers l'explicit qui est d'ailleurs inévitable en raison de la linéarité de la parole narrative*³⁸.

Más en una novela como *Cañón de retrocarga*, que es toda una gran reflexión que transcurre en apenas unos minutos, los minutos que preceden la posible muerte del personaje protagónico. De ahí su carácter circular, pues se presenta el momento de su muerte, toda su reflexión y sus recuerdos fragmentados del pasado, y vuelve otra vez al momento de la posible muerte.

¿Cuáles son pues los elementos que encontramos en este *incipit*, primera secuencia de la obra, que anuncian la naturaleza del texto así como sus posibles temáticas? El *incipit* comienza con una sucesión de preguntas, una serie de interrogaciones que se plantea el narrador y que de hecho traspasan toda la secuencia hasta el final:

¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de vecino se las acomoda con arte y ciencia cosíéndole la tajadura? ¿En qué pensarías tú? ¿Se puede escribir sobre la cercanía de la muerte sin haberla visto siquiera de refilón, aunque fuese en el radiador de un camión acelerado? ¿Será lo mismo la muerte en la carretera que la enviada en un minúsculo proyectil? ¿Y cómo hablar de la muerte? ¿El monólogo interior, bien clásico y joycesco, sin puntos ni comas? ¿O con todos sus puntos y comas? ¿Algún otro recurso narrativo? (p. 11)

Y así continúa sucesivamente una serie de interrogaciones relativas a cómo narrar y otras cuestiones sobre el arte de escribir. Ahora bien, el hecho de elegir esta modalidad de inicio, la interrogación, que por demás no es tan usual como inicio, es un signo de algo que será clave en el texto: su carácter autorreflexivo. Esta serie continua de interrogaciones, sin que haya necesariamente una respuesta cierta al final del *incipit*, denota la naturaleza de un texto que se va a preguntar a sí mismo, que se va a cuestionar sobre su naturaleza, en una búsqueda constante de su propia construcción. Así, como veremos, el carácter autorreflexivo del texto es un elemento distintivo que estará presente en toda la novela.

En la primera pregunta encontramos un elemento clave desde el punto de vista temático que es el que tiene que ver con el plomo: “el plomo le ha sacado para afuera las tripas” (p.11). Y a continuación enseguida se refieren preguntas acerca de la muerte, específicamente sobre cómo escribir, cómo contar la experiencia de la muerte. Seguidamente,

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

en la cuarta pregunta y cuarta oración psicológica se vuelve a mencionar algo relacionado con el plomo: el proyectil, se menciona la posible muerte “enviada en un minúsculo proyectil” (p. 11). Aquí tenemos desde muy temprano dos elementos reveladores desde el punto de vista temático: el tema de la muerte, y el hecho de que esa muerte sea posiblemente producida por una bala, un disparo, aunque no se precisa el contexto en que este disparo se produce sino sólo que hay otra persona, otro “hijo de vecino” que ayuda a la víctima.

La pregunta sobre cómo hablar de la muerte, cómo escribir de la muerte da pie a una larga reflexión metaliteraria, a través de interrogaciones, en la que el narrador acude a paradigmas de la tradición literaria preguntándose cuál sería el más adecuado para el caso de la historia que quiere narrar. O sea, vemos desde el inicio de la novela tematizada la problemática de la escritura: cómo escribir sobre determinado tema, qué recursos narrativos emplear, qué tipo de discurso, qué tipo de narrador y de focalización, qué fuentes literarias asimilar, si asimilar fuentes literarias o ser original. Por un lado accedemos a la temática de la muerte, y por otro accedemos a la temática de cómo escribir sobre la muerte, de la propia experiencia o aventura de la escritura, las cuales, como veremos, continuarán en toda la novela como dos ejes temáticos centrales presentándose de manera simultánea, indistintamente.

A continuación esta pregunta se extiende hacia un cuestionamiento y reflexión más general que tiene que ver con la Literatura en cuanto tal, su asunto y su relación con la experiencia vital del autor, o sea, la medida de su carácter autobiográfico; el estatuto de la ficción, la literatura como “mentira” y como artificio, construcción elaborada; la relación entre el narrador y el autor, entre los personajes y el personaje protagónico. Esta reflexión metadiscursiva, metaliteraria continúa en toda la obra, formando parte de la diégesis, además de la historia de ese “hijo de vecino moribundo”.

Al inicio del *incipit*, después de la primera pregunta, hay una apelación directa a un Tú, la segunda persona gramatical, que en este caso es el Lector: “¿En qué pensarías tú?” (p.11). Esta apelación a un Tú funciona como un designador anónimo único que puede abarcar, y que de hecho abarca, diferentes instancias de interlocución. La apelación a la segunda persona también la vamos a encontrar de manera reiterativa en la novela pero no siempre referida al lector implícito sino que cambia el destinatario y puede ser, de hecho lo vemos después en el mismo *incipit*, una autorreflexión del narrador que se habla a sí mismo “en voz alta” o una apelación al Autor implícito, cuando determina las distintas maneras en que puede construir la novela: “¿Cómo caerá esta asunción de lo que no es intrínsecamente tuyo?”, “¿tienes el derecho de apropiarte de un asunto que no es parte vital

tuya?” (p.12); “¿Estamos hablando de ti?”, “Entonces, erígete en individualidad” (p.13). También más adelante en la novela el narrador, que también cambia, se dirige a un Tú que es la Amada, ya sea por medio de una carta o de manera totalmente directa.

Desde el punto de vista lingüístico la apelación al Tú intenta acercar al receptor o lector y crear una atmósfera de familiaridad, de implicación del lector. Este es el caso de esta apelación directa al lector al inicio del *incipit*, donde el narrador le pide su opinión, lo involucra de manera familiar en la narración, como si él también pudiera influir en el curso de la historia y su opinión valiera, a la vez que lo lleva a la categoría de personaje. Vamos a encontrar a lo largo de la novela otras apelaciones directas al lector, de diversa manera, casi siempre permeadas por el juego y la ironía.

Al final del *incipit* hay una referencia explícita a la figura del narrador en plural: “¿Estamos hablando de ti? No, no estamos hablando de él, porque no somos más que los narradores [...]” (p. 13). Esta referencia en plural nos parece significativa porque indica la presencia de una pluralidad de narradores como en efecto se verá más adelante, entre las cuales está insertado un Yo que también cambia. Cada secuencia posterior del libro está caracterizada por cambios en la figura del narrador, que puede ser un narrador en tercera persona, un narrador-personaje, un narrador en segunda persona con focalización interna o el Autor ficcionalizado. O sea, en esta novela no podemos hablar de “el” Narrador, sino de “los” Narradores, como aquí se dice en el propio *incipit* explícitamente.

Ahora bien, todas estas reflexiones metatextuales, estos cambios de narrador y focalización, el mismo tema de la muerte, y todo el discurso en general está matizado por la presencia recurrente del humor. Dígase humor y dígase también ironía, burla, doble sentido, fraseologismo popular, malas palabras, mezcla de lo culto y lo popular, intertextualidad. El humor viene dado ante todo por el lenguaje, una cierta ligereza en el lenguaje, una cercanía y familiaridad incluso cuando se trata de temas tan serios como la muerte. La utilización de la segunda persona gramatical refuerza esta cercanía así como la inserción en el discurso de expresiones populares y coloquiales como: “A pesar de eso te da la gana de hablar de cosas que no has hecho”, “De seguro habrá quien diga que intentas sacarle la lengua a Hemingway”, “¿Cómo caerá esta asunción de lo que no es intrínsecamente tuyo?”, “¿Entonces qué?” (p. 12), “¿Qué más da?” (p. 13). Estas expresiones del lenguaje corriente están insertadas en un discurso que intenta elucidar cómo escribir sobre la experiencia de la muerte, y cuáles y cómo son los temas que la Literatura debe tratar. El contraste entre estos asuntos elevados, serios y la manera desenfadada, familiar y hasta vulgar del discurso provoca la risa, la ironía. Como expresa el profesor y escritor francés Dominique

Noguez en su libro *L'arc-en-ciel des humours* (2000): “*l'humour est par excellence un oxymoron -une alliance quasi impossible, dialectique, détonnante, de termes antinomiques*”³⁹. En este sentido encontramos en el *incipit* frases vulgares como: “¿Y si estaba tan jodido que no podía hablar?” (p. 11), “mearle el rabo a una vaca sagrada”, “si te frena eres un comemierda que se acomoda a esquemas ajenos de pensamiento”, “de la gran puta llamada Literatura”(p. 12) en un contexto en el que se está hablando del destino de los personajes, con referencias intertextuales al monólogo interior, a autores clásicos como Shólojov, Proust, Steinbeck o Hemingway como vimos anteriormente. Por ejemplo, hace hablar a personajes de ficción como Hamlet: “Eh, ¿eso realmente te frena? Hamlet: si te frena, eres un comemierda que se acomoda a esquemas ajenos de pensamiento (momia); si no te frena, eres un comemierda que se cree genial y quiere nadar contra la corriente (snob).” (p. 12). Esta frase paradójica “si te frena, eres un comemierda que se acomoda a esquemas ajenos de pensamiento; si no te frena eres un comemierda que se cree genial y quiere nadar contra la corriente” está puesta en boca de Hamlet y se refiere a la supuesta duda o recelo del Autor en usar un asunto para su libro ajeno a su experiencia personal. En cuanto a “la gran puta” la metáfora es totalmente risible pues se compara la sagrada Literatura con una prostituta, y se escribe Literatura con mayúscula para precisamente reforzar su carácter canónico. Al compararla también con un timbre: “de la gran puta llamada Literatura (“El Timbre”, todo el que pasa la toca).” (p. 12), pone a la par la literatura con una prostituta y con el timbre de una puerta pues a ambos todo el mundo puede tocarlos dando a entender que, de la misma manera, todo el mundo puede escribir una obra literaria, aludiendo así al carácter un poco snob, experimental o azaroso de la actividad literaria en la que cualquiera puede intentar, aventurarse a escribir y creerse y hasta incluso llegar a ser “escritor”. Esto es una gran burla al carácter sagrado, secular de la Literatura y evidentemente una desacralización de la misma. Aquí vemos lo anunciado en el subtítulo de la novela, pues se trata en efecto del juego, de lo lúdico, un juego de lenguaje, de dobles sentidos, de apelaciones al lector, de sugerencias e ironías, de trivializar lo serio, lo sagrado, lo institucional.

Algunos otros elementos presentes en el *incipit* son portadores de humor y enuncian efectivamente la “naturaleza del texto” pues estos giros, recursos, el tono del discurso, las combinaciones de palabras y frases continuarán luego en toda la novela de una manera más o menos similar. Por ejemplo la expresión “de refilón”, al comienzo del *incipit* cuando se refiere a la muerte, a cómo se puede escribir sobre la muerte sin haberla visto siquiera “de

³⁹ Dominique Noguez, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 24.

refilón” produce la risa pues es nuevamente una expresión coloquial, ligera en medio de una reflexión grave, supuestamente seria, que se aligera de esta manera. Más adelante cuando el narrador se refiere al monólogo interior, se burla del procedimiento, de su elección o no de ese procedimiento. El humor radica en la manera de presentarlo, pues es como si el narrador a partir de la pregunta que se hace a sí mismo: “¿Y cómo hablar de la muerte?”, escogiera o rechazara a la manera de quien prueba una receta de cocina, los distintos recursos narrativos. De esta suerte el narrador puede escoger o no el monólogo interior para hablar de la muerte: “¿El monólogo interior, bien clásico y joycesco, sin puntos ni comas? ¿O con todos sus puntos y comas?” (p. 11). Hay en esto también un carácter de experimentación. La manera de presentar estos recursos, como al azar, como quien prueba una receta para ver con qué ingrediente sale mejor, refuerza la idea de experimentación, de prueba, inmediatez que tiene el texto a la vez que su naturaleza de imperfección, incompletud, como señala el subtítulo: “un texto con manchas”. Es la idea del texto inacabado, como si fuera un borrador, performático, experimental que aparece sobre todo en la literatura experimental del siglo XX y que apunta Andrea del Lungo:

Si l'inachèvement peut logiquement dériver d'un choix délibéré d'abandon, [...], il est aussi possible de le concevoir, dans la littérature du XXe siècle, comme une sorte de catégorie esthétique qui abolit toute idée téléologique de l'œuvre et toute finalité de l'écriture: C'est du moins l'impression que donnent certaines œuvres explicitement inachevables⁴⁰.

Expresiones como “algún acongojado personaje” (p. 11) muestran la ironía del narrador que se burla también de su propio procedimiento de creación, entrando en la perspectiva del personaje, mediante una focalización interna y comentando de manera risible su estado: “¿Decir lo que te parece que se dice en esa situación o hacer que algún acongojado personaje explique qué dijo el hijo de vecino antes de expirar?” (p. 11). Esto es también por supuesto una forma de autorreferencialidad, al exponer explícitamente las diversas posibilidades de narrar la historia, que en este caso se trata del tipo de narrador a adoptar, de quién y cómo será el narrador, su focalización.

A continuación se suceden con un lenguaje coloquial y desenfadado las preguntas sobre el carácter y el método de la narración por venir. Continúa ese tono de quien escoge y prueba ingredientes para una receta de cocina: “¿Leer cinco o seis novelas bien modernas?, ¿Tratar de hacerlo a tu manera?, ¿Mantener una distancia bien intelectual y afectivamente simpática?” (p.11). El contraste entre el tema elevado y teórico y la manera en

⁴⁰ Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, op.cit., p. 30.

que lo expresa, ligera, familiar, popular, provoca la risa y la ironía, sobre todo -y esto es digno de señalar- en el lector avisado que conoce las formas narrativas y puede comprender las sutilezas de la sugerencia : “¿Tratar de hacerlo a tu manera, que es la misma de todos los de ahora, y desplazar la profundidad del narrador a diestra y siniestra, jugando con las distancias y salpicándolo todo con una pizca de cinismo lexical ?” (p. 11). Nótese la connotación de receta de cocina y experimento que dan las palabras “salpicándolo” y “pizca”. La expresión “a diestra y siniestra” está también descontextualizada pues es una expresión popular, del lenguaje coloquial, no es adecuada teóricamente para hablar sobre la profundidad del narrador. Este contraste provoca el humor y enfatiza el juego anunciado en el subtítulo: “texto lúdrico” pues en efecto se trata de un juego con las palabras, con el lenguaje, de un experimento también con el lenguaje, como diría Dominique Noguez: « *Si l’humour est une façon particulière, codifiée quoi que piégée, de dire les choses, si c’est, sinon un langage en soi- même, du moins un dévoiement repérable du langage*⁴¹ ». Juego que apela al Lector, que le hace un guiño cómplice y humorístico. Cuando dice: “¿Tratar de hacerlo a tu manera, que es la misma de todos los de ahora?”(p. 11), alude de manera poco formal a un hecho cierto de la actividad literaria, el contexto literario, de una manera superficial alude a un hecho profundo, la pertenencia del escritor a un contexto literario. Efectivamente el escritor escribe en y desde su contexto, su manera de escribir es ciertamente la misma “de todos los de ahora”, si no moda sí maneras acentuadas, paradigmas, cánones de escritura en cada siglo o momento que de una forma u otra condicionan la escritura del artista individual. A no ser que el artista sea “original” y rompa con su contexto, con su tradición literaria. Pero sabemos, volvemos al subtítulo, que es este un texto “del lugar común”. O sea, que no le interesa propiamente la originalidad. Él escribirá a su manera, que es la misma de todos los de ahora. Seguirá la norma de su grupo, el estilo de quienes le rodean, los de ahora, los de su generación. Y así es pues esta experimentación de la narrativa fue algo que se hizo bastante después en la narrativa cubana, sobre todo en la de los jóvenes, y que se hacía ya en ese momento en Estados Unidos por ejemplo con la narrativa experimental y posmoderna de John Barth y en Europa con el austriaco Peter Handke, entre otros. De una manera poco formal el narrador plantea una gran e inevitable verdad: la pertenencia social del escritor a un grupo social y a un contexto literario.

Es el caso también de la frase “está en el aire” que es una expresión muy popular para referirse a algo que tiene actualidad. El narrador se refiere al asunto escogido para su

⁴¹ Dominique Noguez, *L’arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 30.

novela: “¿es válido asumir un asunto que está en el aire pero que no es tuyo?” (p.11-12). Con total desenfado se refiere a la pertinencia o no de escoger un asunto “de actualidad”. Las autorreflexiones y preguntas que se hace tienen así este tono coloquial, conversacional, el cual se mantiene en toda la novela, incluso aunque se refiera a temas teóricos o cultos. Nuevamente el tono desenfadado y coloquial, la apelación a la segunda persona frente a un tema de carácter metaliterario como la propia construcción de los elementos de la novela, provoca la sorpresa y la risa.

Más adelante el narrador se apropia de un tono melodramático y romántico para describir una escena de amor, que termina en burla e ironía al mencionar bruscamente una palabra vulgar que corta de golpe la escena de ensueño, provocando la risa. Esta burla e ironía es también metaliteraria, pues de lo que se está burlando es del estilo adoptado en general por los escritores para describir una escena romántica: “¿Hablar de tus primeras experiencias sexuales mientras en el jardín florecían las mariposas mirando arrobadas las nalgas de esa sobrina mayor que tú?” (p. 12). La frase: “en el jardín florecían las mariposas” crea el contexto romántico que aquí deviene cursi. El participio “arrobadas”, de escaso uso en el lenguaje corriente y más bien de uso literario, hace un cómico contraste con el sustantivo “nalgas” que viene a continuación, de uso popular, pues rompe totalmente la expectativa de registro: pasamos de lo espiritual, de lo sentimental, a lo corporal, a lo sexual.

En efecto, el sociólogo cubano Jorge Mañach en su paradigmático libro *Indagación del choteo* (1923)⁴² ha señalado esta característica del cubano, su propensión al “choteo”, o sea, la burla de todo lo solemne, elevado, serio, grave, culto, etc. Mañach señala la actitud jocosa, la gracia criolla, la guasa, la “vis cómica” como algo propio de la idiosincrasia cubana. El choteo está relacionado precisamente con la burla, con un espíritu crítico a la autoridad y las jerarquías, sobre todo si esta se presenta como una falsa autoridad. Efectivamente como se ve el humor, la burla, sirve aquí como un detonante para la crítica, como se verá en numerosos ejemplos más adelante y en el transcurso de la novela, o como un desestabilizador de códigos y patrones prefijados. De hecho, y volviendo la atención hacia el epígrafe que señala la presencia viva de una generación, más aún de “esta generación”, estudiosos como Redonet y Graziella Pogolotti de la generación de los novísimos han señalado con énfasis su espíritu crítico y cuestionador, la puesta en duda de valores prefijados, su espíritu indagador, conflictivo. Una de las vías más frecuentes por las que esta crítica se realiza es precisamente

⁴² Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, La Habana, http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagaci%C3%B3n_del_choteo.htm. Consultado el 10 de junio de 2017.

el humor, y en el caso de la novela que nos ocupa es particularmente notable, un texto sin dudas lúdrico.

De esta manera vemos en el *incipit* de la obra perfilados una serie de rasgos que indican un tono, caminos que posiblemente sean desarrollados en la novela, si bien encontraremos a continuación una pluralidad más variada y compleja de los mismos.

Capítulo 2. Catedrales de savia y la posible muerte. Análisis literal de la secuencia 3.

Una vez realizado el estudio de estos umbrales del texto, en donde hemos ofrecido además otros datos introductorios acerca del contexto de producción y de recepción de la obra, estamos en condiciones de adentrarnos más detalladamente en su funcionamiento interno, en los mecanismos de producción de significado y sus repercusiones en el contexto cubano.

Para esto hemos delimitado una serie de secuencias en la novela siguiendo el propio cambio tipográfico indicado por el texto. La novela no aparece dividida por capítulos sino por secuencias o fragmentos señalados por el cambio de página y el blanco tipográfico. Hemos constatado la existencia de 14 secuencias. La extensión de las mismas no es homogénea, por lo que podemos encontrar secuencias de 32, 18, 16 páginas y otras de solo un párrafo, 2, 3 páginas. Unas poseen título y otras no, y su estructura narrativa tampoco es la misma.

En este segundo capítulo vamos a realizar un análisis detallado de la secuencia número 3, p.16-47 en la edición que consultamos. Realizaremos un estudio descriptivo-analítico siguiendo el propio orden de la narración. Este microanálisis nos permitirá destacar ejes temáticos, comprender su estructura y funcionamiento, trazar generalidades que luego estarán presentes en toda la obra. En este sentido, tomamos la secuencia 3 como un fragmento emblemático de la obra.

Hemos escogido esta secuencia por ser una de las más complejas, porque muestra el grado de variedad de los procedimientos utilizados y de su estructuración. A pesar de ser una de las primeras secuencias ya en ella se perfilan varios ejes temáticos principales que se desarrollarán después. Es además la más extensa de la obra, con 32 páginas.

Para realizar el análisis hemos dividido la secuencia en una serie de conjuntos narrativos los cuales poseen una cierta unidad temática. Hemos determinado 14 conjuntos narrativos, a los que hemos atribuido un título. El análisis lo realizaremos siguiendo el propio sentido vectorizado de la narración, la misma progresión lineal de la lectura, describiendo y analizando sus elementos. Hemos de aclarar que es muy difícil llegar a una sistematización de la estructura de esta secuencia y de la novela en general, porque como se verá los

procedimientos utilizados cambian constantemente, dejando desconcertado tanto al lector como al investigador. En este sentido podemos decir que la novela tiene la estructura del collage.

Los títulos que hemos dado a esos conjuntos de la secuencia 3 son los siguientes:

- Variaciones sobre un mismo tema: “Catedrales de savia” (p.16-20)
- El “Ay” y el héroe. (p. 20)
- La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”. (p. 21-22)
- Relación Personaje-Autor: Las segundas intenciones del Autor. (p. 23-26)
- Escenificación cinematográfica. (p. 26-30)
- Glosa acerca del cine. (p. 30-31)
- Vuelta al pasado del héroe. (p. 31-32)
- Consideraciones del narrador sobre los orgasmos y el amor. (p. 32-34)
- El héroe cornudo y los posibles epílogos. (p. 34-36)
- Un amigo del héroe. (p. 36-37)
- Entrevista periodística. (p. 38-40)
- Glosa sobre la entrevista. (p. 40-p. 43)
- Episodio de la adolescencia. (p. 43-46)
- Consideración del narrador acerca del episodio anterior de la adolescencia. (p. 46-47)

Conjunto narrativo 1. Variaciones sobre un mismo tema: “Catedrales de savia” (p. 16-20)

La secuencia 3 no posee título. El primer conjunto narrativo que hemos delimitado está caracterizado por un relato marco y tres relatos insertados. Los relatos insertados están señalados por un mayor margen a la izquierda y son fragmentos descriptivos dedicados a unos árboles: las “Catedrales de savia”. Estos relatos insertados van a girar todos en torno a la descripción del ambiente en donde se encuentra el héroe y serán los tres una reescritura de lo mismo, tres posibles maneras de describir ese ambiente. De ahí el término “variación” utilizado por nosotros y por el propio narrador.

El relato marco con el que comienza la secuencia presenta un narrador en segunda persona que habla de un personaje masculino malherido. Al parecer este personaje ha sido herido por obuses. El narrador refiere que tal vez lo han llevado al hospital, que estaba con sus compañeros o avanzando con el dedo en el gatillo. No se indica un espacio-tiempo, no se dice de él ningún nombre. Por los elementos dados, como la mención del arma y el gatillo, se vislumbra un posible ambiente de guerra. El narrador se refiere a él nombrándolo el “héroe” y manteniendo una distancia con respecto a él, como si lo observara desde fuera, como si ni siquiera estuviera seguro de lo que le ha pasado o de lo que le está pasando. Así comienza la secuencia tres:

Salirte con la tuya, bien. El héroe dijo “ay”, solo “ay”, muy bien. ¿Y qué más?, porque te has quedado justo en la primera pregunta. Ahora deben llevárselo para el hospital o el puesto médico o algún otro lugar donde remienden hombres o los preparen para ser remendados. No es obligatorio. Pero es lógico. Pero también puede ir atrás y no haber sido aún sorprendido por los obuses y estar, por ejemplo, riendo con sus compañeros o avanzando ceñudo con el dedo en el gatillo (lugar común). (p. 16)

El uso de la perífrasis “deben llevárselo”, la frase “algún otro lugar” con el pronombre indefinido “algún”; el uso del subjuntivo en “remienden”, “preparen” así como la oración “puede ir atrás” con la forma verbal “pueden” denotan que el narrador no tiene toda la información sobre el héroe, es deficiente. Este carácter deficiente del narrador y esta duda dan la idea de que la narración se está construyendo en ese mismo momento, tanto más cuanto que este pasaje está escrito mayoritariamente en tiempo presente.

Más adelante en ese mismo párrafo el narrador se interroga acerca de cómo continuar la narración. Se pregunta si jugar con el tiempo; si hacer la narración “equiscente” u “omnisciente”; si adoptar un “estilo ortodoxo”, “escueto” o “barroco”. Son preguntas de

carácter autorreferencial que recuerdan por su estilo a aquellas formuladas en el *incipit*, por lo que podemos suponer que este relato marco sea una continuación del *incipit*, que este narrador sea el mismo que el del *incipit* y que este héroe malherido no sea otro sino aquel “hijo de vecino” mencionado en el comienzo. La autorreferencialidad del narrador que expone su proceso de creación, sus posibles elecciones narrativas, refuerza esta impresión de que estamos asistiendo en presente a la construcción de un relato.

El lenguaje deviene por momentos un lenguaje familiar que roza lo vulgar. Pasa de una especie de imitación del lenguaje serio académico a una burla sobre el mismo, por ejemplo: “HIPÓTESIS: el estilo barroco puede ayudar a los escritores que como este de aquí ignoran lo por escribir, porque permite llenar cuartillas y más cuartillas hablando de la misma mierda.” (p.16).

En dos ocasiones el narrador afirma que lo que está escribiendo son “lugares comunes”: “avanzando ceñudo con el dedo en el gatillo (lugar común). Jugar con el tiempo (también lugar común)” (p.16). Esto es humorístico pues el narrador comparte que el recurso que tal vez utilice en la construcción de su relato no es más que un lugar común, haciendo conscientes procedimientos que de otro modo pasarían por irrelevantes. Es un guiño al lector que provoca la risa y otro acto de autorreferencialidad, a la vez que remite a lo señalado en el subtítulo de la novela, que este es un “texto lúdrico, del lugar común y con manchas”.

1.1 Primer relato insertado o primera variación. (p. 16-17)

Seguidamente encontramos el primer relato insertado. Es necesario aclarar que no hay ningún conector temático ni de puntuación que marque una presentación, continuidad o relación entre el relato marco y el relato insertado. Se pudiera pensar que los tres puntos suspensivos con que finaliza el relato marco pudieran ser un pie para entrar en el relato insertado, pero esta conexión es muy leve. Los tres puntos suspensivos parecen ser más bien un signo de que no ha terminado la reflexión final del relato marco que un intento del narrador de relacionar ambos relatos. Como hemos dicho no hay ninguna presentación ni explicación de que se ha pasado a otro relato como sí la hay en ejemplos clásicos de este tipo de composición narrativa como *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, *El conde Lucanor*, donde se prepara al lector para recibir el o los otros relatos insertados. Por lo que la primera impresión que provoca en el lector este primer relato insertado es un gran desconcierto por el

aparente desorden del texto y luego un intento de dar unidad y encontrar una relación posible entre ambos relatos.

El primer relato insertado es el más breve de los tres que conforman este primer conjunto narrativo. Es un párrafo de solo siete líneas en donde se describe la inmensidad de unos árboles: las “catedrales de savia” y la sombra que ofrecen que refresca el calor de la pradera africana. Presenta un lenguaje elaborado y lírico lleno de adjetivos y metáforas propio de la descripción, como lo podemos ver en expresiones como: “catedrales de savia”, “titanes de madera viva”, “amplias sombras”, “bendita sombra”, “el vaho de dragón”, “la lenta brisa”. Este relato insertado emana de un narrador en primera persona del plural, un “nosotros”. La marca del narrador aparece solo una vez y no hay ninguna otra información sobre quién puede ser ese “nosotros” que viene a ser una incógnita para el lector. Un dato importante es la mención de la pradera africana, que en este momento de la lectura parece totalmente incongruente -como todo este relato insertado en general- pero que más adelante se revelará como un dato pertinente. Lo mismo sucede con la referencia a unos “altos cajones de acero con ruedas” de los que solo se dice que la sombra de esos grandes árboles también alcanza a cubrirlos. No podemos saber en este momento qué son esos “altos cajones de acero con ruedas”, no hay datos suficientes para saber a qué se refiere por lo que la expresión queda como una metáfora más, pero se intuye que tal vez por el “acero” tengan que ver con ese topos de la guerra que ya se va vislumbrando.

Como se puede apreciar este primer relato insertado es una breve descripción de un paisaje y no ofrece datos sobre el narrador, sobre posibles personajes, sobre un contexto espacio-temporal. A pesar de que las formas tipográficas otorgan a este fragmento un estatuto de “relato insertado”, los contenidos y el estilo de este fragmento lo desligan del relato marco, le brindan una suerte de autonomía al menos hasta que tal vez, según avance la lectura, se le entregue al narratorio extradiegético mayor información.

La narración reanuda con el relato marco. Volvemos a encontrar el mismo narrador en segunda persona del comienzo de la secuencia que está comentando el relato insertado que acabamos de leer:

Pudo quedar mejor. O peor. (LQQD: 48 palabras para decir que los baobabs dan tremenda sombra.) Te delataste en esa primera persona en “cubrirnos”. Pensaste introducir más tarde a los personajes, pero ya metiste a hablar a uno de ellos porque con esa persona número uno (Yo) el narrador = el personaje. (p.17)

Es un comentario como se puede apreciar de tipo crítico-literario. El narrador expresa un juicio de valor, dice que: “pudo quedar mejor”. Se refiere además a la cantidad de palabras utilizadas, hace alusión al tipo de narrador del relato insertado, comenta sobre la introducción de los personajes al decir que ese narrador en primera persona es ya un personaje. Esta suerte de análisis narratológico sigue el mismo estilo de las reflexiones del relato marco del inicio de la secuencia así como del inicio de la propia novela, del *incipit*, reflexiones de carácter autorreferencial y metatextual. Esta glosa de hecho instauro ese vínculo que faltaba hasta ese momento entre relato insertado y relato marco.

El narrador de este relato marco se dirige a un “tú” el cual es muy difícil precisar de quién se trata. Podemos conjeturar que se dirige a sí mismo en un acto de autorreflexividad. De ser así entonces el narrador del relato marco y el narrador del relato insertado serían la misma persona, y el narrador del relato marco estaría comentando lo que él mismo bajo otra forma, otra máscara, ha escrito. También podemos pensar que el narrador del relato marco en segunda persona se dirige a un narrador-personaje otro, en primera persona del relato insertado a modo de diálogo y se toma las atribuciones de comentar su escritura. Y en tercer lugar puede resultar que este narrador en segunda persona se dirija a otra instancia: al Autor de este relato y establezca con él un diálogo de tú a tú donde lo cuestiona, lo critica, valora lo que ha escrito y se da el lujo de revelar sus verdaderas intenciones. Esta última consideración la tomamos en cuenta al continuar la lectura de este relato marco, donde se expresa:

¿Qué personaje? ¿El héroe? ¿Un amigo del héroe? ¿El jefe del héroe? ¿Un zapingo cualquiera? El héroe, por supuesto; después de todo, en el fondo de su alma el Autor de esto siempre ha acariciado la posibilidad de llevar la narración mayoritariamente en primera persona, aunque como Dios no sepa en qué parará su creación. (p. 17)

En este momento ha surgido una nueva instancia: la figura del Autor ficcionalizado. Si en el *incipit* encontrábamos referencias explícitas a la figura del narrador o los narradores, aquí encontramos una referencia directa al “Autor” que va a entrar a formar parte también del juego narrativo. El narrador del relato marco parece entonces que a quien se dirige en segunda persona es al “Autor de esto” que es quien en definitiva ha escrito ese relato insertado en primera persona. Es a él a quien dirige sus comentarios y críticas en un diálogo invisible Narrador-Autor. Más adelante el narrador expone que el “Autor” debe pensar si el héroe va a ser heroico o simplemente protagónico, realizando otra reflexión sobre la construcción de un tal relato sobre un personaje nombrado simplemente “el héroe”.

Como se viene observando hay un tipo de narración que despunta y comienza a ser reiterativa sobre la elaboración de un cierto relato sobre un cierto héroe. La hemos visto durante todo el *incipit* y la volvemos a encontrar en estos relatos marcos de la secuencia 3. Todos estos relatos marcos son de tipo metatextual, muestran el proceso de creación de un relato que se está tratando de escribir, sus elecciones y dudas, sus cuestionamientos. Tienen un carácter programático y son reflexiones en presente que pertenecen al nivel de la enunciación, que dan la idea de que ese relato se está construyendo ahora en el mismo momento de la lectura y de que estamos asistiendo a ese proceso de creación. A esta característica se ha referido la profesora Margarita Mateo, en uno de los pocos análisis que sobre esta novela se han hecho, en su libro *Ella escribía proscrita* cuando compara esta manera de delinear una historia en nivel discursivo a como lo hiciera el escritor argentino Macedonio Fernández en una novela experimental que influyó en muchos escritores posteriores, *Museo de la novela de la eterna* (1938)⁴³.

El comentario sobre la decisión de si el héroe de ese relato por venir va a ser heroico o no es importante. Lo es porque concierne al plano ideotemático del cual ha habido pocos datos hasta este momento y porque la reflexión en torno al tópico del heroísmo va a ser uno de los ejes centrales de la novela en general. La mención al heroísmo, recordemos, está ya presente en el *incipit* cuando se menciona el heroísmo que tiene el “hijo de vecino” que salva al otro “hijo de vecino” moribundo, quien es a su vez heroico y patético. Volveremos a encontrar en esta misma secuencia 3 más adelante otra consideración mayor sobre el heroísmo del héroe y su muerte. Esta reflexión se repetirá, como dijimos, en el transcurso de la novela como una preocupación esencial y una temática eje a la cual se intentará dar respuestas.

Seguidamente el narrador del relato marco se pregunta cómo caracterizar al héroe, si debe ser una caracterización abierta o una atribución indirecta y sobre su nombre, si debe significar algo o si debe ser un nombre cualquiera, incluso si debe tener algún nombre. La reflexión pasa de un comentario-crítica al Autor a una autorreflexión del narrador como si fuera él solo quien decidiera las cosas y en sus manos estuviera el curso de la narración.

⁴³ Margarita Mateo, *Ella escribía poscritica*, op.cit., p. 196.

1.2 Segundo relato insertado o segunda variación. (p.18-19)

El segundo relato insertado sobre las “Catedrales de savia” es mucho más extenso. Encontramos el mismo narrador en primera persona pero en singular, ahora un “yo” que alterna con un “nosotros”. El texto parece por su tema y estilo una continuación del relato insertado anterior. Continúa la descripción de un paisaje, del fresco y de la inmensidad de unos árboles, con un tono lírico lleno de adjetivos. El narrador refiere que tienen que ponerse a “abrir huecos”, dato algo insólito dentro de esta descripción lírica, pero no hay ninguna aclaración acerca de qué pudieran ser esos huecos por lo que esto queda como otra incógnita más. Vuelve a mencionar como en el primer relato insertado la presencia de una pradera y destaca la belleza del paisaje. De él dice: “es ciertamente un bello paisaje de postal turística, de poster polícromo bien grande (TAAG: DESCUBRA UN CONTINENTE), con esas tenues ondulaciones y esas colinas cercanas.” (p.18). Aquí sorprende la presencia de la sigla TAAG, difícil de descifrar y desconocida para el lector promedio, y además aparece en mayúsculas junto a toda esa frase. El hecho de aparecer en mayúsculas y entre paréntesis sugiere que este sería el anuncio del poster pero además hace resaltar la frase. Lo interesante es que el contexto no permite elucidar el significado de la sigla ni tampoco de qué continente se trata.

Seguidamente sin que medie ninguna marca o separación tipográfica especial, el narrador cambia este estilo descriptivo y pasa a entablar un diálogo en estilo directo con el escritor Hemingway: “Ah, Hemingway: las verdes colinas de África. Sí, viejo, son muy verdes y muy lindas cuando se viene de safari y no hay que arañarles la testa con estas palas plegables” (p.18). El tono ha cambiado notablemente pues se pasa a un lenguaje familiar, coloquial. Esto se ve en el uso por ejemplo del apelativo “viejo” para referirse al escritor, término que es usado en América Latina para dirigirse a la madre o el padre, la esposa o el esposo, o entre amigos⁴⁴. Sin embargo, esta referencia intertextual que pudiera parecer ligera y anacrónica ofrece un dato importante, ya que se vuelve a realizar una referencia espacial al África.

La primera referencia a África la encontramos en el primer relato insertado: “bendita sombra que refresca el vaho de dragón que esa la lenta brisa de la pradera africana” (p.16-17). Aquí vemos otra mención explícita: “las verdes colinas de África”, que aunque no se especifica si realizamos una búsqueda podemos comprobar que se trata del título de una de las obras de Hemingway, crónica de su viaje de safari realizado en 1933. Y, en efecto, si

⁴⁴*Diccionario de la lengua española (DRAE)*: <http://lema.rae.es/drae/?val=viejo>. Consultado el 9 de abril de 2017.

buscamos lo que significan las siglas TAAG podemos advertir que se refieren a Transportes Aéreos Angolanos, la compañía aérea nacional de Angola.

Como se puede apreciar el narrador escamotea el dato espacial, no es su propósito presentar un cronotopo preciso que podamos reconocer, más bien podemos decir que lo evita. Los elementos espaciales están sugeridos mediante juegos intertextuales, metáforas y siglas alusivas. Como bien señala Margarita Mateo “estas precisiones históricas nunca se ofrecen en el texto de manera explícita –es evidente la voluntad del autor de no mencionar directamente el lugar de los hechos o la nacionalidad del héroe” y se refiere a “alusiones oblicuas” que permiten precisar los contextos donde se desarrolla la historia⁴⁵. ¿Los sucesos relatados elípticamente tendrán por marco espacial el África, más precisamente Angola? ¿Y Angola no fue un escenario de guerra en la Cuba de los años 70 y 80? ¿Y no hay referencias aún inconexas pero que aluden a una guerra en el texto? Habría que preguntarse el porqué de esta manera alusiva y no explícita, de este empeño críptico y oblicuo. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Seguidamente el narrador del segundo relato insertado vuelve a tomar un tono autorreflexivo, introspectivo:

De todas maneras, todavía no estamos en esa faena, y tengo el ánimo propicio para lanzarme a mis apuntes: hoy soy rico, tengo toda una libreta, pero ya está el sargento apurándonos, ojalá no me toque el hoyo muy lejos de la sombra. (p. 18)

Aquí encontramos otros elementos significativos: este “yo” está realizando ciertos apuntes. Además se menciona la presencia de un “sargento”. Se hace referencia también a unos “hoyos”, que deben ser esos mismos huecos que antes había referido que tenía que abrir. De nuevo, vuelve a aparecer en forma alusiva el teatro de una acción militar. Y si nos fijamos bien vemos que también han sido aludidos en el diálogo con Hemingway, pues el yo narrador le reprocha que él no está de safari en esas verdes colinas sino que tiene que “arañarles la testa con estas palas plegables” (p. 18). La mención a unos apuntes, el sargento y los hoyos está presente en la secuencia 2 de la novela. Sin embargo esta mención, como lo vemos aquí también, es muy alusiva, dispersa y presentada de manera diferente con respecto a la secuencia 3 por lo que su recuerdo por parte del lector es un tanto difícil. Es nuestro análisis detenido el que permite reconocer estas conexiones y redes de sentido existentes que han de funcionar de manera inconsciente en el lector pero que se presentan de forma muy solapada y casi críptica como dijimos por parte del emisor.

⁴⁵ Margarita Mateo, “*Ella escribía poscrítica*”, *op.cit.*, p. 196.

Desde los comienzos de la novela, lo hemos visto, la historia se va presentando de una manera discontinua, solapada. Los datos ofrecidos no son netos y ocurre con frecuencia una ruptura en el curso de la narración que se ha comenzado para pasar a otra temática, rompiendo así no solo el orden lineal de la narración sino el orden de los elementos productores de sentido en la mente del receptor, lo cual tiene como resultado un significado siempre pospuesto. El lector deberá recordar datos que luego serán retomados de manera dispersa, sin aclaraciones precisas y tener una función muy activa para atar y reordenar los elementos de una posible historia que en realidad nunca llega.

La secuencia 2 de la novela (p. 14-15) era muy corta y se presentaba bajo la forma de un relato de pensamientos dirigidos a un “tú” definido por la palabra “amor”. Tal vez se trate de una confesión imaginaria, con pasajes que se asemejan a un monólogo interior. Esta secuencia exponía el tema de la muerte y de la guerra, pero no se especificaba cuál guerra ni ningún espacio-tiempo concreto. Durante el flujo de conciencia el narrador mencionaba un soldado, proyectiles, obuses, bayonetas, cohetes de BM. Hablaba de la necesidad de cavar y de unos hoyos. Mencionaba además unos apuntes y la presencia de un sargento. Muy importantes eran los pronombres posesivos “tus” y “mi” utilizados al decir “tus apuntes” (p.15) y “mi sargento” (p.15) porque indicaban que ese narrador en primera persona era un soldado y que esos apuntes debían de ser apuntes de campaña. Gracias a esta secuencia 2 el narrador ha levantado un escenario guerrero aunque sin haber precisado en ningún momento su ubicación espacio-temporal. Un escenario guerrero presentado desde el punto de vista limitado de un soldado raso, con sus peripecias y sus temores.

Volviendo a la secuencia 3, al segundo relato insertado, vemos que después de la referencia a los apuntes y al sargento, el narrador cambia aquel estilo introspectivo y se dirige ahora en un estilo epistolar a un “tú” a quien llama “mi amor”, como en la secuencia 2: “Aquí, mi amor, tranquilo, esto no es más que un despliegue inútil, pensando en ti a todo tren, tan cerebral como siempre he sido” (p.18). La relación aquí que se establece con la secuencia 2 es mucho más visible dado el uso del vocativo “mi amor” y el tono epistolar, ya que precisa que está escribiendo una carta. El uso del mismo narratario intradieгético nos hace unir este segundo relato insertado con la secuencia 2 y vislumbrar la posibilidad de que este relato insertado, y también el primero, sean una continuación de la secuencia 2, lo que refuerza el topos de la guerra y de sus batallas.

El narrador del relato insertado continúa dirigiéndose a “mi amor” casi hasta el final. Sin embargo, el estilo epistolar vuelve a cambiar y pasa ahora a un tono más relajado y coloquial, como si estuviera conversando con “mi amor” frente a frente: “Ahora voy a

sonreírte y borrar de un recordazo la mecánica de mover la palita, mira, estoy jugando con arena, levantando un Elsinore, Camelot, el Canal de Panamá...” (p. 18-19). Nótese en este fragmento la concurrencia del habla popular: “la mecánica de mover la palita” con referencias cultas a la literatura y la cultura: los castillos de Elsinor y Camelot, referencias a *Hamlet* y al rey Arturo, así como al Canal de Panamá.

Al mismo tiempo este pequeño fragmento es como una evasión onírica que realiza el “yo”. Mediante el recuerdo de la persona amada el narrador en primera persona trastoca y borra en su imaginación la “mecánica de mover la palita” por el acto de “jugar con arena” y construir castillos idílicos, como los niños. La mecánica de mover la palita es otra referencia al acto de cavar hoyos, huecos, que varios indicios parecen presentar como la excavación de trincheras por parte de soldados entre los que se encuentra este “yo”. Por otra parte aquí se ve la función de la escritura, de la literatura, como forma de entretenimiento y como medio de evasión de una situación difícil pues trastoca mundos posibles, en este caso para olvidar la guerra y la muerte. A partir del recuerdo y de esos apuntes este “yo” llegará al verdadero sueño, como se verá más adelante.

De la misma manera podemos ahora decir que aquella metáfora del primer relato insertado: “esos altos cajones de acero con ruedas” (p. 16) pueda referirse a tanques de guerra.

Los datos acerca de la guerra, el posible soldado, el espacio de África, la realización de trincheras, la mención a las armas se presentan como flashes intermitentes, como datos sueltos y dispersos que de pronto aparecen y desaparecen entre tantos otros intertextos y entre un gran discurso metatextual. Todos aparecen presentados con la misma jerarquía en una especie de *toma y daca* y con un escamoteo parcial de la información en lo que se refiere al tema de la guerra y el soldado.

Al final del segundo relato insertado el estilo coloquial del diálogo con “mi amor” vuelve a cambiar y el narrador regresa a la reflexión introspectiva de un monólogo interior pero ahora con un lenguaje vulgar: “que se vayan a la mierda aquel obús y este otro pero coño ya van tres y pegaditos y vienen más” (p.19). Prevalece el estilo directo sin signos de puntuación, desprovisto de señales tipográficas propio del monólogo interior, que acelera el ritmo de la lectura en este momento final en el que hay una alusión, en presente, a una situación de guerra y a sus peligros.

Como se ha podido apreciar una de las características que más sobresale en este primer conjunto narrativo dedicado a las “Catedrales de savia” son los cambios constantes de estilo. Lo vamos a ver también en el relato marco y en el último relato insertado que siguen.

El relato marco que viene a continuación (p.19) es muy breve y comienza de una manera muy original y diferente: “Variación segunda para un bombardeo con herida en el vientre” (p. 19). Se trata de una oración unimembre nominal que remeda el título de una composición musical clásica a la manera de por ejemplo “Variaciones Op. 2 para piano y orquesta en si bemol mayor” de F. Chopin, “Variación y fuga sobre un tema de Mozart” de M. Reger, “Tocata y fuga en re menor” de J.S. Bach. Parece anunciar el relato que va a venir a continuación o dar título al relato anterior. Al indicar que se trata de una “variación” hace referencia al carácter artificioso y construido de lo que se está leyendo. Sobre este término de “variación” volveremos más adelante.

A esta oración le sigue una frase con un narrador en segunda persona que hace comentarios teórico-literarios acerca de cómo manipular la acción de un personaje. Este narrador se dirige a un “tú” difícil de definir, es ambiguo si se refiere a sí mismo o a la figura del Autor ficcionalizado. Este relato marco tiene un estilo sobrio, escueto, autorreferencial y teórico aunque no exento de toques de humor e ironía, como es el caso del paréntesis final: “(¿él o tú?)” (p. 19) que juega de nuevo con una identidad confundida entre el personaje y el narrador.

1.3 Tercer relato insertado o tercera variación (p.19)

El tercer relato insertado es como sus antecesores la descripción del mismo paisaje bucólico y de las “Catedrales de savia”: “Catedrales de savia, titanes de madera viva demasiado orgullosos para crecer en grupos, sus extensas sombras cubren a los hombres y sus máquinas y aun otras extensiones” (p. 19). Encontramos reescritos de otra manera y con otro estilo los mismos elementos de los dos relatos insertados anteriores: la presencia del calor, la escasa brisa, el fresco de los árboles, la evasión de los hombres ante el bello paisaje. La necesidad sin embargo de “arañar la tierra”, la presencia de otros hombres en “las verdes colinas” que los acechan y el mismo final que irrumpe en guerra: “Los que no cavan han sido más ágiles que los cavadores y sus manos remueven engranajes y abren entrañas voraces y entonces truenan los cielos y silban los hierros llevando ataúdes y camillas” (p.19).

Se trata de otra “variación” sobre el tema de las “Catedrales de savia”. El estilo es diferente a los anteriores. Encontramos un narrador en tercera persona con una focalización externa. El estilo permanece homogéneo en todo el fragmento, es lírico, elaborado y culto e

imita las grandes narraciones decimonónicas. Por ejemplo prevalece el uso de recursos literarios como la metáfora: “catedrales de savia”, “titanes de madera viva” y la personificación: “arañar la tierra”, “silban los hierros”. Se utilizan adjetivos, epítetos, comparaciones. Presenta un tempo lento y una sintaxis más compleja con oraciones de período largo, coordinación y elipsis así como inversión en el orden de las palabras y de la sintaxis. Se usan frases y verbos poco comunes en la lengua popular cubana como “cierto frescor”, “al poco”, “tras”, “tienden”, “afanan”. No se altera el uso corriente de los signos de puntuación. Pero este paisaje idílico y bucólico se desconstruye al final en un paisaje de guerra que remite a ese héroe malherido de la primera secuencia, el *incipit*. El tercer relato insertado concluye como el segundo, en una escena de guerra, pero a diferencia de aquel que lo hacía con un lenguaje popular y vulgar este lo hace siguiendo un estilo elevado y lírico.

La narración continúa con el relato marco (p.19) que toma este motivo de la muerte ya que empieza con una alusión intertextual a la novela de Miguel Ángel Asturias *El señor presidente* (1946), y a su famosísimo *incipit*:

Oh la tentación la tentación. Adoum-luzbel, Romero-luzbel, Roa-luzbel, Fuentes-luzbel, Sánchez-luzbel, Valle Inclán-luzbel, todos-luzbel-satán-lucifer, malas sombras desde el mismísimo comienzo, a ustedes se debe la variación tercera para una muerte posible. (p. 19)

La referencia a la muerte la vemos en la repetición del sustantivo “luzbel” que designa al diablo y por la explícita mención de satán y lucifer. Este fragmento que se ha elegido como intertexto es además como una especie de conjuro o maleficio, lo cual se advierte por la repetición continua de la palabra “luzbel” a la manera de una invocación.

Lo diferente en el texto de Alejandro Álvarez es que esta invocación a luzbel aparece acompañada por el nombre de un escritor, unidos por un guion formando una pareja. Los nombres de los escritores son muy conocidos, son casi todos latinoamericanos y todos han escrito sobre el tema de la muerte. Son además escritores de vanguardia que han experimentado técnicas nuevas. En la cita se expresa que ellos son “malas sombras desde el mismísimo comienzo” y que a ellos “se debe la variación tercera para una muerte posible”. Como se ve, tiene lugar un acercamiento entre la literatura y la muerte. En el momento en que se escribe sobre la muerte se realiza una evocación a estos escritores como si ellos fueran la fuente, la influencia, la inspiración y pudieran ayudar a los narradores a escribir sobre la muerte puesto que la muerte se convierte en el motivo fecundo de la escritura de esos escritores y de este relato.

Mas la muerte aquí es una “muerte posible”, o sea, no es segura. De ahí la expresión: “Oh la tentación la tentación” que antecede a esta invocación pues es precisamente el Escritor quien se verá tentado o no a dar la muerte. Al mismo tiempo la palabra “luzbel” lleva en sí el sello de esta dualidad entre la muerte y la seducción, la tentación, pues lleva implícita la palabra “luz” y la palabra “bel” que remite a “beldad”.

Volvemos a encontrar la mención a la “variación” como se puede ver en la cita. Al parecer este tercer relato insertado ha sido esa “variación tercera”. Más adelante en el relato marco (p. 19-20) el narrador en segunda persona se va a dirigir a un “tú” que pudiera ser el Autor y expresa: “([...] tus variaciones sobre el tema tienen su instancia última en lo endeble y desvaído de tus propósitos argumentales.)” (p.20). ¿Qué son, pues, estas “variaciones”? Si nos fijamos bien los tres relatos insertados sobre las “Catedrales de savia” hablan de lo mismo: describen unos árboles inmensos, su sombra, la pradera africana, el calor que hay allí, unos hombres que cavan unos huecos, una amenaza de guerra con batalla mortal. Los tres relatos insertados son reescrituras de lo mismo, variaciones sobre un mismo tema con estilos y registros de lenguaje diferentes.

El término variación es un término musical. La Variación, según el Glosario de música referido es una “Obra basada en la aplicación de técnicas de variación sobre un tema original, popular o de un compositor” y un Tema con variaciones es una “Forma musical basada en un único tema que es modificado sucesivamente en su armonía, ritmo, melodía, metro, tono, textura, ornamentación...”⁴⁶ como ocurre exactamente en este caso si lo llevamos a términos literarios con estos tres relatos insertados. No será en la secuencia 3 de la novela el único momento en el que se traspongan términos musicales para usos literarios. Veremos que las secuencias 4, 6, 7 y 12 llevan por título un término usado en música en las óperas, el intermezzo: “INTERMEZZO ARGUMENTAL N°1” (secuencia 4, p. 48), “INTERMEZZO ARGUMENTAL N°2” (secuencia 6, p. 67), “INTERMEZZO ARGUMENTAL PROPIAMENTE DICHO” (secuencia 7, p. 68), “INTERMEZZO ARGUMENTAL N° 3” (secuencia 12, p. 103).

Esta manera de apropiarse de códigos ajenos a lo propiamente literario lo vamos a encontrar repetidas veces en la obra y lo veremos con otros ejemplos en esta misma secuencia 3. La novela se va a apropiarse de otros géneros como las cartas, la entrevista periodística, el

⁴⁶ Glosario de música:
<http://recursos.cnice.mec.es/musica/glosario.php?PHPSESSID=de3d62060caa9d9eb71acea8785adc6e>.
Consultado el 13 de abril de 2017.

teatro, el guion cinematográfico, el diario, la encuesta, el anuncio y los va a insertar dentro de su materia textual creando un texto híbrido y experimental difícil de clasificar.

En el caso específico de la apropiación de estos códigos musicales hemos de señalar la importancia que tuvo en Cuba en la década de los 80 el desarrollo de un movimiento musical fuerte que dejó su impronta en la literatura, sobre todo en la de los más jóvenes escritores. Los críticos han señalado esta influencia y ósmosis entre ambos géneros, principalmente con el movimiento del rock. No es Alejandro Álvarez Bernal el único autor que por esa época utiliza en su obra términos tomados de la música. Lo vemos por ejemplo en otro autor joven, C. A. Aguilera y su cuento: “Tocata y fuga en cuatro movimientos” y en Rolando Sánchez Mejías. Hay a finales de los 80 y en los 90 toda una profusión de cuentos que giran alrededor de la temática del rock. Precisamente en la Parte II de nuestro trabajo analizaremos un cuento, *BTH*, de Raúl Aguiar, cuyos personajes viven en este ambiente de grupos y festivales de rock. El propio Raúl Aguiar junto al narrador Yoss realizarían en 1996 una antología que va a recoger una muestra de estos relatos de temática rockera: *Cuentos con guitarra* publicada por la Editorial Letras Cubanas. Por lo que no es de extrañar la utilización aquí de referencias musicales sino que es más bien sintomático.

El relato marco (p.19-20) finaliza con un fragmento entre paréntesis que tiene un narrador que se dirige a un “tú” que como dijimos queda ambiguo si se refiere a sí mismo o a la figura del Autor ficcionalizado. El narrador le hace reproches y críticas a ese “tú”:

(Pero de nada vale echarle la culpa a quienes no la tienen. Nadie te ha forzado a hacer lo que estás haciendo y debes confesar que te sientes bien en esto, aun cuando, a diferencia de los otros, tengas que repetir a cada paso que no sabes ni hostia de lo que va a pasar o, propiamente, de lo que está pasando, porque tus variaciones sobre el tema tienen su instancia última en lo endeble y desvaído de tus propósitos argumentales.) (p. 19-20)

Se trata de otro comentario de orden metatextual y autorreferencial. El paréntesis utilizado sugiere como un guiño al lector que acentúa la autorreferencialidad y funciona como una contravoz del narrador que se dirige al Autor con astuta y cínica burla desde una mayor intimidad. El paréntesis se ha utilizado mucho en los relatos marcos de este conjunto. Lo hemos visto también en el *incipit* y lo seguiremos encontrando en toda la novela.

Mediante este primer conjunto sobre las “Catedrales de savia” se nos presenta el proceso de elaboración en bruto de una novela con sus borradores, sus indecisiones, sus “manchas”. Lejos de encubrirlos se nos muestran esos borradores, otrora imperdonables. No se nos presenta la obra literaria como perfecta, acabada, autotélica, como una unidad cerrada en la que todo encaja como las piezas de un rompecabezas sino que se intenta presentar la obra

antes de que esté acabada, se nos descubren los entresijos de su elaboración, en consonancia con las teorías contemporáneas de la posmodernidad.

Conjunto narrativo 2. El “Ay” y el héroe. (p. 20)

El segundo conjunto narrativo que hemos delimitado es muy corto, consta de solo una página. Está formado por tres pequeños relatos señalados como tales gracias a una disposición tipográfica particular.

El primer relato tiene un margen mayor a la izquierda al igual que los relatos insertados sobre las “Catedrales de savia”. De la misma manera presenta un narrador en primera persona que realiza un monólogo interior, por lo que podemos suponer que sea el mismo “yo” narrador de los relatos insertados. El tema de este monólogo ya no son los árboles sino el “Ay” con el que arranca el fragmento, expresión del dolor físico y moral.

Recordemos que la secuencia 2 de la novela (p.14-15) termina con esta interjección: “Sí, mi amor, hay una razón, siempre hay una razón, venga del pecho o de más abajo. Ay” (p.15). Asimismo esta secuencia 3 que estamos analizando comienza con el comentario de un “Ay”, en el relato marco: “Salirte con la tuya, bien. El héroe dijo “ay”, solo “ay”, muy bien. ¿Y qué más? ” (p. 16). Aquí en lo que sería un cuarto relato insertado se retoma esta interjección; así comienza: “Ay. Duele y muchísimo. ¿Quién inventó que se siente algo caliente y solo después de un momento te das cuenta de lo doloroso que puede ser? Tolete.” (p. 20). Al igual que en las otras ocasiones se explica con falaz precisión la causa de ese dolor, lo cual queda en la incertidumbre. El “yo” narrador lanza imprecaciones y malas palabras, dice que está jodido, que él no es un héroe de película. Termina con un desvarío sin sentido, que puede ser un recuerdo del pasado, sobre un tema ordinario, la carne de puerco: “rico, rico el puerco asado en hamaca y el ron de tus manos y la miel de tus labios y la belleza del paisaje y lo vivo que soy quéhoraescaballerosquelacervezaseponebombayeseversoesunmojón...” (p.20).

El lenguaje utilizado en todo este breve segmento es muy popular. El narrador utiliza palabras y frases vulgares de la norma callejera y familiar como: “tolete”, “coño”, “esa cara de mierda”, “estoy jodido”, “la pelona se lo va a llevar”, “la cerveza se pone bomba”, “mojón”. Así, la narración del dolor físico y de la aparente situación límite se realiza con un lenguaje desenfadado, con un tono conversacional, por lo que la implicación trágica se

suaviza, se ve desde otra perspectiva y puede hasta provocar risa. Esta característica de presentar una situación trágica con un lenguaje desenfadado y con humor, muchas veces humor negro, la encontramos en otras novelas latinoamericanas contemporáneas como *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (1976). Es además una característica propia de los narradores postmodernos como por ejemplo el austríaco Thomas Bernhard con su libro de microrrelatos *El imitador de voces* (1978). Notemos el juego final con la grafía de la última oración que aparece con todas las palabras pegadas sin el espacio tipográfico correspondiente. Esta manera de presentarlo acentúa el hecho de que se trata de un flujo de conciencia, del desvarío rápido e incoherente de ideas inconexas, de recuerdos, que se dan en medio de un sueño o en una situación de gran dolor físico.

Dado su originalidad en la presentación gráfica reproducimos a continuación íntegramente los otros dos pequeños segmentos a continuación del que acabamos de comentar y que conforman este segundo conjunto narrativo que hemos delimitado sobre el “Ay y el héroe”:

El héroe de este relato
ha perdido el conoci-
miento
y está entre dos
de sus compañeros
la boca abierta
el vientre abierto
la cara al sol

Ahora sí que se jodió. No
seas maricón y cállate la
boca, pájaro de malagüero;
ayuda, coño, con cuidado,
levántalo suavemente, sua-
ve te estoy diciendo zopen-
co, que le vas a pisar el in-
testino (p.20)

El segmento de la izquierda posee el mismo estilo de los relatos marcos que hemos visto. Es una narración que comenta y explica la narración anterior, manteniendo cierta distancia. Está narrada sin embargo en tercera persona, no en segunda persona como los otros relatos marcos. Aquí se nombra a un personaje, “el héroe de este relato”, que podemos suponer que se refiera al “yo” narrador del relato anterior, el que ha pronunciado el “Ay”. Conocemos por este breve relato que ese “héroe” ha perdido el conocimiento, que está con sus compañeros y que tiene el vientre abierto. No hay más precisiones pero podemos pensar que ha sido gravemente herido. El tono utilizado es mucho más serio que el anterior, no es un lenguaje relajado ni popular. Sin embargo, hay un sutil detalle en la última frase que provoca la risa, sobre todo entre lectores cubanos. Como parte de la descripción de cómo se encuentra “el héroe” el narrador dice que está con “la boca abierta, el vientre abierto, la cara al sol”. Estar con “la cara al sol” en un contexto como este es una referencia clara a unos versos del

poeta y héroe nacional cubano José Martí⁴⁷. Estos versos pertenecen al imaginario colectivo y popular cubano y hacen alusión a la heroicidad de esta figura histórica que expresa su deseo morir en combate en el campo de batalla y no apartado en “lo obscuro” como los cobardes. Morir “de cara al sol” es por tanto símbolo de una muerte heroica, digna de un héroe. Con el uso de este breve intertexto se hace una mención aunque de manera indirecta al tema de la heroicidad que como hemos planteado es una preocupación medular de esta novela. Además, esta referencia a Martí ayuda también a configurar un espacio para este personaje que está naciendo pues lo sitúa en un posible campo de batalla.

En el tercer segmento de la derecha hay un cambio de perspectiva pues no se trata ni de un monólogo interior ni de un relato marco en tercera persona sino de un diálogo entre dos personajes que parecen ser dos compañeros del héroe. Estos dos compañeros ya han sido mencionados en los dos segmentos anteriores. En este tercer segmento se retoma el lenguaje popular, más vulgar aún, con palabras como “maricón” y frases como “se jodió”, “pájaro de malagüero”, “coño”, “zopenco”. Estos compañeros ayudan al héroe, lo están levantando y en medio de su vulgaridad se advierte una situación tensa. Puede ser que estos compañeros sean aquellos hijos de vecino mencionados en el *incipit* de la novela que ayudaban y salvaban al hijo de vecino moribundo acomodándole las tripas.

La disposición gráfica de estos dos segmentos en forma de columnas paralelas crea una impresión de simultaneidad de las escenas al promover una lectura simultánea. En realidad son los tres segmentos de esta página 20 y que conforman el segundo conjunto narrativo, los que ocurren al mismo tiempo y son presentados desde diferentes perspectivas, como hemos visto anteriormente con las “variaciones”. Se le da mayor importancia al primero, que es más extenso, en el que el héroe se expresa en primera persona. Los otros dos funcionan como complemento o explicación, aportando elementos nuevos. De esta forma, la misma escena se presenta desde varios ángulos, pues los tres segmentos están narrados desde puntos de vista diferentes, dando a todo el conjunto una visión polifónica que trata de imitar la simultaneidad que pueden lograr otros géneros como por ejemplo el cine. Este interés por representar de manera simultánea perspectivas diferentes sobre un mismo asunto y ofrecer una visión estereoscópica es también propio de la estética posmoderna.

⁴⁷ Los versos son los siguientes: “No me pongan en lo obscuro/ A morir como un traidor/ Yo soy bueno, y como bueno/ Moriré de cara al sol.” José Martí, *Versos sencillos*, 1981, <http://www.literatura.us/marti/sencillos.html>. Consultado el 18 de abril de 2017.

Conjunto narrativo 3. La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”. (p. 21-22)

En el tercer conjunto narrativo delimitado por la tipografía se produce un cambio notable de situación narrativa pues el relato se va a centrar en momentos de la adolescencia de un personaje que parece ser “el héroe de este relato”. La narración comienza con una oración en mayúsculas y entre paréntesis que imita la forma de una acotación cinematográfica o teatral: “(ATRÁS RESUELLAN LAS BM Y SE VEN LAS RAYAS ROJAS DE SUS COHETES)” (p. 21). Esta forma de comenzar hace que veamos todo el texto que sigue como si fuera una representación teatral o de cine, como si estuviéramos leyendo un guion o asistiendo a una puesta en escena. Hay una voluntad de mezclar los géneros, de contaminar el texto literario con otros géneros como el cine o el teatro y de presentarlo como un artefacto fruto de una elaboración premeditada. Este procedimiento lo encontraremos más adelante en esta misma secuencia 3 así como en toda la novela. Pero esta acotación no va a guardar ninguna relación con el texto que sigue pues la acotación hace referencia a la guerra mientras que el texto va a tratar de momentos de la juventud del héroe, y tampoco se tratará del mismo espacio.

La narración que sucede a la acotación comienza con un saludo en italiano: “Buon giorno, mattina, tu saludo a la mañana en italiano porque hoy estás contento y siempre has tenido la convicción de que la lengua italiana es lengua de ferias y relajos, propia de tus estados alegres” (p. 21). Se trata de una narración en segunda persona en presente sobre un tal personaje que parece ser el héroe. Da la impresión de que el narrador está hablando con él, que lo tiene delante, pero también como hemos visto antes da la impresión de que lo está construyendo en ese mismo momento. También podemos pensar que es el propio héroe quien habla, como si se desdoblara y se mirara desde afuera. La narración pasa luego al tiempo futuro: “dentro de unos años estudiarás -y hasta suspenderás- la sonora lengua del Lacio y aprenderás una caterva de palabras castellanas totalmente anómalas en la norma que te rodea” (p.23). Esta modalidad de una narración sobre el héroe en segunda persona en tiempo futuro es nueva, no la habíamos visto hasta ahora.

En el párrafo que sigue la narración en segunda persona regresa al presente del indicativo: “La cosa es que estás alegre [...]” (p. 21). Parece ahora como si el narrador se metiera en la conciencia del personaje y desde allí nos dice que este no puede saber por qué está alegre, si es porque está enamorado, porque salió bien en un examen o porque es una

clara mañana. Luego pasa a aquel narrador autorreferencial de los relatos marcos: “Aunque, mirándolo bien, desde esta distancia crítica que nos da el uso de la segunda persona, aún no es tu tiempo de pasmos y arreboles [...]. Eso vendrá después, y a lo mejor hasta lo narremos, todo depende del agotamiento y del giro que tome este relato.” (p. 21-22). Después regresa la narración en segunda persona, en presente, sin ningún conector o espacio tipográfico, narrando cómo este personaje se despierta, se tira de la cama y va para la escuela. Se trata pues de una suerte de descripción que sintetiza una serie de vivencias y experiencias propias de un adolescente. A partir de aquí tiene lugar una avalancha de modos narrativos diferentes y yuxtapuestos muy difícil de sistematizar:

Y llegas, pues, al vetusto edificio, envuelto en música y ganas de vacilar a la profesora de Matemáticas québoláMancusodimeCarrascoquéhaySixtodameunladoNani. Timbre, entrada casi general, pupitre entre la ventana y Norma no jodas más déjame oír al Villano Incandescente que se sabe de memoria el primer capítulo del Quijote. Bicho raro anormal que tienes hígado suficiente para dispararte las clases de este tipo vamos a saltar por la ventana en cuanto suene el tim- [...] (p. 22)

El narrador empieza en segunda persona del presente al igual que en el comienzo del conjunto. Luego, como ya lo habíamos visto en la secuencia anterior, cambia para una frase que tiene todas las palabras juntas sin la separación por blancos tipográficos: “québoláMancusodimeCarrascoquéhaySixto...”. Aquí el personaje ha llegado ya a la escuela, la frase ininterrumpida reproduce lo que sería el saludo entre sus compañeros, la espontaneidad del habla entre los amigos. A continuación hay una narración en estilo nominal, escueta, sin verbos, como si fuera una enumeración de hechos, con el correspondiente signo de puntuación: la coma, para separar elementos de una misma serie: “Timbre, entrada casi general, pupitre entre la ventana y Norma...”. Luego pasa directamente sin ningún conector a un diálogo en estilo directo al parecer con un compañero de clase: “no jodas más déjame oír al Villano Incandescente que se sabe de memoria...”. No hay signos de puntuación ni ninguna señal tipográfica que demarque que se trata de un diálogo, se reproduce el habla espontánea coloquial, reforzada por expresiones como “no jodas más”. Y luego lo que sería la respuesta del compañero, también en estilo directo, sin ninguna indicación de que se trata de otro interlocutor: “Bicho raro anormal que tienes hígado suficiente [...] vamos a saltar por la ventana en cuanto suene el timbre...”. Es confuso precisar quiénes son los interlocutores, quién habla a quién, pues no está indicado.

Como se puede apreciar en este fragmento de la cita es difícil delimitar dónde termina un diálogo y comienza otro, cuándo cambian los interlocutores o el narrador o el punto de

vista. Estos cambios no están señalados, más bien están eliminados, como los signos de puntuación, creando una superposición de voces y de diálogos rápidos y confusos. Así crea el narrador una polifonía dentro de la cual se cruzan las voces de los escolares, con sus provocaciones y sus pillerías.

Mas la verdadera superposición viene a continuación cuando se realiza una superposición de líneas. A partir de la frase: “vamos a saltar por la ventana en cuanto suene el tim-”, se intercala en la próxima línea otra oración diferente como si fuera un fragmento de otro relato y así se continúan narrando dos partes de dos relatos a la vez, uno en cada línea consecutiva, hasta el final, de esta manera:

[...] vamos a saltar por la ventana en cuanto suene el tim-
En realidad, el héroe de este relato tiene recuer-
bre y vagabundear por el barrio hasta que abra el
dos más menos lejanos de su adolescencia y por eso
cine o buscamos al Nani y nos vamos para casa de
son recuerdos fragmentados, como todo recuerdo
mi cuñado a oír música she's some kind of wonder-
más menos lejano, así que todo esto es invento del
ful qué vacilón satuday in the park porque Lucy está
Autor, empeñado en hacer que su héroe repase su [...] (p. 22)

En la primera línea se continúa el relato de la adolescencia que veníamos leyendo pero en la línea siguiente hay otro relato diferente. Cada relato sigue por separado en cada línea intercalada sin romper su sentido. El lector solo tiene que saltar las líneas para recuperar el curso coherente de cada narración.

El primero de los relatos prosigue la narración sobre la fuga de la escuela, sobre vagabundear por el barrio, ir al cine, oír música, reírse. El léxico continúa como el anterior, simple, relajado, jovial, lleno de invenciones graciosas y frases populares como “qué bolá”, “qué vacilón”, “pa'l carajo”, “las supertetas de Carmita”. Encontramos apodos a los profesores como el “Villano Incandescente”, “Kalule”; pedazos de canciones en inglés; onomatopeyas infantiles como “aleriiiiipú” y “chirrín-chirrán”. La sintaxis también imita el habla de los jóvenes, sin signos de puntuación, con un estilo conversacional y rápido, las ideas se suceden unas tras otras sin parar. Al igual que antes no se precisan los interlocutores.

El segundo relato intercalado es muy diferente. Es metatextual como los relatos marcos y explica lo que está pasando en el otro relato intercalado. Presenta un narrador en tercera persona que declara en un tono pausado y serio que el “héroe de este relato” está recordando su adolescencia y que como son recuerdos lejanos por eso son fragmentados. Afirma que todo esto es un invento del Autor que se empeña en que el héroe repase su vida.

Nos informa además de la inseguridad del Autor en la veracidad de su relato, ya que solo los moribundos saben en verdad lo que se piensa en ese momento. El lenguaje posee los signos de puntuación apropiados, no tiene un léxico popular y se compone de frases explicativas. La manera metatextual ya la habíamos visto anteriormente en este conjunto cuando el narrador en primera persona del plural se había referido a aquella distancia crítica que le proporcionaba el uso de la segunda persona. Estas intervenciones metatextuales no están exentas de ironía y humor ya que vuelven explícito el mecanismo de creación rompiendo con la ilusión de la ficción y haciendo un guiño cómplice al lector, invitándolo a participar en la creación.

No podemos dejar de mencionar que este tercer conjunto narrativo se dedica a una de las temáticas más trabajadas en la literatura cubana de los 80: la temática de la adolescencia, la escuela, los jóvenes rozando un tema que aunque no se desarrolla sí se expone su problemática: el fraude escolar⁴⁸. La novela participa de la renovación practicada por la vanguardia narrativa latinoamericana al estilo por ejemplo de Julio Cortázar en un texto tan experimental como *Rayuela* (1963) y de Macedonio Fernández, como ya hemos dicho.

Conjunto narrativo 4. Relación Personaje-Autor: Las segundas intenciones del Autor. (p. 23-26)

El conjunto narrativo número cuatro que hemos delimitado tiene una estructura muy parecida al primer conjunto pues está formado por un relato marco y tres relatos insertados. Los relatos marcos aparecen con un margen normal a la izquierda mientras que los relatos insertados aparecen con un margen mayor, como hemos visto antes. También aparece la modalidad de la “variación” para los relatos insertados, esta vez dedicados a la escritura de una carta.

El relato marco con que comienza el conjunto (p. 23) sigue el mismo tipo de discurso metatextual que conocemos. Empieza con un narrador en primera persona del plural que dice que el héroe de este relato ya ha empezado a responder la primera de las preguntas. Aunque no se aclara es factible suponer que se refiere a la primera pregunta del *incipit*: “¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de

⁴⁸ “(la inconfesable verdad de todos es el uso de chivos y susurros y revirones de ojos, pero por el bien público no tenemos derecho a escarbar en tan escabroso tema)” (p. 21). La palabra “chivo” se usa en Cuba: “Entre estudiantes, apunte para usarlo disimuladamente en los exámenes”, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, <http://lema.rae.es/drae/?val=chivo>. Consultado el 5 de mayo de 2017.

vecino se las acomoda con arte y ciencia...?” (p.11). Esta pregunta ha empezado a ser contestada en el conjunto narrativo anterior que refería los recuerdos de la adolescencia del héroe. Continúa el narrador diciendo que ese era por supuesto el propósito del Autor, que como todos los escritores tiene una idea general y un propósito aunque no todos sepan cómo llevarlo a cabo. Como se observa todos son comentarios metatextuales. El relato marco termina con una especie de diálogo entre dos narradores sobre las intenciones del Autor:

Eso debe ser terrible. Sí, pero también se dice que es encantador (otro lugar común). O sea, ¿el Autor de todo esto no sabe qué pasará más adelante, ni siquiera el comportamiento de su héroe? Eso. Ya sabía que había segundas intenciones. Bueno, la verdad es que nadie escribe sin segundas intenciones. (p. 23)

Aunque el tema es teórico y metaliterario el tono del lenguaje es muy desenfadado y familiar, y es este contraste lo que provoca el humor. Con cierta burla se señala que el hecho de que el Autor no sepa bien cómo continuará su novela es otro lugar común; el uso del paréntesis refuerza el tono de humor e ironía. También produce risa este asombro, distanciamiento del narrador con respecto al Autor. En todo caso, estas consideraciones plantean una serie de interrogantes vitales en cuanto a la escritura novelesca. Van creando una suerte de reflexión teórica, sumamente precisa y sutil acerca del arte de escribir ficciones.

4.1 La Carta. Primera variación (p. 23)

Lo que sería dentro de la secuencia 3 un quinto relato insertado es una carta dirigida a una persona llamada “Chiquita” y al parecer escrita por el héroe. Comienza diciendo que él no quiere empezar con fórmulas epistolares y que detesta escribir cartas. En seguida aparece un paréntesis donde explica que el Autor está empeñado en que escriba una carta confesión-biografía pero que él no quiere y que va a decirle a ella, o sea a la tal “Chiquita”, lo que le venga en ganas. El discurso metatextual que hasta este momento estaba reservado a los relatos marcos pasa al relato insertado. En medio de la carta a su enamorada el héroe entabla una discusión con su Autor. El lenguaje continúa en el mismo plano familiar en toda la carta con expresiones como “cogerse el dedo con la puerta”, “lo que me venga en ganas”. Se trata de una especie de sublevación del héroe con respecto a los propósitos del Autor. También se vuelve a encontrar aquí el uso del paréntesis con valor de distanciamiento. El efecto es muy cómico y experimental pues se rompen las fronteras y la sistematicidad que se venía creando

entre el supuesto relato ficcional, el del héroe en los relatos insertados, y el metatextual de los relatos marcos.

El relato marco que le sigue es un comentario de la carta (p. 23-24). Este comentario se realiza a partir del diálogo entre los dos narradores como hemos visto antes. Este diálogo no posee plecas que delimiten la intervención de cada interlocutor y se presenta en forma de párrafo, al igual que los otros que hemos visto, por lo que se confunde muchas veces si se trata de un diálogo entre dos narradores o de la autorreflexión de un solo narrador:

¿Leíste eso? El héroe se rebela. No haberlo imaginado tan... intelectual. Después de todo, él no hace más que defender su intimidad epistolar: derecho constitucional. A no ser que...
¿Que qué? Que todo sea un truco narrativo para subrayar la repetida tesis de que los personajes de este relato tienen vida propia y que nadie sabe cómo terminará la historia. (p. 23-24)

El narrador se desdobra constantemente: “Ya cansa la tesicita esa. Está bien: haremos una variación” (p.24). Al parecer hay un narrador 1 que dice: “Ya cansa la tesicita esa” y un narrador 2 que le responde: “Está bien: haremos una variación”. En el *incipit* se menciona que en este relato habrán varios narradores, luego en secuencias posteriores también se hablará de “los narradores” en plural. Pero puede ser también que el narrador se hable a sí mismo, que sea el mismo narrador desdoblado que se pregunte y se responda a sí mismo.

A continuación el narrador, o los narradores, hace mención a las posibles futuras preguntas que pudieran hacer los periodistas sobre esta novela y describe incluso en una frase entre paréntesis cómo sería la periodista recién graduada que las haría (p. 24). Hace referencia a los teóricos Lukacs y Jrapchenko que esta imaginada periodista demostraría que conoce. En este sentido el narrador se adelanta a lo que ocurrirá con la novela una vez publicada, cómo será su recepción, su crítica. Es una prolepsis de orden extratextual que va más allá del texto e integra dentro de la materia textual un aspecto que normalmente está fuera del orden de la ficción: la recepción comercial y crítica de la novela.

Todas estas intervenciones acentúan el carácter autorreferencial del texto. El discurso metatextual toma cada vez más valor y más extensión. El lector en un inicio puede pensar que estas intervenciones metatextuales son un complemento a la historia narrada del héroe. Pero el transcurso de la novela va demostrando que esta posible historia sobre el héroe moribundo nunca llega y no existe. En este sentido puede hablarse de una cierta decepción de la expectativa lectora porque de hecho **la novela no es el relato de un héroe moribundo como se pudiera pensar al principio de la lectura sino el relato de la escritura de una novela sobre un héroe moribundo**. Las dos narraciones, la del héroe y la de la escritura de un relato

sobre un héroe, marchan a la par, simultáneamente, hasta el final; como ocurre en *Museo de la novela de la eterna* del narrador argentino Macedonio Fernández (Centro Editor de América Latina, 1967) que el propio narrador va a citar como fuente más adelante en otra secuencia, y en otras novelas posmodernas como *Si una noche de invierno un viajero* (1979) del escritor italiano Italo Calvino.

El narrador decide finalmente hacer una “variación”. Justifica su decisión a través de dos razones que presenta de forma enumerada dando una explicación muy analítica con un discurso objetivo y exageradamente esquemático. Pero el contenido de esa justificación, de antemano risible por innecesaria, está cargado de humor porque utiliza expresiones muy familiares y el habla popular en un discurso supuestamente muy serio. No deja de ser esto una burla a ciertos discursos burocráticos que pretenden ser eficientes y que son al final inoperantes:

Pero, ¿cabe alguna variación después de la actitud manifestada por el héroe? Claro que sí habrá variación, por dos razones:

1ª. Existe el precedente de otras variaciones en esta realidad textual; y en aquella extratextual.

2ª. El héroe de esta realidad textual es un engendro del Autor y, por lo mismo, este está en pleno derecho de agarrar por el cuello a aquel, aunque sea una violación constitucional. Ejecutor (por unanimidad): el narrador. (p. 24)

Nótese la enumeración, que imita una lista de razones. Y expresiones familiares como “un engendro del Autor”, “agarrar por el cuello”. Otra vez está muy acentuado el discurso metatextual pues comenta lo ya escrito en este propio conjunto, menciona la figura del Autor y del narrador. La frase entre paréntesis es otra muestra de humor pues hace imaginar un coro hipotético de emisores que hicieran una votación y decidieran, *por unanimidad*, que sí, que el Autor tiene derecho a hacer lo que quiera con su héroe, en este caso, forzarlo a escribir una carta y que el ejecutor será el narrador pues, según la teoría literaria, es el narrador quien ejecuta los designios del Autor. Es un tipo de humor que tiene efecto sobre todo entre conocedores de literatura y teoría literaria que dominan estas categorías y su función. O sea que el narratario extradieгético de la novela, el narratario previsto por este texto tiene que disponer de conocimientos teóricos en narratología para poder entender y apreciar el humor de estas consideraciones.

4.2 Segunda variación sobre La Carta (p. 24-25)

El sexto relato insertado corresponde a lo que sería la segunda variación de este conjunto narrativo. Como su nombre lo indica, y al igual que en el primer conjunto, la variación no es más que una reescritura sobre el mismo tema, en este caso: la carta. En esta segunda variación se repiten de manera diferente datos ya dichos en la primera carta al tiempo que se aportan otros nuevos. Encontramos ahora un narrador omnisciente en tercera persona con focalización interna que narra cómo el héroe se prepara para escribir una carta. Expresa que no había pensado escribirle una carta tan pronto porque siempre había detestado escribir cartas. Esta información ya está en el primer relato insertado, la carta propiamente dicha. Y agrega que lo hace para aprovechar la oportunidad y el deseo pues no sabe cuándo volverá a tener los dos al mismo tiempo. Esto es un dato nuevo pero si nos fijamos bien nos damos cuenta de que en el segundo relato insertado sobre las “Catedrales de savia” el héroe dice que hoy tiene el ánimo propicio para lanzarse a sus apuntes y se dirige a “mi amor”, por lo que podemos pensar que sea esta carta a lo que se refiere. Más adelante continúa el narrador de este conjunto diciendo que el héroe guardaba aún las imágenes y experiencias del viaje en barco que hizo hasta allí y que escribió sobre todo eso en su carta. Termina refiriendo que mientras escribe su carta el héroe recuerda cuando le hacía el amor a Chiquita y todo lo que hablaban.

Curioso es el uso del lenguaje pues se imita un estilo engolado y decimonónico con palabras cultas, cambio en el orden de las palabras: adjetivo + sustantivo. Se utiliza la elipsis verbal, la inversión en el orden de la sintaxis y frases largas: “Y de todo eso habló en cuartillas de apretada letra, con minuciosidad nerviosa, frescas en la memoria las conversaciones nocturnas de antes, durante y después de la ardua tarea de hacerle el amor, en las que arreglaban al mundo.” (p. 24-25)

El relato marco que sigue (p. 25) aparece todo entre paréntesis. Como se viene observando el uso del paréntesis es frecuente y se utiliza con un valor humorístico. El relato marco retoma la expresión dicha en el relato insertado anterior de “hacer el amor” como si fuera un pie forzado y realiza una suerte de disquisición teórica al tiempo que graciosa sobre lo que esta expresión quiere decir. Para ello se basa en las opiniones de Mónica Krause, destacada socióloga alemana que vivió en Cuba mucho tiempo y desarrolló una amplia campaña de educación sexual para jóvenes y mujeres, ayudando a editar importantes libros al respecto. El narrador transcribe lo que esta conocida especialista escribió sobre el tema para de cierta manera dar validez “científica” al empleo de la frase en su relato insertado. Es otra

manera de justificar y explicar sus elecciones literarias como hemos visto que es habitual en el discurso de los relatos marcos. Al terminar la explicación del concepto de Mónica Krause volvemos a encontrar el narrador que se desdobra, se habla a sí mismo o a su alter ego diciendo: “De acuerdo”, para instantáneamente continuar su justificación sobre la elección de dicha frase, “hacer el amor”, explicando que sería una anomalía lexical muy pedante poner “coito” o muy prosaico poner otro término de la norma popular.

En este momento se remite a una nota a pie de página: “*Posible nota al margen hecha por el lector: “¿Y antes no se pusieron otras malas palabras?” (p. 25). Esta nota como se ve está cargada de humor y rompe con todas las convenciones de las notas al pie de página. Es una desacralización del elemento paratextual que se supone objetivo y aclaratorio. Para empezar, no se realizan notas al pie de página en un relato de ficción sino que este procedimiento pertenece al ensayo, al discurso crítico. Pero además esta es una nota atribuida al lector y es una “posible” nota por lo que no se ajusta a lo esperado de este elemento paratextual que normalmente es realizado por el autor, no por el lector, y que no está en ningún momento en el plano de la subjetividad o de una posibilidad. La nota referida a los pensamientos del lector es muy cómica pues expresa cómo imaginariamente el lector debe pensar que antes se han escrito otras malas palabras así que ahora podría hacerse también. Recordemos que todo este relato marco, con esta nota al pie incluida, es una explicación-justificación sobre la elección del narrador de la segunda variación o sexto relato insertado de su frase “hacer el amor” referida al héroe y a “Chiquita”. Es un relato como se ve eminentemente metatextual.

El uso paródico y desacralizador de la nota a pie de página es propio de la posmodernidad. Lo encontramos por ejemplo como un procedimiento estructural en la novela *El largo atardecer del caminante* (1992) del argentino Abel Posse, novela de reescritura histórica en la que las múltiples notas a pie de página niegan y ponen en duda lo relatado en el propio texto. En el caso de Cuba paradigmático es el libro que ya hemos citado *Ella escribía poscrítica* (1995) de la profesora Margarita Mateo, texto que está a medio camino entre el ensayo y la ficción, y que presenta numerosas notas a pie de página apócrifas.

4.3 La Carta. Tercera variación (p. 25)

La tercera variación de este conjunto narrativo 4, dedicada a la carta que escribe el héroe, comienza con un narrador en tercera persona y con un tono engolado al igual que la segunda variación. Narra cómo el héroe se duerme entre recuerdos mientras sus compañeros comentan la extensa carta que ha escrito. Y aparecen a continuación entre paréntesis estos comentarios burlones: “(“Coñó, escribió un periódico”. “Y eso que acabamos de llegar; cuando llevemos aquí unos meses, escribe una revista”. “De eso nada, te digo que dentro de un par de meses a uno se le olvida hasta cómo se coge el lápiz.”)” (p. 25). El tono cambia súbitamente y es ahora conversacional, reproduce el diálogo de sus compañeros que comentan dicha carta. Encontramos otra mirada nueva al tema de la carta, otra variación ahora menos seria, llena de humor y con un tono más relajado que las anteriores.

El tema de la carta puede decirse que también es un lugar común en los héroes que han partido a la guerra y que escriben a sus familiares, esposa o novia, o simplemente escriben sus experiencias en un diario. Aunque se haga en modo de burla y muy risible en estos comentarios se expresa algo trágico sobre la guerra cuando el último de los compañeros expresa que cuando pase más tiempo el héroe ya no va a escribir tanto, ya hasta se le va a olvidar cómo se coge el lápiz, como si la experiencia de la guerra acarrearase forzosamente el abandono de la escritura.

El párrafo que viene a continuación (p. 25-26) introduce lo que sería el conjunto narrativo número cinco. Este párrafo aparece como una “NOTA DEL NARRADOR:” (p.25) así con esta grafía en mayúsculas. Al indicar que es una “nota del narrador” se vuelve a apelar al carácter autorreferencial y metatextual del texto que ficcionaliza un elemento de la estructura de la obra: el narrador. Pero además esta nota trata nada menos que de las semejanzas que hay entre el Autor y el héroe de este relato. O sea que otra vez se exponen como parte de la ficción elementos constructivos de la obra. Esta nota es también de carácter explicativo y metatextual. El narrador explica que hay una comprobada tesis que plantea que de manera general el autor de una obra apela a su experiencia personal para crear su fantasía y que por eso él va a “echar mano” (p. 25) de los términos cinematográficos que conoce el Autor. Agrega que hay una notable coincidencia en la formación intelectual del Autor y del héroe así como en la forma que toman sus sueños. Esto le sirve para introducir el próximo conjunto narrativo que será la exposición en forma de escena cinematográfica de un sueño que tiene el héroe. En este párrafo el narrador se distancia y se permite hablar del Autor y del Héroe poniéndolos a ambos en un mismo plano, expresando sus coincidencias, diciendo lo

que él toma del conocimiento del Autor para la elaboración de este relato, situándose así por encima de ellos dos y funcionando como ejecutor máximo de la narración. Esta postura crea por supuesto un efecto lúdico como se anunciaba en el subtítulo de la obra, altamente humorístico y de burla aún mayor, como ha pasado en otras ocasiones, sobre todo entre estudiosos de la literatura. El narrador insiste en la “notable coincidencia” (p. 25) entre el Autor y el Héroe sugiriendo que pudieran ser la misma persona, lo cual sería inadmisibile en términos de teoría literaria. Ahora bien, señala así las reverberaciones ineludibles de las vivencias personales en las obras novelescas de los escritores.

Conjunto narrativo 5. Escenificación cinematográfica (p. 26-30)

Recordemos que en el último relato insertado del conjunto narrativo anterior, la tercera variación, donde los compañeros del héroe opinaban sobre la carta, el héroe se había quedado dormido “entre recuerdos, muchos y agolpados recuerdos” (p. 25). Este conjunto narrativo número cinco va a ser el transcurso de ese sueño y asume la forma, como se anunció, de un guion cinematográfico. En este sentido vemos la apropiación de otro género: el guion de cine. Antes habíamos visto el género epistolar que se insertaba en el género literario. Sobre esto volveremos más adelante, ahora vamos a describir la forma que toma este guion aquí en el relato.

El guion es bastante extenso pues ocupa cinco páginas (p. 26-30). Se caracteriza de manera general por su humorismo y por inserciones inspiradas del Surrealismo. Aparece al igual que los relatos insertados con un margen mayor a la izquierda y está lleno de acotaciones entre paréntesis y de notas que parodian lo que sería un verdadero guion de cine. Entre estas acotaciones y frases entre paréntesis hay muchas que serían pertinentes si esto fuera un guion real pero hay muchas otras que son irrelevantes, innecesarias y sobre todo irrealizables, lo cual provoca la risa. Por ejemplo, en el margen de la izquierda de cada página aparece una frase en mayúsculas de manera transversal, perpendicular, que indica lo siguiente sucesivamente: “ESCUETA VERSIÓN DE LA REALIDAD ONÍRICA QUE POR UNAS HORAS ENVOLVIÓ AL HÉROE” (p. 26); “CONTINÚA LA ESCUETA VERSIÓN” (p. 27); “CONTINÚA LA ESCUETA VERSIÓN” (p. 28); “CASI EL FINAL DE LA ESCUETA VERSIÓN” (p.29); “FINAL DE LA ESCUETA VERSIÓN” (p. 30). La primera indicación pudiera ser pertinente a modo de título pero las otras que van diciendo que el guion continúa y

que ya se está terminando son totalmente lúdicas. El guion comienza con una nota en mayúsculas y entre paréntesis: (TODO ES EN COLORES MUY VÍVIDOS, PROPIO DE LA TÉCNICA JAPONESA DE TV COLOR) que parece ser apócrifa pues no existe una técnica japonesa de tv color. A continuación aparece una acotación entre paréntesis que sí pudiera ser pertinente para una puesta en escena: “Exterior día. Plano general de la calle G, en El Vedado. A lo lejos (en el mismo centro del cuadro) caminan el héroe y su amada” (p. 26), pero justo después se adjunta otra acotación aclaratoria que es totalmente risible por el lenguaje que utiliza: “(No es la misma amada de la carta, sino una trigueña muy tetona)” (p.26) y por el tono de secreto compartido con el lector respecto a las preferencias sexuales del héroe, expresadas en forma algo vulgar.

Más adelante el efecto redundante también provoca el humor: “(OTRA NOTA: ESTA ES UNA PELÍCULA SILENTE)” (p.26) ya que no es necesario aclarar que se trata de “otra nota”. Estas acotaciones a veces toman el estilo de una opinión personal que hiciera un tal narrador, lo cual está fuera de la función de una acotación cinematográfica:

Travelling. Plano americano lateral. La amada habla algo con gran vehemencia. Por la cara del héroe nos damos cuenta de que no es una protesta de amor (tememos que sea precisamente lo contrario). Corte.
Cámara en subjetiva. Picado. Los pies del héroe entran y salen de encuadre. (Claro, está caminando.) Corte. (p. 26)

Otro recurso que provoca el humor es el contraste entre las imágenes. Se presenta por ejemplo a la amada del héroe con una vaporosa túnica blanca y un nimbo sobre su cabeza y al héroe tiznado con unos cuernos en las sienes, una gran cola terminada en flecha y un tridente deteriorado. Las escenas han comenzado en una avenida principal de El Vedado, en La Habana, que se caracteriza por sus grandes esculturas a los presidentes de la república cubana. Muy risible es la mención a uno de ellos cuando se hace referencia al monumento al “Sinvergüenza José Miguel Gómez” (uno de los presidentes), como si el adjetivo sinvergüenza formara parte del nombre propio. En esta escena además se continúa una frase en inglés como si fuera muy natural cambiar el idioma del texto: “Zoom in a close up de la figura, que saca la lengua. Corte” (p. 26). Obsérvese además la imagen de la escultura que saca la lengua, imagen paródica del cine surrealista.

El lenguaje también presenta un gran contraste, motivo de humor, pues se usan palabras y frases cultas al lado de palabras de la norma popular. Por ejemplo: “La amada del héroe tiene muy embarrada de negro la parte de la inmaculada túnica que corresponde a las nalgas” (p. 27), son descripciones elevadas que alternan con detalles prosaicos, bajos, como

“las nalgas”, la oración comienza con un lenguaje serio y poético: “la amada del héroe”, “la inmaculada túnica” para terminar con la imagen de las nalgas embarradas de negro. En la oración “Cámara sobre carro a todo meter” la expresión “a todo meter” que significa “muy rápido”, no es propia de la norma literaria ni de un guion de cine sino que pertenece a la norma popular y a la oralidad.

Este contraste lo vemos también en la escena de la jauría que persigue al héroe. Con un lenguaje culto se describe una escena ridícula y risible: una jauría que corre dirigida por un chihuahua, y luego el chihuahua le da órdenes a los perros encaramado en el lomo de un San Bernardo. Además en esta persecución el héroe cae por una alcantarilla abierta lo cual produce un efecto cómico muy grande pues desacraliza la figura del héroe situándolo en este hecho banal y posible en las calles cubanas, motivo de chistes populares. El lenguaje oscila también entre frases cultas y populares y el juego cómico de las imágenes: “una enorme jauría de perros de todas las razas y no-razas, pelambres y tamaños” (p. 27); “un perrito chihuahua con sombrerito de plumas (a lo Robin Hood)” (p. 27); “Dirigirá la jauría con enérgicos movimientos del apéndice caudal” (p. 27); “un San Bernardo con cara de comemierda” (p. 27).

Recordemos que este guion es una “versión de la realidad onírica que por unas horas envolvió al héroe” (p. 26), o sea, es un sueño. Por eso no debe extrañarnos que aparezca una referencia a la guerra. El héroe se sueña en un potrero vestido de soldado con un fusil, a su alrededor hay explosiones y al final un bello caballo negro trisalbo empieza a galopar. Luego se suceden imágenes surreales como las que hemos mencionado y por ejemplo, la presencia de un grupo musical de son, mujeres verdes con el pelo rojo, un niño con globos en la mano que se llevan volando a los cantantes de son.

El guion se desarrolla con las respectivas indicaciones técnicas de cámara, travelling, tipos de planos, picado, cortes. Pareciera un lenguaje muy serio, muy técnico y especializado a pesar de las imágenes surreales, si no fuera por las intrusiones humorísticas. Por ejemplo, se describe a continuación una escena que sería trágica en la que aparece la amada de la carta sentada y el héroe que se le acerca vestido de soldado, todo ensangrentado y con su corazón en la mano. La amada contenta se come el corazón aún palpitante “como si fuese una tartaleta de chocolate” (p. 28). Este último símil que remite al plano de lo ordinario, de lo infantil desacraliza cualquier tono serio y trágico que pudiera tener la escena aun, como dijimos, aunque se trate de una escena surrealista.

Luego se suceden otras imágenes surrealistas e incoherentes como una explosión de colores, el caballo trisalbo se convierte en cohete, cuatro jóvenes jugando dominó, al cohete le

salen unas patas y se echa a correr. Más adelante aparece el héroe tendido en una mesa de ping-pong y se realiza una inversión cómica pues esta vez es la amada de la carta quien porta los cuernos y el tridente. Lo cómico radica nuevamente en el lenguaje, en la manera en la que se describe: “Tiene dos pequeños y primorosos cuernitos sobre las sienes y arrastra una lustrosa cola terminada en flecha. En la mano lleva un corto tridente cubierto de flores” (p. 29). Obsérvese la inadecuación de los adjetivos y del diminutivo en “dos pequeños y primorosos cuernitos”, cuernos que remiten de hecho a una imagen luciferina, así despojada de todo carácter peligroso, lo mismo sucede con la “lustrosa cola” que aunque lustrosa sigue siendo una cola del diablo así como con el tridente, que aunque corto y adornado con flores no deja de ser tridente. Se produce una feminización en el atuendo del diablo, adaptado a la amada, que produce la risa. La amada aparece además con dos niñas vestidas de blanco y encajes lo que da una idea de angelización, pero que llevan un corazón palpitante en una bandeja, por lo que vemos nuevamente el contraste entre la crueldad de esta imagen, su relación con la muerte y el carácter infantil y juguetón de la escena.

El guion termina en la misma calle de El Vedado donde comienza. El héroe y la amada pasan montando bicicleta, lo cual es un gran lugar común de la vida cotidiana cubana. A esta imagen realista le sigue una imagen cómica: la Orquesta Sinfónica Nacional está tocando en la calle, sus músicos están en calzoncillos y el director en bermudas floreadas. El guion dice a su vez que están tocando la *Apasionata* de Beethoven e inmediatamente hay una nota aclaratoria en mayúsculas y entre paréntesis: “(NOTA: YA HEMOS DICHO QUE LA PELÍCULA ES SILENTE, PERO ESTO NO ES EXACTAMENTE UNA PELÍCULA, SINO UN SUEÑO, ASÍ QUE, AUNQUE NO SE OIGA, ESTÁN REALMENTE INTERPRETANDO ESA PIEZA.)” (p. 30). Como se puede apreciar volvemos a encontrar la redundancia al decir: “Nota”. Obsérvese además cómo hay una marca personal en la voz que enuncia “YA HEMOS DICHO”, primera persona del plural, presente del indicativo, como si en efecto se tratara de un narrador que insiste en una aclaración. Esto no forma parte de la estructura tradicional de un guion de cine o de teatro el cual debe ser impersonal en lo que respecta a las acotaciones, al menos en *strictu senso*. El hecho de escoger la mayúscula y el paréntesis refuerzan esta idea de un narrador entrometido que parece como si se escondiera al tiempo que nos habla en voz alta. Todo esto crea un efecto cómico, además de lo absurdo del hecho de especificar la música que están tocando cuando la película es silente.

Curioso y significativo es el final del guion. El guion termina con una multitud aclamadora que espera en la calle, cerca del lugar donde toca la Sinfónica, al héroe y a su amada levantando “vasos parafinados de cerveza” (p. 30). Esta escena es una escena que

aclama y reivindica la importancia y el valor social del héroe, su reconocimiento público por el pueblo, su gloria. Remite sin decirlo explícitamente al topos del heroísmo, que como hemos dicho es medular en esta novela. El hecho de que el guion sea un sueño acentúa esta importancia pues implica que en el inconsciente del personaje protagónico está precisamente el llegar a ser un héroe y obtener reconocimiento público de su pueblo. Al mismo tiempo esta imagen gloriosa y heroica se ve quebrada y un tanto ridiculizada, desacralizada por el carácter de fiesta y aglomeración popular que tiene. Esto está dado por la mención a los vasos de cerveza y sobre todo porque son vasos “parafinados”, o sea de cartón, que connota el carácter barato y popular. Por tanto la imagen del recibimiento heroico de un héroe que debería ser algo formal, serio, grandioso, hasta militar queda atravesada y se rebaja a una imagen de fiesta popular, de carnaval, de borrachera. Es precisamente esta puesta en duda del carácter solemne, serio, glorioso, del valor del heroísmo lo que entre otras cosas propone la novela.

No podemos dejar de mencionar la correspondencia que tiene este procedimiento de mezclar los géneros como el cine, el teatro, el género epistolar con la literatura con el modo de hacer del arte y la literatura posmodernos. Teóricos y críticos de la posmodernidad se han referido a esta característica como el sociólogo norteamericano Gergen Kenneth, que ya hemos mencionado anteriormente, quien dedica un capítulo de su libro *El yo saturado*⁴⁹ a la pérdida de lo “identificable”, haciendo referencia a la difuminación de los géneros tradicionales y a la pérdida de “la cosa en sí”. Mención especial merece en este sentido el relato “Sacramento (Una historia del oeste)” (1964) del reconocido escritor austriaco Peter Hanke en donde todo el relato es la descripción de un guion de western americano, de lo cual nos vamos dando cuenta poco a poco, no en un primer momento. En efecto, el relato no es un relato sino un guion de cine, aquí los géneros están mezclados, fusionados y confundidos para crear ese espejismo y su difuminación.

Conjunto narrativo 6. Glosa acerca del cine (p. 30-31)

Como si se tratara de un relato marco que acompaña a un relato insertado, a continuación se expone una glosa teórico-crítica sobre el guion de cine que acabamos de leer, y que hemos considerado como el conjunto narrativo número seis. La estructura y el estilo son similares a los relatos marcos vistos anteriormente. Por ejemplo, el comentario retoma el

⁴⁹ Gergen Kenneth, “El surgimiento de la cultura posmoderna”, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, op.cit.

margen normal a la izquierda y volvemos a encontrar un narrador autorreferencial en tercera persona que tiene un discurso metatextual.

Este narrador en un primer momento trata de identificar el estilo del guion-sueño con el de escritores famosos como Shólojov, Proust, Steinbeck, Carpentier para al final decir que a quien se parece es al de Breton y Buñuel. Esto produce la risa pues en efecto Breton y Buñuel se caracterizan por su surrealismo, como muchas de las imágenes de este guion, salvando las distancias. Además, esto lo hace con un lenguaje muy relajado y conversacional que contrasta con las referencias cultas a los autores y también provoca la risa. Se traza entonces una explicación sobre la semejanza entre la literatura y el cine pero el lenguaje utilizado, la elección de las palabras, las frases están alejadas de lo que debería ser un lenguaje científico cinematográfico o literario sino que al contrario se usan palabras y frases del registro popular. Este contraste provoca el humor, por ejemplo: “en definitiva, el cine es literatura visualizada, reflejo de la realidad objetiva elaborado en las cabezotas del guionista, el director, el camarógrafo y todos los numerosos demás.” (p. 30). Esto se observa en el sustantivo “cabezotas”, que está fuera de la norma ordinaria cubana y en la frase “todos los numerosos demás”, que toma un tono de burla.

Seguidamente aparece otro narrador que se dirige en segunda persona al narrador anterior, comentando y poniendo en duda lo que este acaba de decir, siguiendo el mismo tipo de discurso teórico-crítico: “Bueno, no dices nada con eso; es más: dices tonterías, porque todo Arte se te convierte en Literatura...” (p.30). Y a partir de aquí se establece un diálogo en estilo directo entre estos dos narradores que se mantendrá hasta el final del conjunto seis. Este diálogo es un contrapunteo de ideas sobre el cine, la literatura, el héroe, el Autor, el sueño. El humor provocado por el contraste entre el contenido teórico-literario y el lenguaje coloquial, popular utilizado se mantiene. También es notoria la presencia del juego, de lo lúdico en este diálogo. Por ejemplo, los narradores discuten sobre literatura de esta manera:

[...] esto no es un tratado de estética ni nada remotamente parecido. No, claro, esto es un producto estético. ¡Jesuita! ¿Yo? Sí, yo-tú-él-nosotros-ustedes-ellos: aquí se está tratando del héroe de este relato y no de otra persona ni de otros problemas, por muy interesantes que puedan ser [...]. (p. 30-31)

Los narradores sostienen un debate de tú a tú sobre estética como si fuera cualquier debate ordinario sobre deporte, peluquería, televisión, mercado. Esta forma de humor remite a lo que planteaba Jorge Mañach sobre la familiaridad del cubano y cómo reducía lo importante a una suerte de cotidianidad. Obsérvese el juego con el epíteto “¡Jesuita!”, acusación,

imprecación de cultismo y con la lista de todos los pronombres personales, como si el “yo” se ocultase detrás de todas estas instancias que lo configuran en la novela y que vienen a ser otras tantas máscaras de ese “yo”.

El debate entre los narradores continúa en esta forma de diálogo indirecto con este estilo lúdico-teórico ahora tratando sobre las similitudes entre el héroe y el Autor, haciéndose la pregunta acerca de quién tuvo el sueño, si fue el héroe o el Autor. Uno de los narradores aclara que: “De una vez: ha de abandonarse la fatal costumbre de identificar las ideas, acciones y vicios de los personajes con las ídem de sus autores.” (p. 31). Esta sentencia que es acertada y que subraya la distancia entre el autor y el personaje en seguida se ve proseguida por un comentario que, pretendiendo un estilo serio, es totalmente risible y desacralizador de la figura del Autor, rival desafortunado de su personaje:

Y la diferencia entre el héroe y el Autor de este relato, en este caso onírico concreto, radica en que el Autor siempre ha querido tener un sueño como ese; ergo, no lo ha tenido. No tiene por qué avergonzarse, ya los tendrá a montones. (p. 31).

Continúan los comentarios literarios de ambos narradores al respecto, y el debate termina con una referencia explícita y autorreferencial a que ellos son los narradores y con una autocita: “Olvidas que soy (somos) narrador(es); me cito: “...uno construye sus mentiras, o las sueña y las vive en los sueños y después le da vergüenza contarlas...” (pág. 12)” (p. 31). El grado de autorreferencialidad no puede ser mayor, primero por la mención otra vez explícita de que quienes hablan son los narradores y luego por el juego experimental que conlleva realizar una autocita. La cita en cuestión es tomada del *incipit*, lo cual no es difícil de reconocer pues se indica la página exacta. El narrador no solo se cita a sí mismo y lo indica gráficamente con el uso de comillas y la indicación de la página sino que además lo dice claramente: “me cito:”. El hecho de realizar una autocita y de decirlo resalta el carácter de constructo de la ficción, evidencia el carácter ficcional de lo que se está leyendo y elimina la ilusión de la ficción. A su vez el otro narrador, el que no ha hecho la cita, se permite hacer un comentario a su vez sobre dicha cita lo cual acentúa aún más el juego con la ficción y con los componentes narrativos, en este caso con el narrador, así como acentúa la ironía.

El conjunto narrativo termina con una nota al pie de página. Es la segunda nota de este tipo que aparece en la novela y no será la única pues habrán otras más en esta secuencia y en el resto de la obra. Tanto el asterisco como la nota al pie de página son propios del ensayo, por lo que se confunden los códigos de lo propiamente ficcional. Hay aquí también otro juego con las fronteras entre los géneros.

Esta primera parte de la secuencia 3 constituye una entrada ya a códigos de lectura y a ciertos aspectos de la estructura de la novela que se repetirán luego hasta el final, como la presencia de los relatos marcos y los relatos insertados, y de variaciones sobre un mismo tema en los relatos insertados. Los relatos marcos están dedicados a cuestiones de tipo metatextual, autorreferencial, a los comentarios de los narradores y del Autor ficcionalizado. Los relatos insertados son la historia propiamente dicha, del héroe moribundo y de sus pensamientos finales, en general recuerdos de juventud y luego en las otras secuencias de la novela serán las escenas de guerra propiamente dicha, su hacer en el lugar al que ha sido llevado y en donde ha sufrido una herida mortal de guerra. Ese es el caso también de las voces narrativas, del contrapunteo de voces entre los dos narradores. Aunque de una manera muy tenue comienza a dibujarse en esta primera parte de la secuencia 3 un espacio para este héroe y ciertas acciones que lo sitúan en un paisaje bélico.

Conjunto narrativo 7: Vuelta al pasado del héroe (p. 31-32)

Los conjuntos narrativos que siguen hasta el final de esta secuencia 3 giran todos alrededor del tema del amor, son un relato de los recuerdos del héroe, principalmente recuerdos amorosos. Estos recuerdos hacen olvidar de cierta manera su presente incierto, que en esta segunda mitad de la secuencia queda como olvidado, relegado, condensado en aras de la narración de su pasado. Los relatos de sus recuerdos como se verá están presentados con modos narrativos muy diferentes y variados. Aunque su estructura sigue siendo fragmentada y discontinua, y se incluyen fragmentos de un relato autorreferencial, como ya hemos visto anteriormente, puede advertirse que poseen una cierta cronología casi imperceptible, como explicaremos a continuación en el análisis.

El conjunto narrativo número siete que hemos delimitado se presenta bajo la forma de un relato insertado. Recordemos que el conjunto narrativo anterior, la “Glosa acerca del cine” (p.30-31), había finalizado con la oración siguiente: “Sí, ya es hora de que recuerde algo íntimo de su pasado.*” (p. 31). Se refería al héroe, y este conjunto narrativo son precisamente esos recuerdos.

Se trata de una conquista amorosa, el héroe recuerda cuando conoció a una muchacha de la cual no nos dice el nombre. Nos describe las formas de su cuerpo, cómo se saludaron

por primera vez, las invitaciones a salir, su declaración de amor. Cómo ella lo ayudó a salir de su “slum”, o sea, de sus “bajos fondos” (p. 32) y cómo llegaron a la relación sexual.

El relato se desarrolla en primera persona, lo cual es propio de un relato de recuerdos. A través de este relato y como se anuncia en la nota a pie de página que acompaña la última oración del conjunto anterior: “*Con lo que, además de contribuir a la caracterización psicológica del personaje, introducimos uno de los más importantes lugares comunes” (p.31), podemos conocer ciertas características del héroe. Por ejemplo su gusto por las mujeres, de las que dice que las prefiere como las de Rubens, al tiempo que sabemos de su cultura por el uso de esta comparación. Menciona la presencia de un aula, por lo que remite otra vez a su época de estudiante y dice que él era allí un “bicho raro” (p. 31), lo que habla de su exclusividad y diferencia, aunque no se explica por qué. Menciona el contexto de los ciclones, la oscuridad de los parques donde tenían sus citas amorosas y describe el acto amoroso.

El lenguaje utilizado es poético y fino, lleno de metáforas y no faltan los toques de humor. Podría pensarse que el “importante lugar común” que se introduce señalado en la nota a pie de página sea el hecho de que este Héroe tenga una Amada y de que la recuerde en medio de una situación límite como la guerra, y de su estado tal vez agónico. Es de señalar que ese “lugar común” también remite al subtítulo de la obra: “(Texto lúdrico del lugar común y con manchas)”. En este caso posiblemente se refiera al discurso amoroso y a sus clichés y por consiguiente a las diversas versiones y subversiones que el yo narrador llevará a cabo.

Conjunto narrativo 8: Consideraciones del narrador sobre los orgasmos y el amor (p.32-34)

El octavo conjunto narrativo presenta al comienzo un texto en forma de recuadro a la izquierda, en mayúsculas que difiere de la grafía tradicional del resto del relato y que divide el párrafo en dos partes:

AY, QUÉ CLASE DE HÉROE ES ESTE QUE AÚN NO HA SOSPE- CHADO DE LA INEFA- BLE COINCIDENCIA DE LOS ORGASMOS	Pobre de aquel que con- fie en demasía de los por- tentos de la relojería sui- za o aspire a la crono- metría alemana. Lo que suele ser meta de trajines y escorzos horizontales amenazará entonces con eri- girse en elemento cotidiano: acabaremos por no dar- nos cuenta de su existencia (¿podrá decirse que se hará objetivo?) y perderá su encanto. (p. 32)
--	--

La separación de este recuadro a la izquierda como observamos da la idea de otra voz narrativa diferente y a la vez paralela de la presentada a la derecha. Esta demarcación gráfica para separar distintas voces narrativas ya la hemos visto en el segundo conjunto narrativo: “El “Ay” y el héroe” (p. 20), presentado en forma de tres relatos simultáneos. En este caso el texto en mayúsculas destaca un tono emocional, el narrador se asombra y exclama: “AY, QUÉ CLASE DE HÉROE ES ESTE...” (p.32). El texto de la derecha en cambio es más racional, sobrio, eufemístico, casi técnico, aunque es una especie de lamento también. Y los dos hablan de lo mismo: de la coincidencia de los orgasmos. Se trata de un comentario de la última parte del conjunto anterior número 7 que refiere una escena sexual y termina haciendo mención a la “concordancia de estertores” (p. 32). De manera muy alusiva y circunspecta el narrador del relato de la derecha reflexiona sobre la exactitud de la relojería suiza y alemana que sin embargo no sirve para medir la coincidencia temporal de los orgasmos. Es precisamente la claridad y explicitéza del recuadro de la izquierda lo que permite comprender que se trata de este tema al decir, en mayúsculas, que la coincidencia de los orgasmos es inefable y excepcional, dado el aburrimiento previsible por la costumbre.

El texto continúa en forma de relato marco y son consideraciones de los narradores sobre el conjunto narrativo anterior, dedicado a los recuerdos del amor. Todo el conjunto sigue un estilo autorreferencial y metatextual sobre el conjunto anterior y sobre toda la novela en general.

A continuación viene lo que ya hemos visto en otros relatos marcos: una especie de diálogo entre los narradores. Este diálogo, como en los demás relatos marcos, se realiza manteniendo la grafía tradicional de un párrafo, sin plecas ni separaciones entre las oraciones que corresponden a uno u otro narrador. Esta estructura hace confusa la delimitación de cada intervención así como puede dar también la idea de que se trata de la autorreflexión de un solo narrador que se desdobra y habla consigo mismo, como hemos visto ya en casos anteriores, por ejemplo en el conjunto número 1 “Variaciones sobre un mismo tema: “Catedrales de savia” (p. 16-20).

Primeramente los narradores empiezan comentando el relato insertado anterior, que corresponde al conjunto narrativo 7, refiriendo cómo el héroe está enamorado, si ha perdido la cabeza o no y cómo él mismo se considera un “bicho raro”. Son comentarios de orden metatextual. Seguidamente uno de los narradores expresa que es necesario definir que es “ser un bicho raro”. El otro narrador responde que sí, que “esto estará lleno de cosas por definir, es casi el fundamento interno de la narración” (p. 33). Arguye que tal definición no puede hacerse “de golpe ni ahora ni después, porque atentaría contra los propósitos del Autor (y no somos más que sus narradores)” (p. 33). Como se advierte, la reflexión metatextual ha pasado del relato insertado anterior a la estructura de toda la novela y se acentúa el componente autorreflexivo al referirse explícitamente a las figuras del Autor y de los narradores como si fueran otros personajes más. Más adelante uno de los narradores argumenta que además eso “sería una forma de caracterización cerrada y Balzac era muy bueno pero hoy no se puede ser bueno *como* Balzac” (p. 33), continuando la explicación metatextual sobre el proceso de caracterización del personaje al tiempo que realiza una alusión intertextual al autor francés.

Estas autorreflexiones no están exentas de humor y lenguaje popular, como ya hemos visto antes, como por ejemplo en la frase: “así que lo sentimos mucho y a otra cosa mariposa” (p. 33) que aparece al final de la explicación anterior. Las explicaciones teóricas se mezclan con un lenguaje popular y familiar que no es el lenguaje habitual en este tipo de discurso produciendo un texto original e híbrido difícil de clasificar.

El texto continúa con una mayor autorreflexividad aún pues los narradores se detienen a comentar su propio comentario:

SEÑALAMIENTO: estamos discutiendo demasiado sobre una simple frase del héroe y hemos olvidado que estamos aquí para recrear lo que puede pensar-piensa un moribundo heroico. CONTRASEÑALAMIENTO: ya tenemos la amarga experiencia (p. 23) de lidiar con un héroe que no ha sido responsablemente concebido por su autor, a lo cual se suma la tesis inicial que, por repetida, no vamos a decir aquí. RECONTRASEÑALAMIENTO: *el héroe está enamorado.* (p. 33)

Nótese nuevamente el uso de la mayúscula con valor de énfasis. Los narradores se critican y autocritican y lo transcriben como si fuera el acta de una asamblea o reunión. Es una imitación del lenguaje de la autocrítica tan usado en las reuniones de este tipo, de la retórica revolucionaria. Pero el contenido es puramente metatextual, se refiere al desarrollo de la propia novela, lo cual provoca aún más la risa, por la inadecuación entre el objeto por describir y la forma en que se le describe, por el desajuste entre la banalidad y la conclusión a la que se llega “*el héroe está enamorado*”; se presenta como un lugar común el héroe enamorado y se realiza una gran explicación técnica.

En el párrafo siguiente hay un cambio al tiempo futuro. Se termina este diálogo-discusión y el narrador toma la última afirmación “*el héroe está enamorado*” como pie para continuar con la narración de la escena de amor comenzada en el conjunto 7 (p. 31-32). La historia de los recuerdos del pasado comenzada en el conjunto 7, narrada por el mismo héroe en 1ra persona, se retoma y se continúa ahora luego de haber sido interrumpida por esta serie de disquisiciones teóricas de carácter autorreferencial, de una manera muy distinta, con un narrador extradiegético en tercera persona que narra en futuro lo que le ocurrirá al “héroe de este relato”. El tono es muy parecido al que veíamos en el conjunto narrativo 3 “La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”” (p. 21-22).

Así conocemos que el héroe recordará el cuerpo de su amada entre las sábanas, su silueta, la posición de sus piernas, el cigarrillo entre los dedos. También su risa, sus dedos, sus senos, la espalda, su vientre. El narrador nos informa la idea que este héroe tiene del amor, cómo conserva los momentos más líricos y adorables, utilizando un lenguaje también poético y elevado. Finaliza narrando lo que al parecer sucedió un tiempo después de estas escenas de amor: una etapa de crisis, de alcohol y humo, de malos sueños, de búsqueda del cuerpo amado donde “otrora reposara” (p. 34). El lenguaje se vuelve excesivamente lírico y culto, con expresiones arcaicas, lo cual puede provocar la risa por esta exageración. Además, algunos comentarios u observaciones de lo más prosaicas entreveradas a lo lírico contribuyen a crear una mezcla de tonos que desemboca en lo burlesco, en lo bufonesco: “[...] sus generosos senos de amplia areola y rosada tersura, su blanca y pecosa espalda, su fragoroso vientre donde -hay que confesarlo, este héroe no es perfecto- le bailaba el sexo”. (p. 33-34). Esto además contribuye a la desacralización del héroe, como hemos visto antes, de sus dotes viriles en este caso. Sin olvidar que siempre está la voz del narrador que con algo de socarronería observa y comenta los comportamientos del héroe: “[...] porque el héroe de este relato es casi un fetichista.” (p. 33)

Hemos de señalar que a pesar de presentar la novela una estructura narrativa muy heterogénea, con grandes cambios en el narrador y en las focalizaciones, en las perspectivas, con esta alternancia de una historia metadiscursiva y una historia de un héroe, con grandes alteraciones en la grafía y poca información de datos espacio-temporales, se puede advertir una cronología casi imperceptible en el transcurso de la historia del héroe de la adolescencia a la edad adulta. El héroe, sea en forma de relato insertado en primera persona o referido por un narrador en segunda o tercera persona en forma de relato marco, va recordando escenas de la escuela, de sus relaciones amorosas, de la adolescencia, de sus amigos hasta llegar al momento presente de la guerra y su posterior herida de muerte, como se puede ver después en las otras secuencias de la novela que siguen. Si bien la novela presenta una estructura muy fragmentada también posee un proceso de continuidad muy fuerte como puede observarse en este mismo conjunto narrativo 8 cuando los narradores interrumpen su discurso metaficcional y retoman la historia que el héroe estaba narrando en primera persona en el conjunto 7 y continúan narrándola ellos mismos siguiendo la misma cronología. Esta continuidad cronológica casi imperceptible pero presente como dijimos contribuye a darle unidad a la obra en medio del gran proceso de discontinuidad que la caracteriza.

Conjunto narrativo 9: El héroe cornudo y los posibles epílogos (p. 34-36)

Este conjunto 9 continúa el relato de los recuerdos del héroe, su historia de amor. Como se había descrito al final del conjunto anterior número 8, el héroe caía en una etapa de crisis al parecer amorosa. Este conjunto narrativo da una continuidad cronológica y explicación a esa crisis amorosa, y tiene la característica de presentar una gran variedad de modos narrativos. Para su mejor análisis lo hemos dividido en tres partes a las que hemos dado un título y que delimitan tres modos diferentes de narrar.

9.1 Historia en columnas (p. 34)

La primera parte del conjunto se presenta en forma de dos columnas paralelas, como ya hemos visto en el conjunto narrativo número 2 “El “ay” y el héroe” (p. 20). Al igual que en el conjunto 2 con esta disposición gráfica se pretende lograr una suerte de simultaneidad entre las dos escenas presentadas, aunque también pueden ser leídas como si ocurrieran una a continuación de la otra. Lo que sí es cierto es que ambas escenas se complementan.

La columna de la izquierda reproduce lo que sería un diálogo entre dos interlocutores. No se ubica un espacio ni un tiempo, ni tampoco el nombre de los mismos. El diálogo es en estilo directo, sin plecas que delimiten las intervenciones de cada interlocutor. Aparece el punto y seguido con la función de la pleca delimitando cada intervención. Sin embargo, las intervenciones son muy cortas y a veces el punto y seguido no marca necesariamente el paso de un interlocutor a otro sino que puede tratarse de otra intervención del mismo interlocutor como respuesta a una frase que no ha sido escrita. Todo esto dificulta mucho la comprensión de la lectura y la ubicación de este “diálogo” en la continuidad de la historia narrada. Hay un notable cambio en el modo de la narración con que comienza este conjunto con respecto al final del conjunto anterior. Los nexos y conectores lógicos de continuidad narrativa han sido cortados quedando una impresión de fragmento y dificultando la comprensión de que hay en efecto una continuidad cronológica.

Este diálogo que se desarrolla en la columna de la izquierda es una plática entre dos interlocutores. Uno de los interlocutores le está dando una suerte de justificación al otro. El diálogo no aparece reproducido enteramente, faltan intervenciones como hemos señalado y el lector tiene entonces que llenar esos espacios suponiendo o imaginando lo que no ha sido escrito. El lenguaje es muy coloquial, lo que demuestra que hay familiaridad entre ambos personajes. Al parecer uno de ellos ha salido con alguien o ha hecho “algo” y se está justificando y explicando ante el otro que no está de acuerdo. Son precisamente los datos ofrecidos en la columna de la derecha los que permiten aclarar quiénes son estos dos interlocutores y por qué discuten. Se trata en efecto del héroe y su enamorada, que debe ser la misma a la que se viene haciendo referencia desde los conjuntos narrativos 7 y 8, como parte de estos recuerdos del héroe.

La columna de la derecha es un relato en tercera persona que, al igual que sucede con el conjunto narrativo número 2 “El ay y el héroe”, trata de explicar mediante una narración extradiegética en tercera persona que emana de un narrador omnisciente, quien supuestamente

hubiera sido testigo de tal escena y que pudiese leer en los pensamientos de los personajes, lo que está pasando en la columna de la izquierda. Es por eso que decimos que pueden ocurrir las escenas de las columnas de manera simultánea (o lo relatado en la columna de la derecha ocurre después): “El héroe la mira hablar y sabe que miente en algo, porque él también ha hecho lo mismo [...]” (p. 34). El héroe piensa que tal vez su enamorada se haya acostado con otro hombre. Ahora bien, se observa una ruptura narrativa. Surge un “yo” solapado que se dirige a un “tú” que resulta ser el héroe por el presunto engaño amoroso que ha sufrido: “Vaya ridículo el tuyo, futuro cabrón de luengos cuernos [...]” (p. 34). En la misma frase, se produce otra variación ya que a partir de “ay coño” (p. 34) no hay señales textuales precisas que indiquen la procedencia de la enunciación. Por lo tanto captamos cómo el autor-narrador introduce una duda constante en cuanto a la propiedad enunciativa del relato y de sus diversas frases. Esto crea un texto espejeante, incierto, difícil de clasificar, de estructurar, de aprehender.

Al final de la columna hay otro cambio en el modo narrativo pues la narración pasa a la segunda persona: “Vaya ridículo el tuyo, futuro cabrón de luengos cuernos, mira quién viene a ponértelos ay coño ya no hay pureza ni en esta guajira recién ex virgen” (p. 34). A diferencia del comienzo de la columna esta última parte aparece sin signos de puntuación. También está presente el lenguaje coloquial y el humor, combinando por ejemplo frases en latín y en español: “aún solo ha pecado in mente pero ya lo hará por vaginam y pronto” (p. 34). Es de señalar que al igual que en el conjunto narrativo 2 “El “ay” y el héroe” (p. 20), ninguna de las dos columnas finaliza con el punto final, como si su desarrollo hubiese sido cortado. Tampoco el conjunto anterior número 8 termina con un punto final. Esto acentúa la idea de fragmento así como de que son textos inacabados. La ausencia de punto final en ambos conjuntos crea una cierta conexión y acercamiento entre ellos dada esta similitud formal. Esto es importante ya que como dijimos no hay conectores explícitos de continuidad cronológica entre un conjunto y otro ni tampoco datos de ubicación contextual o nombres propios, en ninguno de los dos. La última frase con la que termina el conjunto 8, “Y si bien desde antes del final del fin ya el héroe de este relato sabe algo de lo que pasará” (p. 34) podría funcionar como un posible pie forzado y conector para este conjunto 9, que vendría a ser *eso* “que pasará”, lo cual se ve acentuado precisamente con esta ausencia de punto final.

Esta forma de las dos columnas se va a ver en otra secuencia de la novela, la número 12 (p. 124-126), en el diálogo de la hija y de la madre, al final de la novela, que es una de las

secuencias más emotivas ya al final y su presentación es igual. Por lo que vemos que el autor desarrolla ciertas constantes que se repiten y que son portadoras de unidad estructural.

9.2 Pequeño poema en blanco (p. 35)

En el texto que sigue a estas dos columnas encontramos nuevamente un cambio de forma narrativa. Se trata ahora como de una especie de poema, que llega a configurar incluso un poema visual. Formado por seis oraciones, de las cuales cinco cubren una sola línea, narra lo que hace el héroe después de esta discusión con su enamorada. La narración es en tercera persona, muy interesante resulta la disposición gráfica de esta narración que trata de imitar lo que se está describiendo a la vez que acentúa y transmite visualmente lo que siente el héroe, marcando pausas e influyendo en la cadencia y el modo de la lectura, a la manera de un poema visual.

El héroe da media vuelta y la deja con la palabra en la boca.
 El héroe da media vuelta y mira a la rubia de enfrente.
 El héroe da media vuelta y se pone a fumar con calma.
 El héroe da media vuelta y se hurga en la nariz.
 El héroe da media vuelta y bosteza.
 El héroe da media vuelta y se aburre
 se aburre
 se
 aburre
 y
 espera que
 ella se calle para ponerse a escribir el último verso
 de un poema largamente pensado. (p. 35)

Hay además como se puede observar elementos propios de la composición poética como el uso de figuras retóricas, en este caso la anáfora “El héroe da media vuelta y”. También hay figuras de repetición como el paralelismo sintáctico, las oraciones repiten la mayoría la misma estructura: sujeto+ verbo+ cd+ conjunción copulativa+ verbo+ cd. Estas figuras crean cierto ritmo y sonoridad que rompen con el texto narrativo que venimos leyendo para acercarse más a un texto poético.

Por otro lado, sin llegar a decirlo, todas las acciones que este “poema” relata son lugares comunes que haría cualquier hombre después de tener una discusión con su mujer porque piensa que ella lo puede haber engañado con otro hombre: dejarla con la palabra en la boca, mirar a la rubia de enfrente, ponerse a fumar. Este reconocimiento de lo común, lo

conocido, lo que todo el mundo haría, provoca la risa, sobre todo porque son acciones atribuidas a un Héroe del cual no esperamos acciones tan ordinarias, aun cuando ocurran antes de devenir héroe, en este caso antes de ir a la guerra y jugar un buen papel. Otras acciones son aún más risibles y degradantes como el hecho de que “se hurga en la nariz”. Con esta acción se realiza una desacralización de toda posible aura heroica que pudiera tener el personaje ya que roza lo grotesco, lo sucio, lo ordinario, no es en absoluto la imagen que se tiene de un héroe, ni del amor romántico.

Sin embargo entre los lugares comunes que este héroe realiza hay uno que es propio de intelectuales y escritores, o sea de la alta cultura, el hecho de ponerse a escribir luego de la discusión nada menos que un poema. Pudiera pensarse aquí en un doble juego autorreferencial por el hecho de presentarse este fragmento de la novela en forma de poema al tiempo que describe cómo el personaje se pone a escribir un poema.

Es digno de señalarse el tratamiento visual del texto por cuanto Cuba no tiene una fuerte tradición de poesía visual y menos aún en la época en que se publica esta novela, los años ochenta y noventa, en la que no es muy común que se realice este tipo de tratamiento formal, por lo que resulta novedoso. En décadas anteriores podemos mencionar a Mariano Brull y Guillermo Cabrera Infante que trabajaron el texto narrativo o poético con un propósito visual. Contemporáneos a este escritor está Víctor Casaus con su libro de poesía *Amar sin papeles* (1980), pero no muchos otros.

Hemos llamado a este fragmento “pequeño poema en blanco” por su brevedad y porque deja en la última oración muchos espacios en blanco al formar desde el punto de vista visual como una escalera con el verbo “se aburre”. Esta forma verbal se presenta así de forma repetitiva y escalonada dando la impresión que reproduce el estado de monotonía y hastío del héroe ante las réplicas vacías de su enamorada en las que no cree. La disposición visual también influye en el ritmo de la lectura al marcar pausas y silencios, acentuar determinadas palabras que aparecen solas en una línea, hacer con el verbo “se aburre” como una cascada de sentido hasta caer en la oración final donde el héroe se pone a escribir un poema.

Seguidamente aparece una frase que la consideramos como una transición entre este fragmento, “pequeño poema en blanco” y el que le sigue a continuación. La frase es la siguiente:

“(ESTA VEZ AFUERA SE ROMPEN LAS OLAS CONTRA EL MURO DEL MALECÓN Y SE LEVANTAN IRISADOS SURTIDORES DE ESPUMA)” (p. 35).

Desde el punto de vista visual también se observa una diferencia con respecto a los otros fragmentos de este conjunto narrativo, pues la oración aparece entre paréntesis y en mayúsculas. A la vez, esta frase rompe con el ritmo de la narración anterior y hace un alto en la historia de la discusión. Simultáneamente se la podría concebir como una suerte de acotación teatral o de cine.

Esto nos recuerda aquella acotación sobre la guerra que encabezaba el conjunto narrativo 3 titulado “La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”” (p. 21-22) que no tenía relación aparente con el resto de la narración, así como el conjunto narrativo número 5, “Escenificación cinematográfica” (p. 26-30), lleno de acotaciones de cine. Se trata nuevamente aquí de la invasión de otro género en la novela. La acotación propone un escenario, un contexto para esta discusión que trae a colación un lugar archiconocido por todos los cubanos: el muro del Malecón frente al mar en la Ciudad de La Habana. El escenario que describe es también conocido por todos los que han pasado por ahí y han visto el fuerte batir de las olas contra el muro que se desborda de espuma. Es un escenario bello y romántico al tiempo que violento y furioso, que semeja los sentimientos encontrados de pasión y odio del héroe hacia su enamorada. La referencia al Malecón no deja de ser significativa ya que constituye un dato espacial muy preciso que indica que estos relatos del pasado del héroe ocurren en La Habana.

La frase crea un distanciamiento con el resto de la narración, lo cual se ve apoyado por el uso del paréntesis al que se suman las mayúsculas. El hecho de que no se encuentre en medio de un guion de cine o de teatro provoca un efecto de extrañamiento mayor al tiempo que incita, como en el conjunto narrativo 3, a que releamos todo lo que le rodea como si fuera un guion de cine o de teatro, o sea, una representación. Esto confiere, al igual que ocurría en el conjunto 3, un sentido de irrealidad, artificialidad, de construcción, de puesta en escena a toda la narración de esta parte. Este distanciamiento con respecto a la historia contada no deja de ser una burla pues junto con el aspecto de construcción y artificio, de falsedad también se le confiere con esta acotación por su contenido un aspecto melodramático, de escena de telenovela a toda la discusión, que tiene un cariz demasiado común, de lugar común, para ser digna de la historia de un héroe. Esta acotación con tono de burla desacraliza, como la mención de que el héroe “se hurga en la nariz”, todas sus acciones, rebajándolo a un ser “de carne y hueso”, un mortal cualquiera como tantos a los que su mujer ha engañado.

Hay como se ve un propósito consciente por parte del autor de desacralizar la figura del héroe en cuanto tal, de presentarlo en acciones cotidianas, banales, bajas, que ponen en

duda su condición heroica y su estatuto precisamente de héroe. Por otra parte la acotación hace un recordatorio también al estado de construcción del propio texto, a su artificialidad, a que es hecho por alguien. Hay un extrañamiento que es también una llamada autorreferencial de la novela.

9.3 Análisis racionalista (p. 35-36)

El último de los fragmentos que compone este conjunto narrativo número 9 que hemos titulado “El héroe cornudo y los posibles epílogos”, parece retomar el relato dejado inconcluso del conjunto narrativo anterior número 8. Al igual que el conjunto 8 tiene la forma de un relato marco, es una narración en tercera persona realizada por el narrador, en tiempo futuro.

Sin embargo, el inicio de este fragmento no se sitúa en el lugar del margen acostumbrado sino que comienza a mitad del reglón y además con letra inicial minúscula, como si de hecho fuera la continuación de algo anterior. Además comienza con la conjunción copulativa “y” que tiene como función unir elementos de una misma serie, unir oraciones simples, lo que da la idea también de que esta narración retoma una narración anterior. Recordemos que el conjunto narrativo 8 no había finalizado con punto final, lo cual dejaba un espacio abierto para su continuación. También en el último párrafo del conjunto anterior número 8 la narración había pasado al futuro, que es el mismo tiempo verbal con el que comienza este fragmento.

Al menos al comienzo la narración sigue un orden lineal, sin fragmentación, el narrador explica de manera “racional” cómo el héroe va a contarle a uno de sus amigos lo que le ha pasado, sus dudas de si continuar la relación amorosa o no. Sin embargo, no faltan las referencias metatextuales al Autor, por ejemplo el narrador dice: “el Autor de este relato ha concebido ciertos amigos” (p. 35), que son quienes ayudan al héroe a salir de esa crisis como si los hubiera creado, y no como si existieran previamente al relato. Tampoco falta el acostumbrado lenguaje popular y el humor. En el curso de la narración en tercera persona se introduce un paréntesis que reproduce los consejos de esos amigos. Estos consejos aparecen entre comillas porque corresponden directamente a lo dicho por ellos. Pero no hay un conector o introducción, ni siquiera la pleca del diálogo, que marque la diferencia entre la

narración en tercera persona y el paso a un diálogo en estilo directo. Así como se ve en la siguiente cita:

[...] el Autor de este relato ha concebido ciertos amigos: le pagarán los tragos, le halarán las orejas llamándolo al orden y la compostura, soportarán sus quejas, le convencerán de lo efímero de su trauma (“cágate en la noticia”, “ninguna mujer vale tanto, excepto la madre de uno y eso porque las madres son asexuales”, etcétera). (p. 35)

Nuevamente se pone a prueba la capacidad activa del lector de esta novela que tiene que adaptar estas frases súbitas como parte de un diálogo que no ha sido introducido ni aparece escrito completamente. Esta manera de presentar las opiniones de sus amigos, entre paréntesis así como el uso al final de la “etcétera”, además de provocar el humor, apelan también al carácter de constructo del texto, a su artificialidad, pues esta manera no sigue las normas tradicionales de presentar el diálogo en una novela sino que más bien parece que son apuntes, notas para salir del paso, parece que se trata de un boceto en construcción que se va a perfeccionar luego. Esto vuelve a recordar la idea de fragmento, de retazos de textos agrupados, de un texto inacabado, no perfectamente pulido, “con manchas” como refiere el subtítulo de la novela. El humor viene dado como en otras ocasiones por el contraste entre el lenguaje serio utilizado por el narrador y el lenguaje popular empleado por los amigos como por ejemplo: “cágate en la noticia”. También por el uso precisamente del sustantivo etcétera que concluye la lista de opiniones dichas por los amigos, separadas por la coma, como corresponde a una enumeración de elementos homólogos, y la indicación de que esa lista continúa, como hemos explicado antes.

La narración continúa en tercera persona manteniendo el tiempo futuro, relatando cómo el héroe habrá de continuar el curso de su vida como tantos otros hombres. Esta narración en futuro concluye con un refrán popular: “un clavo saca otro” (p.36). Este refrán quiere decir que la pérdida de un amor se alivia, se soluciona con un nuevo amor, que ayuda a olvidar el primero. El narrador además dice que el héroe llegará, como tantos otros, a “la Meta y Nuevo Punto de Partida” (p. 36). Estas alusiones pueden hacernos pensar que el héroe tendrá tal vez, luego de esta crisis amorosa, un nuevo amor.

Aunque no se expliquen, estas sutiles sugerencias se tornan importantes a la luz del extraño párrafo que sigue, que dada su originalidad y experimentación, reproducimos a continuación tal y como aparece en el texto:

staba en primera fila, pero serio como si estuviera en un velo
mucho lo que pasaba a su alrededor, así que hice de tripas cora
acercué e inventé un pretexto para hablarle. Súbitamente se a
n horas. Luego me diría que yo era el clavo, su clavo, pero n
bien cuando decía eso... Será terrible perderlo ahora que tan (p.36)

Se trata como se puede apreciar de un texto incompleto. Faltan palabras, oraciones incluso, algunas palabras aparecen a la mitad, también hay letras solas. Por su disposición gráfica parecen oraciones sueltas, independientes pero al leer nos damos cuenta de que están relacionadas en su sentido como si conformaran un párrafo. Parecieran pedazos de un sueño, un delirio, o una mala transcripción. Sin embargo este fragmento, con el que finaliza de hecho este conjunto narrativo número 9, no posee el mismo narrador en tercera persona como el texto que venimos leyendo semejante a un relato marco, ni tampoco se trata de la voz del héroe en primera persona que recuerda su pasado, ni de la voz de la enamorada de la discusión en primera persona. Se trata de un narrador nuevo no visto hasta ahora que se expresa en primera persona y que es muy confuso saber en este momento quién es. Tampoco se puede advertir si se trata de una voz femenina o masculina, pues no hay marcas de género en este breve fragmento.

Con este fragmento hay un corte en el curso de la narración que se viene haciendo -la del análisis y consejo de los amigos del héroe sobre su crisis amorosa- para insertar un relato otro que aparentemente no tiene relación con el curso de la historia. Hay una ruptura en la continuidad espacial y temporal así como en la voz narrativa anterior, por lo que este relato se presenta como desconcertante ante los ojos del lector. Para mayor confusión ni siquiera se deja un espacio tipográfico mayor entre el párrafo anterior y este que marque esta ruptura.

Dentro de la poca información que podemos obtener vemos que este nuevo narrador se refiere a un personaje masculino y cómo se le acercó un día para hablarle. Luego cómo él le dijo que era “su clavo”; y que sería terrible perderlo ahora. No se trata como vemos de un recuerdo del héroe sino más bien de un recuerdo de alguien sobre el héroe, si pensamos que ese personaje masculino pueda ser el héroe. Dada su posición en la narración -al final de la crisis amorosa e inmediatamente después de la oración “porque es tan cierto eso de que un clavo saca otro” (p.36)-, y dado que el propio narrador lo dice: “Luego me diría que yo era el clavo, *su* clavo” (p.36), se deduce que esta persona que narra tal vez sea una nueva enamorada del héroe con la que superó aquella crisis.

Interesante resulta la última oración: “Será terrible perderlo ahora que tan” (p. 36) ya que muestra por un lado que esta nueva enamorada acompañó al héroe hasta su entrada en la guerra y su posterior herida de muerte, y por otro recuerda la idea de que efectivamente el héroe se encuentra en trance de morir.

Ahora bien, hemos de señalar que este párrafo se encuentra reproducido completamente en la secuencia número 10 de la obra (p. 115). También en esta secuencia está situado de manera fragmentaria con respecto a la narración que le rodea, con la que no guarda una explícita continuidad, como varios otros fragmentos que configuran la secuencia 10. El párrafo aparece en letra cursiva y al final se pone en evidencia que es la ya mencionada Chiquita el sujeto emisor: “*Será terrible perderlo ahora que tanto hemos pasado juntos, ahora que todo nos iba bien. No sé qué haría si llegara a faltarme... nunca podría ser la Chiquita de otro que no fuese él*” (p.115).

Como se puede apreciar esta novela, *Cañón de retrocarga* (1989), se construye básicamente de fragmentos yuxtapuestos que son recuerdos del héroe pero también recuerdos y opiniones de otros personajes cercanos al héroe, como es el caso de todo el conjunto narrativo que sigue. Las disyunciones en la continuidad del tiempo y el espacio así como los cambios continuos de narrador, no aparecen en la mayoría de los casos ni explicados ni introducidos, como hemos visto, y le corresponde entonces al lector una ardua labor de conexión y entretrejo para conformar una historia coherente con principio y fin. En los dos casos por ejemplo en que se presenta este fragmento citado anteriormente aparece desconectado del resto de la narración pero además ninguno de los dos hace referencia al otro, ni ningún otro elemento a lo largo de la narración apunta a que ese párrafo inconcluso que apenas se entiende al principio de la novela (secuencia 3) aparece luego reproducido íntegramente al final (secuencia 10). Esta conexión queda al recuerdo azaroso e improbable del lector.

Conjunto narrativo 10: Los amigos del héroe (p. 36-37)

En el conjunto narrativo 10 ocurre otro cambio en el modo narrativo con respecto al conjunto anterior pues pasamos a una narración en segunda persona, y también hay un cambio en la presentación gráfica pues se presenta en forma de relato insertado, con un margen mayor a la izquierda y sin sangría. Este conjunto abarca solo un párrafo de dos páginas y se trata de reflexiones que hace el narrador sobre el comportamiento amoroso del héroe y sobre sus amigos.

El narrador se dirige al héroe en segunda persona como si sostuviera un diálogo íntimo con él, como si fueran amigos, mas es un diálogo en un solo sentido pues no aparecen las respuestas del héroe. También pudiera pensarse que es una autorreflexión en voz alta del narrador consigo mismo.

Esta manera de narrar en segunda persona ya la hemos visto en el conjunto narrativo número 3, “La alegría del héroe: “La sonora lengua del Lacio”” (p. 21-22). Al igual que en el conjunto 3, se establece aquí una distancia crítica entre el narrador y el héroe. Es como si el narrador se alejara, tomara distancia, lo observara desde afuera y así pudiera comentar sobre él con una mayor objetividad. Sin embargo, a pesar del cambio de modalidad narrativa y de presentación gráfica -y la fragmentación que esto provoca- la narración continúa con la temática anterior, las relaciones amorosas del héroe, siguiendo una lógica cronológica.

El narrador le reprocha al héroe que no es inteligente, ni en asunto escolar ni en materia vital:

No eres inteligente. Es decir, no es que seas bruto en materia de asunto escolar, casi todo lo contrario, lo que pasa, en materia de ese asunto, es que eres muy barco, grande barco para todos, algo así como el Titanic, el Queen Mary, Ikatsu Maru (...). No eres inteligente, no, en materia de asunto vital: tanto es lo que mal te sale. (p. 36)

“Ser un barco” es una expresión popular usada en Cuba para referirse a alguien que es despreocupado, irresponsable, que no toma en serio las cosas. Esta expresión popular aparece aquí, como ya hemos visto en otras ocasiones, al lado de referencias cultas, como la mención de los barcos Titanic, Queen Mary, Ikatsu Maru. La mención de estos barcos verdaderos y la comparación del héroe con ellos provoca el humor porque rompe la expectativa de sentido, resemantiza la expresión popular devolviéndola a su significado originario (el barco velero que va para donde lo lleve el viento). Además estos son barcos muy grandes, como el héroe. El hecho de mencionar sus nombres concretos restaura la metáfora inicial, que a fuerza del

uso cotidiano se ha automatizado, de manera que nadie cuando la emplea piensa en un barco verdadero. Esta ruptura de la expectativa de sentido es lo que provoca el humor.

A continuación el narrador le dice al héroe, o a sí mismo, por qué tampoco es inteligente en “asunto vital”. Para ello le recuerda el caso de Elena, al parecer una antigua novia, que un día se lo dijo claramente. Le menciona al “sabio y hondo Pedro Tenedor” (p. 36), uno de sus amigos, que se lo ha repetido varias veces. También Raúl se lo ha dicho, quien es considerado por Pedro Tenedor como “el paradigma de la inteligencia en materia de asunto vital” (p. 37). Obsérvese claramente el humor utilizado en el epíteto “Pedro Tenedor”, dado a quien parece ser el líder y consejero del grupo de amigos, epíteto que no remite precisamente a su sabiduría.

Mediante esta reflexión en segunda persona del narrador nos acercamos al grupo de amigos del héroe, a lo que piensan sobre él, a cómo es visto, a su comportamiento, al ambiente social que le rodeaba cuando era más joven. De una manera indirecta, como en efecto se dijo que se haría a principios de esta misma secuencia 3, estamos asistiendo a la caracterización del héroe, psicológica, social, espacio-temporal. Esta es la función que cumple este conjunto.

Con sobrado humor el narrador continúa con la metáfora del barco:

porque tu navegación ha sido difícil a pesar del trópico (todo un mito), tan difícil como en los helados mares del norte, llenos de hielos flotantes de caprichosa travesía; y, en cambio, las de otros han sido más tranquilas, singladuras apacibles propias de mares interiores y climas templados (otros mitos). (p. 37)

Se está refiriendo en realidad a la mala suerte del héroe en sus relaciones amorosas, lo que no ha sido el caso de otros de los amigos del grupo. Obsérvese la burla sana cuando le reprocha: “a pesar del trópico (todo un mito)”, ya que rescata el estereotipo, lugar común, de que en las zonas tropicales las relaciones amorosas son más fáciles que en las zonas de clima frío, como en el norte. El narrador se refiere también a las conversaciones sostenidas con Raúl sobre esta materia en casa de una tal Lidia, otra amiga o novia del héroe, en medio del ron Caribe, el sándalo y las velas hindúes. Describe el ambiente de ligera borrachera que rodea allí a todos los amigos.

Por otra parte destacamos la presencia de alusiones intertextuales de diversa procedencia aunque todas son, en este caso, referencias cultas. La primera es la mención del personaje protagónico de la obra homónima de Molière, Tartufo. La referencia es explícita, se dice su nombre, y se realiza cuando el narrador está describiendo a los amigos del héroe:

“Raúl, “el silencioso hombre del fondo”, que todo lo ve y todo lo calla y solo suelta algo de lo que sabe a gotas y como en agonía: ni el alcohol lo puede desatar ni el mejor Tartufo engañar” (p. 36-37). Recordemos que Raúl es también “el paradigma de la inteligencia en materia de asunto vital” (p. 37) y que es uno de los que ha dicho que el héroe no es inteligente en esta materia. Con la referencia a Tartufo se hace alusión a la característica por antonomasia de este héroe del teatro de Molière del siglo XVII: su hipocresía y falsedad. Diciendo el narrador que a Raúl el alcohol no lo desestabiliza ni que un *tartufo* lo engaña, nos demuestra su autocontrol y perspicacia, lo que a su vez reafirma la certeza de su juicio sobre el héroe.

La segunda alusión intertextual que encontramos en este décimo conjunto narrativo se trata de una frase: “tengo fe en el mejoramiento humano” (p. 37). Esta referencia es menos explícita que la anterior pues no hay ninguna alusión a su autor, ningún nombre propio, es solo una frase insertada en el curso de la narración. Sin embargo, el hecho de aparecer entre comillas es una marca explícita de que se trata en efecto de “otro” texto. La frase aparece casi al final del conjunto. El narrador está exponiendo que el héroe cree que no es culpa suya no ser inteligente sino “de ese hombre que marca cuanto toca” (p.37). No queda bien claro quién es “ese hombre”, puede ser que se refiera al Autor, a Dios, al Creador, pero esto no se precisa. A continuación el narrador dice: “¡ah infeliz que ahora piensas que mucho daño te ha hecho en la vida eso de “tengo fe en el mejoramiento humano”, quitándote la envidiable capacidad de odios que hay en otros!” (p.37). Con esta frase se hace referencia a que el héroe tiene la esperanza de poder cambiar, mejorarse, en este caso, ser un poco más inteligente en materia de asunto vital en el futuro y que no le guarda rencor a su Autor o Creador. La frase en sí pertenece al prólogo del *Ismaelillo* (1882), poemario que dedicara a su hijo José Martí donde le dice con gran conciencia humanista: “Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti”⁵⁰. Esta es la segunda referencia que encontramos al héroe nacional cubano -la otra había sido en el conjunto número 2 “El “Ay” y el héroe” (p. 20)-, cuyos versos y escritos están como ya hemos dicho grabados en la conciencia nacional. De ahí que si bien la referencia es culta, esta frase es bastante conocida y extrapolada de su contexto originario para servir a diferentes usos en el imaginario común y popular de gran parte de cubanos.

La tercera referencia intertextual que encontramos es aún menos explícita que las dos anteriores. Con ella termina este décimo conjunto narrativo. Se sitúa inmediatamente después de la segunda referencia. No hay ningún tipo de marca de que se trata de una referencia a otro

⁵⁰ <http://www.literatura.us/marti/ismael.html>. Consultado el 6 de junio de 2017.

texto. La frase está perfectamente insertada en este discurso como una reflexión más del narrador sobre el héroe, que por lo demás viene a funcionar como una conclusión de todo lo dicho anteriormente. El narrador le dice al héroe: “Tu suerte es que el hombre es un ser histórico y se desarrolla en espiral ascendente: mañana volverás a ser el mismo” (p. 37). Se trata de una alusión al marxismo, al principio fundamental del materialismo dialéctico que considera al hombre como un ser histórico y a la concepción materialista de la historia que plantea que la historia se desarrolla a saltos cualitativos en espiral hacia adelante y hacia atrás pero siempre avanzando hacia el progreso.

Ahora bien, al igual que la expresión anterior de José Martí e incluso al igual que la mención al personaje de Tartufo, esta referencia al principio marxista está totalmente descontextualizada. Si bien originalmente esta expresión pertenece al dominio de la filosofía, la economía política, que abarca un conocimiento teórico general, el uso que se le da en la novela pertenece a la esfera de lo privado individual, sirviendo como a una especie de consuelo o aliciente a las cuitas de amor del héroe. Bajo el ala de este principio general de la transformación del hombre y la materia, el narrador le está diciendo simplemente al héroe algo así como que no se preocupe, que dentro de unos días ya lo habrá olvidado todo, o sea, a su antigua enamorada, y todo comenzará de nuevo, su vida normal y seguramente un nuevo amor. El cierto rebajamiento que sufre la alusión al marxismo tanto como la frase del héroe nacional es motivo de humor. Como hemos visto ya en otras ocasiones, la descontextualización de la referencia intertextual y el rebajamiento de una condición seria a la esfera de lo personal, anecdótico y prosaico es otro de los resortes del humor.

En el caso de estas tres referencias intertextuales, y en general con todos los intertextos, la adquisición de la referencia depende del grado de conocimiento del receptor, de su competencia por lo que no será en cada caso igual. Al mismo tiempo como puede verse aquí el grado de explicitud de la referencia intertextual también cambia, y con ello el grado de dificultad de su percepción. Por ejemplo la referencia a Tartufo es directa, incluso si el receptor no conoce quién es Tartufo, pero la alusión a los principios del marxismo puede pasar como parte del mismo texto de *Cañón de retrocarga*, ya que no está delimitado de ningún modo -ni siquiera con las comillas que tiene la de la segunda referencia a Martí- de que se trata de un diálogo con otro texto y no de una idea propia del narrador de la novela. Esto provoca como en todo texto con una fuerte presencia intertextual, grados diferentes de lectura, como ya hemos dicho. Por otro lado este modo de construir un texto con muchas citas e intertextos no será privativo de esta obra sino que lo vamos a encontrar como método de

composición en muchas obras de los novísimos como por ejemplo para citar los más conocidos Ena Lucía Portela, Jorge Ángel Pérez, narradores que se caracterizan por construir textos tanto novelas como cuentos, muy densos llenos de intertextos de la cultura clásica y de la historia literaria.

Conjunto narrativo 11: Entrevista periodística (p. 38-40)

El conjunto narrativo 11 que surge a continuación tiene una forma muy singular, aunque se trata de un procedimiento ya visto en esta misma secuencia: la inclusión de otro género. Este procedimiento está presente en el conjunto número 5, “Escenificación cinematográfica” (p. 26-30), que inserta un guion de cine en el texto novelesco. Ahora se trata de la inclusión de una entrevista periodística.

La entrevista es realizada por el Narrador a unos amigos del héroe. Está encabezada por un título en mayúsculas: “FRAGMENTOS DE LA ENTREVISTA HECHA POR EL NARRADOR A OTROS PERSONAJES QUE CONOCIERON AL HÉROE DE ESTE RELATO*.” (p. 38), que introduce y aclara lo que vamos a leer.

Tiene lugar una ruptura con la narración anterior, un corte, y la irrupción de otro género no literario, con otros códigos y formato. Esta ruptura podría sorprender mucho más si el lector no estuviera ya acostumbrado a la fragmentación del discurso en este relato que, como se viene observando, propone un cambio de modo narrativo en cada conjunto que hemos delimitado. Sin embargo, a pesar de este cambio genérico se mantiene una continuidad temática. Veremos que el tema de la entrevista sigue siendo el comportamiento del héroe luego de la ruptura con su enamorada.

Al final del título hay un asterisco que remite a una nota a pie de página. La nota señala: “Estos personajes no son los amigos del héroe. Los verdaderos amigos fueron evitados, dada su evidente parcialidad en el asunto.” (p. 38). Con esta nota se patentiza el propósito de objetividad, pues se han elegido personas no comprometidas emocionalmente con el héroe para tener una visión más imparcial, por lo que da la impresión de tratarse de una entrevista muy seria y formal, de una suerte de investigación de sesgo casi científico.

La entrevista como dijimos la realiza el NARRADOR a los PERSONAJES. Estos personajes, como se señala en el paréntesis con que comienzan su primera intervención, no poseen nombres propios: “(SUS INICIALES PUEDEN SER T.M., A.C., D.C., M.A.A.,

A.R.G., M.M., D.M.S., J.C.S., I.D., C.K.D., X.Y.Z. o cualquiera)” (p. 38). El uso de estas iniciales en lugar de un nombre propio acentúa su impersonalidad y con ello su imparcialidad, como aseguraba la nota al pie. Además, anonimato que autoriza todas las alteraciones o incluso calumnias.

Por otro lado se dice que sus iniciales *pueden ser*, o sea, ni siquiera estamos seguros de que *sean* estas. Y al final del paréntesis se dice que pueden ser esas o *cualquiera*, es decir, pueden ser estos personajes u otros. Con la utilización de esta perífrasis del verbo modal “poder” y con este pronombre indefinido “cualquiera”, se propone una indefinición y una posibilidad de elección que da la impresión de que estamos frente a un boceto de un texto que se va a escribir después. Parece también como si se tratara de la acotación de un guion para el montaje de una pieza de teatro, que propone diferentes variantes para que el director escoja. Esta indefinición apela, como ya hemos visto en otras ocasiones, al carácter inacabado e imperfecto del texto, como se ha señalado en el subtítulo (“Texto lúdico del lugar común y con manchas”), así como al desvelamiento de su carácter ficcional, de constructo, creación, artefacto, lo cual es otro rasgo de autorreferencialidad.

No deja de estar presente desde este mismo comienzo de la entrevista el humor y la burla, como se ve en las letras iniciales escogidas como M.M, I.D, X.Y.Z. Por otro lado esta indefinición en el nombre de los entrevistados contrasta con la búsqueda de seriedad e imparcialidad que se había anunciado como objetivo en la nota a pie de página. Sin embargo, las intervenciones de cada personaje no aparecen demarcadas por estas iniciales sino agrupadas todas bajo el nombre de PERSONAJES. Sí están separadas por un punto final y un espacio gráfico que delimita las distintas intervenciones.

La primera pregunta que realiza el NARRADOR es: “¿Cómo era en el grupo?” (p.38). Dado el conjunto anterior, el cotexto, y por las propias respuestas, se infiere que este grupo sea el mismo grupo de amigos del que se habla en el conjunto anterior o tal vez el grupo de su escuela, de jóvenes adolescentes. Las respuestas son muy variadas y algunas se contradicen. El lenguaje utilizado es muy popular y hasta vulgar, con uso de malas palabras. No parecen respuestas “serias”, son más bien expresiones muy cortas, con un tono ligero y desenfadado que contrasta con la seriedad del título, con la nota a pie de página y con la circunspección de las preguntas. Por ejemplo, a esta primera pregunta los PERSONAJES responden: “Era un sinvergüenza.”, “Normal.”, “Jodía demasiado.”, “Tremendo tipo.”, “Excelente compañero.”, “Un comemierda.” (p.38).

Con la segunda pregunta ocurre algo parecido. A la pregunta del NARRADOR “¿Cómo reflejó el rompimiento con su amada?” (p.38), los PERSONAJES responden: “Como una patada en los güevos.”, “No le hizo ni ji.”, “No puedo decirlo, siempre tuvo un autocontrol envidiable.”, “El pobre, se hizo un merengue” (p.38). Este desenfado en las respuestas pone en duda y ridiculiza la supuesta seriedad de las preguntas y de toda la entrevista.

Pero además toda la entrevista es desacralizada dado su tema -el comportamiento del héroe luego del rompimiento con su enamorada- que deviene anecdótico y para nada significativo de lo que tradicionalmente se pudiera contar sobre un “Héroe”. Las respuestas, llenas de contradicciones, poco comprometidas, vulgares, llenas de frases populares, no hacen sino “chotear” el pretendido carácter objetivo y científico del género. Como se observa todas estas observaciones muy contradictorias no logran construir un retrato nítido del héroe.

El hecho de que el NARRADOR continúe en el mismo tono formal sin perder su rol de entrevistador ante la falta de seriedad, hace todo más risible aún como cuando por ejemplo al final de esta segunda pregunta un PERSONAJE responde: “Se puso a hablar mierda”, a lo que el NARRADOR increpa enseguida: “¿Qué tipo de mierda?” (p.39). Las respuestas que siguen son del mismo orden que las anteriores llenas de malas palabras, expresiones y refranes populares, interjecciones, contradicciones y algunas con mala intención: “Que se le metió en la cabeza que ella le estaba pegando los tarros”; [...] a la semana se templó al tipo que menos él soportaba [...]; “Habló la clásica mierda del perro del hortelano...”; “No jodas; me refiero a que ni comía ni quería dejar comer”; “Bah, ella sola se metía en el plato”; “Ella era una santa, el infame era él”; “Me alegro que le haya pasado lo que le pasó” (p.39).

Muy diferentes son, sin embargo, las respuestas a la última pregunta formulada por el NARRADOR. Primeramente la pregunta posee ya un elemento de ruptura, la mención explícita y autorreferencial al AUTOR y al héroe en tanto “héroe de este relato” por lo que se realiza una vuelta al espacio literario de la lectura, perdido por la inclusión de otro género. El NARRADOR dice: “Hasta ahora, el Autor piensa que el héroe de este relato morirá de las terribles heridas que ha sufrido. ¿Qué dirían de nuestro héroe para publicar una semblanza suya cuando muera?” (p.39). Las respuestas son en este caso todas elogiosas sin contradecirse, con un lenguaje no coloquial, sin malas palabras ni fraseologismo popular. El contraste es evidente y provoca la risa. De manera lúdica se realiza una crítica a la hipocresía y los clichés de las semblanzas y valoraciones generales, biografías, sobre los héroes que son

todas positivas y laudatorias y no toman en cuenta los resquicios personales bajos, humanos, poco “heroicos” ni publicables.

El aspecto teatral y de puesta en escena vuelve a aparecer al final de la Entrevista cuando todos los personajes concluyen en exclamación: “(TODOS A CORO): ¡Éramos sus mejores amigos!” (p.40), por lo que nos vuelve a remitir al carácter de ficción y construcción literaria, artificial del texto, que contrasta con el supuesto carácter racional, objetivo y verídico de la entrevista periodística. En realidad, con todos estos giros de lenguaje e intromisiones se produce un doble juego en el que son puestos en duda ambos géneros, el literario y el periodístico, en un intento por desarticular fronteras y lo intrínsecamente propio de cada uno y advertir que ni lo literario es tan ficción, tan mentira ni la encuesta periodística es tan objetiva, tan veraz.

La profesora Margarita Mateo ha analizado esta Entrevista desde el punto de vista de la desacralización del testimonio. Para ella este “Fragmento de entrevista” es, al igual que otros elementos de la novela, “una burla y parodia de lo testimonial” que “pretende socavar la falacia de verosimilitud de este medio de representación”⁵¹.

Sin tener una opinión necesariamente contraria, no hemos hecho énfasis en este trabajo en analizar este señalado carácter paródico del testimonio. En cambio, sí nos parece oportuno señalar en este momento que esta Entrevista es efectivamente una burla y parodia a la Encuesta en tanto medio fiable para recoger información sobre determinado hecho o grupo de personas con un fin investigativo. Ya desde el comienzo del *incipit* se hace mención a esta idea crítica sobre la funcionalidad de la encuesta. Dice el narrador en el *incipit*:

“Es difícil responder a todas las preguntas hechas al principio. Solución: ¿hacer una encuesta? ¿Qué más da? Las encuestas son la suma de los antojos individuales y, como se sabe, el todo es mayor que la suma de sus partes, así que la encuesta nunca iguala al todo social y se queda en lo que era: adición de individualidades”. (p.13)

Es necesario aclarar que la Encuesta como procedimiento de investigación ha sido y es ampliamente usado en la Cuba postrevolucionaria en casi todos los ámbitos para acceder a la opinión de las masas, llegando en ocasiones a extremos de esquematismo, reduccionismo y manipulación de la verdad. Por lo que no es de extrañar que aparezca en la novela una crítica a este recurso manido, siempre a través del telón humorístico, en este caso la parodia.

Por otra parte hemos de señalar, como plantea Margarita Mateo y al igual que ocurre con el conjunto narrativo anterior (conjunto narrativo número 10, p. 36-37), que “al mismo

⁵¹ Margarita Mateo, *op. cit.*, p. 207.

tiempo que son burlados, la entrevista y el dato testimonial contribuyen a la caracterización del héroe y a recrear los conflictos de un peculiar momento de su vida”⁵². Esto contribuye a crear una unidad temática, un orden subyacente, en esta parte de la Secuencia 3 en la que el héroe recuerda momentos íntimos de su pasado, en consonancia con lo anunciado por el narrador al comienzo del conjunto ⁷⁵³.

Conjunto narrativo 12: Glosa sobre la Entrevista. (p. 40-43)

Tras esta pseudo-entrevista, el conjunto narrativo número 12 vuelve a tomar la forma de un relato marco. Retoma un margen normal y conforma un largo párrafo continuo que abarca cuatro páginas. Al igual que los anteriores relatos marcos se trata de una serie de comentarios y reflexiones de orden autorreferencial por parte de los narradores sobre lo que se ha venido escribiendo hasta ahora. El narrador desarrolla un discurso en tercera persona, y en ocasiones tiene lugar una especie de diálogo entre dos narradores, sin plecas y sin alterar la estructura del párrafo, como hemos visto en otras ocasiones.

Lo primero que plantea el narrador es que no va a hacer ningún comentario sobre la Entrevista anterior (conjunto número 11) ya que el Autor se niega, con lo cual instaura una jerarquía entre “Autor” y “narradores” y deja asentado el que el relato goza de varios narradores. Luego comenta que el “héroe de este relato” ha estado hablando mucho de su vida íntima y sin embargo antes no había querido escribir la carta que le había exigido el Autor. Como se observa son comentarios autorreferenciales sobre la propia escritura y sobre la actitud del héroe y del Autor. La carta a la que se refiere es la que hemos analizado en el conjunto número 4 “Relación Personaje-Autor. Las segundas intenciones del Autor” (p. 23-26), dirigida a La Chiquita. El narrador refiere que quizás esto se deba al orden cronológico que no tienen las acciones narradas ya que, dice, “aunque lo hayamos narrado después, la obcecación del héroe por la amada tetona es anterior a la carta destinada a la Chiquita” (p. 40). Volvemos a encontrar aquí una aclaración de orden metatextual que explicita al lector que las acciones narradas en esta novela no siguen un orden cronológico, al tiempo que nos “ordena” la historia amorosa de la “amada tetona” y la de La Chiquita.

⁵² *Idem.*

⁵³ “Sí, ya es hora de que recuerde algo íntimo de su pasado.*

*Con lo que, además de contribuir a la caracterización psicológica del personaje, introducimos uno de los más importantes lugares comunes”. (p. 31)

Al igual que en los anteriores relatos marcos se utiliza un lenguaje popular, familiar, el narrador se refiere al Héroe y al Autor como si fueran sus amigos cercanos, usa expresiones humorísticas como “la obcecación del héroe” para referirse a su enamoramiento, “la amada tetona” para nombrar a su novia. Pero en el fondo las reflexiones que hace son ciertas y apropiadas desde el punto de vista teórico-literario, y ayudan de cierta manera a la propia comprensión de la novela.

Los narradores emplean un sistema de preguntas y respuestas como hemos visto antes, en forma de diálogo. Por ejemplo un narrador le pregunta al otro si La Chiquita se llama así realmente. Esta pregunta da pie a otra reflexión metatextual pues el narrador contesta que en esta novela se apela a la experiencia del “demiurgo de todo esto” (p. 40) pero que es inútil buscar la referencia directa ya que “Todo esto es ficción, “más de media mentira”” (p. 40). El narrador hace referencia aquí a un principio básico de la ficción, la verosimilitud, la apropiación y recreación que el escritor hace de los elementos de la realidad extratextual sin que sea nunca una transposición directa. Por eso dice que es inútil buscar referencias directas del nombre de La Chiquita en la vida del autor. El narrador ha aclarado antes que “ya *hemos dicho*” (p. 40) pues en efecto este debate sobre la verosimilitud y la realidad está presente desde el *incipit* en donde el narrador se debatía en si el autor tenía derecho o no de apropiarse de un asunto que no había vivido y que al final de todas maneras iba a tener que apelar a su experiencia personal (p. 11-12). De ahí la presencia de las comillas en “más de media mentira” pues es una frase del *incipit*, y el narrador si bien no lo dice claramente al menos sí señala que es una cita.

El narrador juega con elementos intertextuales como por ejemplo nuevamente el marxismo y la dialéctica materialista, siempre en un tono humorístico. Menciona otra vez a Hamlet, con la misma pregunta que hacía en el *incipit*: “De nuevo Hamlet: ¿momia versus snob?” (p. 41) que vuelve a remitir a la duda de si el autor debe incluir o no elementos de su vida personal en el relato. Muy graciosa resulta la mención a la escritora George Sand: “apelemos mejor a George Sand: “A quien le sirva el sayo que se lo ponga”. Coñó, ¿y ella dijo eso? No, ni falta que hace; de mujeres como ella puede esperarse cualquier cosa, y si no lo dijo, lo pensó” (p. 41). El narrador se está refiriendo aún al hecho de que hay autores que incluyen elementos de su experiencia personal en sus obras y otros que no. Usa este refrán popular para expresar que a unos escritores les convendrá más el término de “momia”, los que se detienen y no incluyen elementos de su vida y a otros más el término de “snob”, los que se arriesgan y sí incluyen elementos de su vida. Lo cómico radica en atribuirle este apócrifo a G.

Sand por el hecho de poner de relieve “el sayo”, pues sabemos que esta escritora francesa del siglo XIX que defendió los derechos de la mujer firmaba y se vestía como hombre.

Obsérvese el estilo de preguntas y respuestas en los narradores, y también el desenfado y familiaridad con que el narrador se refiere a estos escritores consagrados, de la misma manera que lo hace con el Autor y el Héroe. Esta característica de acercar y poner en un mismo rango elementos de la alta y la baja cultura, coexistiendo en la obra sin distinción, es un rasgo señalado de la posmodernidad, época cultural a la que se afilia sin dudas este libro, pero también hay que señalar que es un rasgo de la propia idiosincrasia del cubano que, como describe Jorge Mañach, tiene la tendencia a abolir las distancias entre todo lo que represente una autoridad y a asumir todo con una cierta familiaridad y ligereza.⁵⁴ El humor deviene pues un componente clave de esta desacralización, lo que se ve presente y como una dominante a lo largo de toda la novela.

Siguiendo este mismo estilo autorreferencial y lúdico menciona el narrador también a Robind Hood, de quien pregunta que cuál era su tanto por cierto de lo que le roba a los ricos, y sugiere que tal vez era “tremendo homosexual” (p. 41). Es preciso aclarar que estas alusiones aunque pudieran parecer una burla no llegan nunca a la falta de respeto sino que permanecen siempre en la esfera de lo lúdico y de la parodia. Incluso podemos decir que muy al contrario estas referencias permiten dar a conocer estas figuras de la alta cultura y algunas de sus características pues el lector puede por ejemplo sentir curiosidad e ir a la búsqueda de más información. Son estas incongruencias y ocurrencias las que mueven a risa.

En medio de este discurso autorreflexivo y metatextual el narrador retoma la historia del héroe. Ante el reproche del otro narrador por los vituperios lanzados contra Robind Hood, se justifica diciendo: “es que jode saber de antemano cuán jodido se sentirá el héroe de este relato cuando la tetona de su amada le diga [...] que *tiene* [...] que romper con él PORQUE FALTA MUCHO A LA ESCUELA” (p. 41). Así de esta manera inserta y continúa la historia amorosa del héroe, entretejiéndose con pausas y comentarios intertextuales. El narrador explica que esto no es razón suficiente para sacar a una persona del corazón y vuelve a insertar otra alusión intertextual: “A Carson McCullers le falló el adjetivo: el corazón es un cazador caprichoso” (p. 41-42). Con fino humor parodia el título de la novela de esta escritora norteamericana *El corazón es un cazador solitario* (*The Heart Is a Lonely Hunter*, 1940) para hacer referencia a la desventura del héroe de enamorarse de una mujer que lo ha dejado porque “falta mucho a la escuela”.

⁵⁴ Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, op.cit.

Inmediatamente después de esta referencia culta introduce una frase en extremo popular, un dicho: “No obstante, con estos bueyes hay que arar” (p. 42). El efecto resulta muy risible pues en realidad el narrador se está refiriendo a que no le queda otro remedio que *narrar* sobre ese héroe y esa amada tal y como son porque así los ha concebido su Autor. El uso del refrán da una legitimación que lleva a la risa porque es una autoridad ficticia. El distanciamiento autorreferencial y las disquisiciones teóricas se hacen de una manera humorística y familiar, como si se tratara de un asunto cotidiano. Así sucede también con el fragmento que le sigue:

[...] venga de nuevo el Gran Lugar Común de Este Relato: no somos más que los portavoces, los instrumentos de la voluntad del Autor, y ella se impone queramos o no queramos. Aunque tengamos ganas, no podemos llorar por la mala ventura del héroe de este relato, porque eso sería el colmo: somos el narrador, aunque variable, omnisciente a fin de cuentas [...] (p. 42)

El narrador advierte el Gran Lugar Común: el hecho de que deba realizar la voluntad del Autor y explicita que es un Narrador variable, como hemos podido constatar, y omnisciente. Sucede igual que en ejemplos anteriores en que, aunque con un lenguaje que no es el acostumbrado en este tipo de discurso, se realizan aclaraciones teóricas pertinentes que pueden ayudar a la lectura. Las figuras del Narrador y del Autor aparecen ficcionalizadas tomando un estatuto similar al de los personajes, lo que mueve a risa.

El narrador a partir de ahora se dedica a una reflexión que va a durar hasta el final del conjunto y que nos interesa particularmente dada su importancia en la novela: la reflexión sobre el heroísmo. Aparte de la mención que se realiza en el *incipit* esta es la primera vez que encontramos un discurso sobre el heroísmo, el cual se va a continuar en secuencias posteriores. El narrador empieza diciendo que a los muertos, a los buenos muertos, “como se espera sea nuestro héroe”, no les “cuadran” los llantos en el recuerdo sino “verlos como eran, como fueron, como habían sido” (p. 42). Como se ve en primer lugar vuelve a recordar la posible muerte del héroe y la circunstancia de que esa muerte sea heroica. En el *incipit* el narrador se había referido a esto con un tanto de burla al decir que el héroe moribundo era heroico y patético a la vez y le preguntaba al Autor si le era particularmente simpático el heroísmo patético. Aquí también encontramos un tono de burla y parodia pues se adopta el estilo engolado del discurso político y de arenga revolucionaria que es también un lugar común, y esto combinado con palabras tan poco serias como “les cuadran” para referirse a que no es digno, honorable recordar a los héroes con llanto.

Seguidamente este discurso engolado se rompe de manera humorística cuando el narrador presenta la serie de características con las que los héroes se supone que quieren ser recordados. El humor está en la ruptura de expectativa pues muchas de ellas no son muy “dignas” de un futuro héroe sino todo lo contrario: “jodedores, trapaceros, ingenuos, cándidos, crédulos, mentirosos, maniáticos, bebedores, fornicadores, melancólicos, escépticos, irreverentes, desinteresados, inspirados.” (p. 42). La acumulación de características contradictorias y algunas casi insultantes referidas al héroe acarrearán la risa del lector. El narrador plantea que así debe ser el héroe de este relato porque así lo quiere el Autor. A lo que el otro narrador responde que tiene razón ya que: “el héroe no es el que hace lo que nadie puede hacer (ese es Superman o Rambo, según la mierda que se tenga en cuenta), sino que es héroe aquel que hace *todo* lo que puede hacer en el momento en que lo tiene que hacer” (p. 42). Esta definición de héroe como se ve es totalmente pertinente y seria, y continúa en la línea de ese discurso laudatorio a no ser por la frase que aparece intercalada entre paréntesis que provoca un efecto cómico y desacraliza todo el discurso que le rodea. Las menciones de los dos superhéroes son inesperadas y están totalmente fuera de contexto, llegando a resultar risible la comparación que supone el tipo de héroe de este relato y el superhéroe. Además la expresión y la mala palabra para designar la diferencia entre Superman o Rambo desestabilizan cualquier aura posible de seriedad que se pretenda alcanzar.

Es evidente que hay un propósito del autor de romper con este discurso sacralizado del heroísmo y del héroe. Los continuos “entrar” y “salir” del discurso serio, las continuas interrupciones burlescas y humorísticas de los narradores, a veces contradictorias, impiden la consecución de una linealidad y una coherencia, lo cual se aplica a toda la novela, en este discurso dominante que se ve así burlado, puesto en duda, contaminado por otros y diversos discursos dando lugar como hemos dicho a un texto polifónico. De relevante importancia resulta el acercamiento al tópico del heroísmo desde esta perspectiva ya que el carácter heroico de nuestras guerras internacionalistas, como lo fue esta la de Angola, así como el carácter heroico de todas nuestras guerras e historia forman parte vital del discurso oficial cubano y de todo el imaginario colectivo cotidiano. Por lo que este tipo de novela provoca una fisura en ese discurso, un diálogo, una crítica al maniqueísmo y un acercamiento más humano al tema de la guerra y de los héroes.

Las particularidades iconoclastas de esta novela, valga decirlo, son concomitantes con un tipo de literatura y generación a la que pertenece el autor: la generación de los novísimos. Como se ha mencionado en el primer capítulo, “Los umbrales del texto”, la generación de

los novísimos se caracterizó por desempolvar temáticas tabúes en la literatura cubana como la homosexualidad y la liberación femenina pero también por el tratamiento diferente que se le dio a temáticas ya utilizadas como por ejemplo el tema de la adolescencia y de la guerra. El afán desacralizador, contra todo maniqueísmo, buscando las aristas más difíciles fue un rasgo de esta literatura. El tratamiento de la guerra desde esta perspectiva crítica y no triunfalista, a diferencia de generaciones anteriores, no es privativo de Alejandro Álvarez, como ya hemos dicho, también ha sido abordado por otros narradores de esta promoción. Representativo es el caso de Ángel Santiesteban Prats con su libro de cuentos *Sueño de un día de verano*, 1998 (premio UNEAC 1995), dedicado a la experiencia de los cubanos en Angola desde una perspectiva descarnada, mostrando el lado más inhumano de la guerra. Aunque sí es necesario reconocer la vanguardia de Alejandro Álvarez en el tratamiento de este tema.

Seguidamente a la mención de los superhéroes el narrador retoma el tono épico: “De esta manera, vivir es un acto heroico” (p. 42) y al momento recibe la respuesta jocosa del otro narrador que desdramatiza la reflexión: “Sí, pero con la vida ocurre algo así como con la mercancía y la ley del valor: hay tanta gente viviendo que ya no resulta tan heroico vivir” (p.42). El diálogo, como hemos dicho al principio del conjunto, ocurre siguiendo la continuidad del párrafo, sin delimitaciones de plecas, las intervenciones de uno y otro narrador están separadas solo por un punto y seguido, lo cual hace difícil determinar si se trata de un diálogo entre dos narradores o de la autorreflexión de un solo narrador. Al mismo tiempo es un contrapunteo de opiniones diferentes.

La reflexión pasa al tema de la muerte del héroe, a la preocupación de si será o no una muerte heroica pues, continúa el narrador, “tampoco tiene gracia morir simplemente para ser héroe (también hay tanta gente muriendo...)” (p.42). A lo que el otro narrador responde que por supuesto que sí será una muerte heroica ya que: “todo héroe muere heroicamente aunque sea en la cama por la influenza, para algo es héroe, y si es un antihéroe, también su muerte es heroica porque, por ser antihéroe, hace las cosas al revés, lo cual es evidentemente heroico”. (p.42). Vemos nuevamente aquí la mezcla entre un lenguaje serio, una reflexión pertinente sobre el *fatum* y la manera de morir, que es realmente esencial en lo que es *ser un héroe*, y la especie de burla y subversión a estos propios ideales, la presentación de lo absurdo que puede llegar a ser la muerte heroica. Y pudiéramos preguntarnos si esta suerte de reflexión absurda y burlesca sobre la muerte de un antihéroe no pudiera ser acaso una premonición de que el héroe de este relato sea precisamente un antihéroe.

En efecto en las últimas secuencias de la novela se va continuando esta reflexión sobre el héroe y el heroísmo, sobre la necesidad de la muerte o no del héroe en esta contienda para el éxito del relato, siempre siguiendo el discurso autorreflexivo y metatextual. De hecho veremos cómo al final de la novela, en un momento que puede considerarse como de clímax dramático, el héroe se rebela y plantea que no quiere morir y que no quiere ser héroe. No solo el héroe se rebela sino también los propios narradores rehúsan llevar a cabo la voluntad del Autor de que este hijo de vecino moribundo muera en medio de la guerra y así regrese como héroe. El protagonista y “héroe de este relato” deviene entonces en efecto un antihéroe; un héroe que, como los personajes de Ángel Santiesteban, autor como dijimos más destacado en esta temática de la guerra, tiene miedo, quiere vivir a toda costa, le gustan demasiado las cosas banales y humanas, buenas, de la vida corriente y prefiere todo eso a la muerte por muy heroica que sea y a un estatuto de héroe.

Como se ve son palabras muy atrevidas para este momento aun y para este año muy subversivas que pueden tal vez ser la causa por la que este libro a pesar de haber obtenido un premio nacional no haya salido a la luz sino hasta ocho años después.

La reflexión del narrador prosigue de manera metatextual en torno al propósito de este libro: “en este relato lo que menos importa es la muerte misma del héroe: lo importante es todo lo que piensa (o nos parece que piensa) ante la cercanía del desenchufe final.” (p.43) De esta forma simple y clara el narrador está proporcionando al lector el tema o asunto central de la novela, lo cual, dado la gran discontinuidad y fragmentación de su discurso, resulta una aclaración en extremo pertinente que ayuda a la continuidad y claridad de la lectura. Ponemos atención en la frase entre paréntesis “(o nos parece que piensa)”: es un guiño al lector, nuevamente el narrador se distancia y se ficcionaliza como si fuera un personaje más que no está seguro de comprender todas las intenciones de los otros personajes. Y también ponemos atención en la metáfora dada a la muerte: “el desenchufe final”, que es en extremo popular y humorística.

El narrador que responde ofrece aún más elementos sobre el relato: “Todo eso está muy bien, pero por mucho que el interés esté en la reconstrucción del pasado que hace mentalmente el héroe, la verdad es que toda muerte en una ficción novelesca tiene un mensaje ideotemático, sobre todo cuando es la muerte del protagonista” (p.43). Precisa que este relato es una reconstrucción del pasado hecha por el héroe, sus recuerdos antes de morir. Y por otro lado retoma la idea del heroísmo antes analizada al hacer énfasis en la significación que tiene esa muerte. Son reflexiones de tipo metatextual y filosófico o existencial. Pareciera que se ha

olvidado la historia del héroe moribundo en la guerra, aquel soldado que admiraba las “catedrales de savia” y agonizaba. Hemos pasado como a un ensayo crítico, a un texto de teoría literaria y tenemos la impresión de que ya no estamos frente a un texto de ficción.

El grado de autorreflexión más alta llega cuando el propio narrador se da cuenta de esto y expresa: “bueno, eso es materia de análisis crítico y no de expresión consciente: la determinación de tales connotaciones no nos incumbe. Así que volvamos a lo nuestro.”(p. 43). El efecto resulta muy risible, la explicitéz y autorreferencialidad son tan grandes que el Narrador deviene un personaje más que se distancia de *su* obra y se autocritica, explica sus funciones. Lo cómico reside una vez más en el lenguaje. Esta reflexión que pudiera ser hecha con un lenguaje denso, teórico se realiza con un lenguaje muy familiar y simple, siguiendo expresiones coloquiales como: “Todo eso está muy bien, pero”, “la verdad es que”, “Bueno”, “Así que” (p. 43). Además no es un estilo impersonal como correspondería a un ensayo crítico o discurso teórico sino que está marcada la segunda persona del plural, un “nosotros” referido a los narradores.

El conjunto termina de la siguiente manera: “Así que volvamos a lo nuestro. Volvamos. ¿En qué persona? Segunda del singular y otras. Bien: adolescencia escena segunda: el buey en el albergue.” (p.43), lo cual remeda una acotación escénica de teatro o cine. En este fragmento puede verse bien la dialéctica de preguntas y respuestas, el diálogo entre los dos narradores, que hemos explicado anteriormente. Ante el acto de atención de uno de los narradores a continuar la historia, se vuelve al recurso metatextual y los narradores se preguntan con qué persona narrativa continuar. Resultará gracioso comprobar, en el conjunto narrativo siguiente, que en efecto se comienza a narrar en segunda persona del singular y luego se pasa a otras personas. Notamos además el estilo cinematográfico, la presentación de lo que leeremos a continuación a modo de escena cinematográfica, como se ha visto otras veces, que vuelve a insistir en lo teatral, lo construido, lo falso y también lo fragmentado. Se trata también de la puesta en escena y espectacularización de la misma escritura, del propio acto de escribir.

Conjunto narrativo 13: Episodio de la adolescencia (p. 43-46)

Este conjunto narrativo 13, que será el penúltimo de esta Secuencia 3 de la novela, recupera la forma de un relato insertado, aparece sin margen y con una sangría mayor. Como se indica en el final del conjunto narrativo anterior, la narración pasa a un narrador en 2da persona del singular: “Te diremos lo que haces en estos días: no saludas a la mañana en italiano, aunque ganas no te faltan” (p.43). Este comienzo recuerda sin dudas al conjunto narrativo número 3 “La alegría del héroe: la sonora lengua del Lacio” (p. 21-22) por el uso de la misma persona gramatical y por el tema del saludo matutino en italiano. Pudiera decirse que este conjunto 13 es como una continuación del conjunto 3. Sin embargo, como se verá en la explicación, la continuidad queda un poco ambigua ya que, aunque se trata del mismo tema de la adolescencia y la escuela, da la impresión de que este conjunto parece relatar episodios de una edad más avanzada.

Tal vez, como también dice la última oración del conjunto anterior, y que pudiera funcionar como título de este, (“adolescencia escena segunda: el buey en el albergue”, p. 43) se trata de una segunda escena o parte de la adolescencia del héroe. Veremos también cómo este episodio tiene que ver en efecto con la presencia de un buey en el interior de un albergue en la escuela del héroe.

Algunos indicios permiten suponer que el conjunto 3 se refiere más bien a la etapa de la secundaria, y este conjunto 13 a la etapa del preuniversitario. Los episodios de la adolescencia en el conjunto 3 ocurren en una zona urbana, es la ciudad, los muchachuelos amigos del héroe se escapan de la escuela para correr por las calles, ir al cine, oír música en la casa de uno de ellos. Pero en este conjunto 13 es un espacio rural el que se describe, propio de los preuniversitarios en el campo que dominaron y dominan la enseñanza media superior cubana.

Este conjunto resulta interesante pues en él se relatan los acontecimientos cotidianos de un día cualquiera en la vida del héroe en su escuela. No hay nada de extraordinario, nada de especial, nada de qué enorgullecerse o que marque una particularidad, es la vida de un muchacho como otro cualquiera.

El narrador en segunda persona, como ocurre también en el conjunto 3, asume una focalización intradieгética, el narrador guía al personaje, le da indicaciones, pero al mismo tiempo se sitúa dentro de él, ve a través de sus ojos. A partir de la oración en tiempo futuro proferida por el narrador con la que comienza el conjunto, “Te diremos lo que haces en estos

días:” (p. 43), y la marca de los dos puntos comienza el relato de esta jornada. La narración prosigue en segunda persona.

Lo primero que se menciona es cómo los profesores consideran a ese “tú” referido -que no puede ser otro que el personaje protagónico, “el héroe de este relato”, aunque no se precisa ni se dice nunca un nombre-, cómo lo consideran un “loco raro” (p. 43), lo que nos recuerda precisamente al conjunto 3 en el que también le habían llamado “bicho raro” (p.22). Se relata cómo le molesta el agua fría para asearse por la mañana, cómo prepara el discurso del matutino, “bombardeo de cifras, brigadas cumplidoras y necesidades nacionales” (p. 43), cómo al caminar levanta el polvo para molestar a las muchachas, cómo se ríen del muchacho “bitongo” que se asusta ante el inmenso surco que hay que hacer.

Se describe el ambiente de un instituto de preuniversitario en el campo: el surco, el campamento, la brigada, el albergue, la norma sobrecumplida. Todo el que lo ha vivido lo reconoce al momento, hasta por el juego de pelota o de fútbol al final de la jornada de trabajo en el campo y por el agua fría, por las relaciones de juego entre los varones y las hembras a esta edad y las imprecaciones de los profesores al orden y la disciplina.

La narración del conjunto ha comenzado como dijimos en tiempo futuro del modo indicativo. Luego se pasa al presente, conservando el narrador extradiegético en segunda persona: “no saludas a la mañana en italiano, aunque ganas no te faltan, [...] sino que te levantas soñoliento como casi todos, dando tumbos hasta el lavadero [...]” (p.43). Se trata del narrador que nos indica lo que hace el personaje.

Seguidamente la narración se mezcla con una narración en infinitivo, con un narrador indeterminado que describe a la vez que da indicaciones al joven. Se asemeja a una lista de actividades rutinarias pero el vocabulario algo familiar e incluso grosero, propio de un adolescente que quiere dárselas de adulto, le dan a la vez un aspecto de “monólogo interior”. Es un relato de pensamientos. Así pues, es de observar que el narrador no duda en pervertir, subvertir, todas las formas de relato, y de jugar con todos los códigos narrativos: “Luego arrastrar los pies para levantar el polvo y joder a las pepillas de la brigada de al lado, burlándose del bitongo de allá atrás, erizarse con los surcos esos, demasiado largos para gusto alguno” (p. 43). Como es propio de la narración nominal, prevalece el uso de formas no personales del verbo como el gerundio, el participio, el infinitivo así como el sustantivo y el adjetivo: “Regreso al campamento, carreras, juego de pelota y (o) fútbol (el cansancio es para usarlo en el surco). Conversación con Maritza te veo después te espero en el comedor. Baño coño el agua fría pero la jeba está afuera y hay que lavarse bien” (p. 44). El narrador pasa

entonces a ser el propio héroe y el relato toma los visos nuevamente de un recuerdo. Además el lenguaje empleado es mucho más familiar que cuando interviene el narrador, con empleo de fraseologismo popular, humor y malas palabras. Se eliminan los signos de puntuación lo cual acelera el ritmo de la narración y crea un tono coloquial: “Maritza dentro del perímetro del campamento rincón bien oscuro y estratégico no vaya a ser que aparezca la chismosa gorda de Yuya con su morbosa pasión de salvaguardar la virginidad de sus educandas si ninguna la va a perder todavía quizás el año que viene y en todo caso fuera de esta hierba que pica tanto” (p. 44)

Los dos tipos de narraciones, la del narrador extradiegético en futuro o presente, en 2da persona, y la del Héroe aparecen mezcladas, intercaladas una dentro de otra, indistintamente: “Maritza beso beso abrazo temblor lo mejor que se ha inventado es la carne de mujer Maritza primer amor aunque muchos años después no te pueda creer ni te hará falta que lo crea porque ya no será tu amor” (p. 44). Los diálogos, como dijimos, se insertan sin ningún tipo de demarcación gráfica: “y entonces será Maritza hasta mañana abrígate no te vayas a enfermar no me meteré con nadie”. (p. 44).

La narración pasa inmediatamente a la segunda persona: “Regresas lentamente a tu albergue, moviendo viciosamente los pulgares (aún no fumas), intercambias algunas palabras con José Luis Tocaelpito [...]. En la puerta tropiezas con Pototo, aburrido, Tony, larga cara de mierda, Eliseo, cabrón. Será cosa de segundos que estén de acuerdo contigo en eso de meter un buey en el albergue [...]” (p.45). Y a partir de aquí la narración continúa con un narrador en 3ra persona relatando las peripecias de cómo estos muchachos arrastran un buey hasta meterlo adentro del albergue de las muchachitas y el revuelo que esto provoca.

Ahora bien, esta narración en tercera persona mantiene la focalización interna, pues la perspectiva y el lenguaje utilizado siguen siendo el de los adolescentes estudiantes: “Marta Bola de Humo se asoma en el mismo momento en que logran que el buey suba los tres escalones, y ni se asombra, porque Marta es mucha Marta” (p.45). Luego la narración pasa a la 2da persona: “pero el tarro derecho se le traba en la jamba de la puerta [...] Marta no se da cuenta ni María ni Pototo ni Tony ni Eliseo ni tú” (p.45). Y luego termina en 1ra persona: “caballeros qué manera de reírme con la gritería de las jebas y la puerca de Yuya corriendo [...] y más atrás José Luis Tocaelpito que parecía un policía de tránsito por mi madre que no vi el pito para mí que se lo tragó” (p.46). Es importante señalar que no hay transiciones entre estos diferentes tipos de narrador. Apenas hay signos de puntuación, que son inexistentes al final del conjunto, recordando la técnica del monólogo interior. Tampoco el estilo del

lenguaje varía entre un narrador y otro, manteniéndose siempre una focalización interna y un lenguaje juvenil, lleno de palabras del argot adolescente, estudiantil, con uso de nombres y fraseologismo popular y coloquial así como malas palabras sin caer en lo grosero: “joder a las pepillas”, “bitongo” (p.43), “la jeba”, los guevos”, “la chismosa gorda de Yuya”, “Jose Luis Tocaelpito” (p.44), “chochera”, “Pototo”, “cara de mierda”, “cabrón”, “la Yuya Bayoya”, “el narigón”, “Marta Bola de Humo”, “cuatrera”, “se empinga”(p.45), “el pito” (p.46). Por supuesto no falta el humor y doble sentido con sobreentendidos sexuales dado por estas frases, por la situación absurda del buey en el albergue y por otras imágenes como “la gorda de Yuya corriendo en blúmer y ajustadores con las masas tan grandes que parecía la mujer del buey y José Luis Tocaelpito como un policía de tránsito que parecía que se había tragado el pito porque el pito que se le veía era otro” (p.46).

El hecho de los constantes cambios de voz narrativa se presta a confusión en el lector, provoca un efecto de asombro. Esto se acentúa por el hecho de que no hay transiciones ni signos de puntuación que delimiten estos cambios. Así sucede también con la inserción de los diálogos sin ningún tipo de demarcación gráfica que lo indique. Estos elementos pudieran desarticular y ser elementos fragmentadores del texto. Sin embargo el conjunto mantiene una unidad, una cohesión y un ritmo ascendente que no se quiebra. Esto está dado primero porque es un solo párrafo continuo unificado por la tipografía porque mantiene una misma temática y por último porque no cambia el estilo del lenguaje a pesar de estos cambios de narrador. El lenguaje adolescente, familiar y humorístico se mantiene en todo el conjunto de la misma manera.

Este conjunto continúa ofreciendo características sobre la vida, el entorno y la personalidad de ese héroe desconocido y anónimo, protagonista de la novela. Desde el punto de vista estructural este conjunto lleno de anécdotas compensa la densidad metatextual y autorreferencial de los otros conjuntos.

Conjunto narrativo 14: Consideraciones del narrador acerca del episodio anterior de la adolescencia. (p. 46-47)

El conjunto número 14 es el último de la Secuencia número 3 de la novela, objeto de nuestro análisis. Tiene la forma de un relato marco y conforma también un solo párrafo. Como lo hemos titulado y es una constante en esta secuencia y lo será en toda la novela, se

trata de diversos comentarios de orden metatextual del narrador sobre el conjunto anterior en forma de relato insertado. El narrador asume la primera persona del plural, un “nosotros”, retomando la idea de la presencia de varios narradores. Pero no vamos a encontrar en este conjunto una controversia entre ellos, el diálogo silencioso de preguntas, respuestas, aclaraciones o tomas de posición sino un solo discurso que puede llegar a parecer incluso la voz de un solo narrador que utiliza un “nosotros” de modestia.

En el conjunto anterior habíamos hecho alusión al hecho de que las anécdotas que se narraban sobre el héroe eran muy comunes, no dignas de un héroe, nada de qué enorgullecerse. Esta es precisamente la primera observación que realiza el narrador sobre el anterior conjunto: “No ha de asombrar que nuestro héroe haya hecho cosas como esta durante su adolescencia, porque no son dignas de asombro cosas tan normales. Además, hizo cosas peores”. (p. 46). El narrador con este comentario continúa y refuerza el propósito de desacralizar el aura de perfección y dignidad que debería tener el héroe, hasta indica que hizo “cosas peores”, dejando abierta la imaginación del lector y haciendo alarde de su omnisciencia.

A continuación el narrador utiliza la técnica nuevamente del esquema burocrático. Expone en forma separada a través de incisos A-, B-, C- las razones por las cuales no va a decir esas otras *cosas peores* que el héroe hizo. Sin embargo conserva el formato de párrafo:

Va y las decimos, pero si no lo hacemos será porque: A- Al Autor no le da la gana de que el héroe de este relato recuerde tales cosas; B- Al Autor no le da la gana de que nosotros narremos tales cosas; C- Al Autor le da cierta vergüenza (temor) hacernos decir tales cosas, porque siempre hay mentes calenturientas –ya se ha visto en otros casos- que se imaginan al Autor como el verdadero autor de esas tales cosas, lo cual no es enteramente cierto. (p. 46)

Esta manera de imitar el lenguaje de las clasificaciones burocráticas ya lo hemos visto en el conjunto número 4 “Relación Personaje-Autor: Las segundas intenciones del Autor” (p. 23-26) de esta misma Secuencia 3, cuando uno de los narradores se pregunta si hacer o no una “variación” y el otro narrador le da una lista de razones separadas por números por las que sí debe hacerse. Más adelante en otras secuencias de la novela encontraremos este mismo recurso de la enumeración. Lo sorprendente es que en todos los casos los elementos enumerados no son los más acostumbrados para conformar una lista, y esta incoherencia provoca el humor. Por ejemplo en la secuencia número 4 de la novela (p. 48- 65) uno de los narradores se pregunta si es apropiado o no que el “héroe de este relato” sea heroico ya desde su primer combate, a lo que el otro narrador le responde afirmativamente a través de una larga

lista de razones en extremo detalladas, explicativas y conceptualizadas, divididas por números e incisos (p. 59-61). En la secuencia número 8 de la novela (p. 88-102) se realiza un esquema que imita un Acta de reunión para reafirmar una serie de pautas literarias sobre el relato, el héroe y el curso de la acción. Se utilizan las clásicas fórmulas de POR CUANTO para dividir estas pautas narrativas; el verbo RESUELVO; y PRIMERO, SEGUNDO, TERCERO como resoluciones sobre el futuro curso de la acción. Se sigue el mismo formato gráfico de estas Actas (p. 96-97). En esta misma secuencia 8 más adelante se intenta justificar la actitud violenta del héroe para con el enemigo en retirada en medio de una batalla. Las razones de su actitud se exponen en forma de lista separadas cada una por plecas (p. 101).

Esta manía clasificatoria y esquemática se corresponde con el intento de la Encuesta, visto en el conjunto narrativo 11 “Entrevista periodística” (p. 38-40) en donde también se pretendía organizar y dar un tono oficialista, parcelado, controlado a la información y los hechos. Al igual que la Encuesta estas listas enumerativas exageradas e impropias son una burla y una crítica al medio burocrático, a su exceso de listas, inventarios, conceptualizaciones fatuas, a su retórica vacía y disfuncionalidad. En la novela esto se presenta con el recurso de la exageración, llevando al extremo el grado de detalle y esquematismo. Esto se une a la poca consistencia de lo parcelado como pueden ser las razones para hacer una “variación”, el heroísmo del héroe en su primera batalla, el curso futuro de la acción o la actitud del héroe ante el enemigo, lo cual es causa inevitable de humorismo.

Volviendo al conjunto número 14 de la Secuencia 3 nótese el carácter meramente metatextual de la cita de la enumeración: el narrador explica las razones por las cuales el Autor no quiere que se narren anécdotas de este tipo sobre el héroe. Se presenta la figura del Autor ficcionalizada como ya hemos visto antes e incluso sorprende saber que una de las razones es que el Autor no quiere que el lector piense que esas anécdotas poco dignas le han ocurrido a él. Encontramos aquí un Autor que deviene personaje del cual conocemos hasta sus temores y vergüenzas. Esta cercanía que se establece con la figura del Autor se acentúa también por el uso de un lenguaje coloquial con expresiones como “Al Autor no le da la gana” o “mentes calenturientas” (p. 46). Sin embargo se trata en efecto nuevamente de un problema teórico-literario y de otro “lugar común”, como señala el propio narrador más adelante de manera explícita, por el hecho de hacer corresponder las ideas o acciones del Autor con las de sus héroes, personajes o narradores.

El narrador reafirma que: “lo que está en el plan de este relato es el contar muchísimas cosas acerca de la vida, pensamientos, acciones, inacciones y caídas del héroe, sin que

necesariamente tengan que ser tomadas de la biografía del Autor” (p. 46). Nuevamente se dice de manera explícita el propósito central, el hilo conductor de la novela lo cual no es forzosamente fácil de reconocer dada su fragmentación y variación de modos narrativos. Además de la mención al Autor el narrador también se refiere al lector y al héroe, de los cuales dice que desea no abusar de su paciencia.

Acaso uno de los momentos más risibles y ocurrentes de esta Secuencia 3 sea precisamente su final cuando el narrador anuncia que el Autor está cansado: “Por lo pronto, el Autor, al llegar a este punto del relato, necesita descansar y refrescar su cerebro” (p. 47). Resulta aún tanto más risible cuando en verdad la secuencia se termina en este momento y lo que sigue es el correspondiente espacio en blanco hasta la próxima Secuencia, en otra página.

Antes de finalizar se añade después de esta afirmación un paréntesis explicativo, el cual a su vez remite a una nota a pie de página con la que concluye verdaderamente el conjunto. La voz narrativa continúa siendo la misma en el paréntesis y la nota al pie.

En el paréntesis, que es un tanto extenso, el narrador explica cómo el Autor aunque quisiera no puede aliviar su cansancio bebiendo alcohol ya que no tiene dinero, y cómo cifra sus esperanzas precisamente en *este* relato. El narrador, como se puede observar está ofreciendo datos caracterizadores de la vida y personalidad del Autor, sus motivaciones, deseos, esperanzas, lo que lo convierte sin dudas en un personaje más de la novela como hemos dicho. Por otra parte, esta manera de referirse en presente a “este relato” nos acerca al nivel de la enunciación en el que entran en juego el Autor, el relato que estamos leyendo y el Lector, que también ha sido mencionado antes. Con esta mención se produce un acercamiento entre los niveles de la escritura, de la construcción del relato, y de la lectura que estamos haciendo en *este* momento.

Por si fuera poco el paréntesis termina con una reflexión sobre los derechos de autor, en si es conveniente o no escribir pensando las posibilidades que dan los derechos de autor. Resulta muy cómico pues son posibilidades monetarias pero él lo quiere para poder beber, el fin de la escritura de esta novela es que el autor podrá beber si le publican. Se desplaza la problemática o asunto del relato para un asunto extraliterario y prosaicamente material como pueden ser las agonías de un escritor.

Según el(los) narrador(es) existe pues una autoridad suprema, el Autor, que lo conceptúa todo y bajo cuyo mando, el(los) narrador(es) escribe el relato. Las instrucciones dadas por el Autor todopoderoso no se pueden poner en tela de juicio. A la vez, como lo

hemos señalado, ese Autor demiurgo va tomando características muy humanas que desacralizan su naturaleza de ser inmaterial casi divino.

Por una parte, es de observar que el Autor bien podría utilizar su propia biografía para evocar la del personaje héroe de este relato, lo cual podría tener consecuencias sobre el lector aunque tal inconveniente lo excluye de antemano el narrador por ser poco procedente: ¡el lector no merece tantos miramientos, ni tantos mimos! Al contrario, se trata de chocarle, de “abusar de su paciencia”, de lo cual se desprende un concepto de la lectura en tanto actividad que exige un esfuerzo específico y del lector en tanto personaje intradieético que tiene que “aguantárselas” frente a las impertinencias del narrador y del Autor. La lectura real se convierte así en una actividad sumamente lúdica ya que la desfachatez del narrador y del Autor frente al lector todopoderoso de hecho crea una suerte de complicidad entre el autor/narrador (extra-heterodieético) y el narratario extradieético.

El proceso de conocimiento del Autor-personaje se acentúa con unos cuantos datos que rebajan su figura casi divina y lo convierten en personaje bufonesco dado a la bebida pero pasando por una etapa de miseria: “Art without drinking or drinking without art?” (p. 47).

La nota a pie de página refuerza aun el carácter jocoso de este pasaje que mezcla un tono engolado y seudocientífico de explicaciones de alto alcance filosófico con una posibilidad infantilizante (“la influencia psicológica que sobre él ejerza su mamá.”, p. 47).

Está claro que por encima de estos avatares de personajes/narrador y Autor está la figura del “autor-narrador”, o sea, la instancia narrativa superior, invisible y omnisciente aquí, creadora de esta novela. Este “autor-narrador” se divierte y juega con estas representaciones intradieéticas de su figura que son como reflejos difractados de su actividad y que insisten en su carácter polifacético. De hecho, ese autor-narrador lleva a cabo todo un cuestionamiento, desprovisto de pedantería, acerca de la labor del escritor, de la relación entre un autor y su vida, y acerca del ejercicio de la lectura también.

Como hemos podido apreciar en esta segunda parte de la secuencia 3 los juegos con el lenguaje, la presencia del humor, la profusión de procedimientos de la ficción se acentúan y se complejizan en un proceso que continuará a lo largo de la novela. Hemos profundizado en el conocimiento del héroe sobre todo en las etapas anteriores de su vida, en las secuencias posteriores se continuará así hasta llegar y profundizar en el momento presente de la guerra.

Capítulo 3. Conclusiones. Consideraciones generales sobre la novela

La novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez constituye por más de un motivo una muestra representativa de la literatura de los novísimos narradores cubanos. Puede decirse que es también una suerte de paradigma de esta escritura, un compendio de innovaciones y audacias que luego van a encontrarse en cuentos y novelas posteriores. Su carácter de vanguardia (escrita en 1989) la convierte en antesala, en laboratorio de recursos y de libertades con los elementos estructurales del relato pero también con el tratamiento de temas incómodos para la sociedad cubana. Su carácter experimental, esa constante búsqueda y cuestionamiento de sí misma añaden fuerza dramática a las acciones y anécdotas narradas.

En este capítulo abordaremos una serie de tópicos y estructuras algunas de las cuales ya se han trabajado en la secuencia 3 y otras novedosas que no se han abordado, ofreciendo una visión general de la misma.

3.1 El antihéroe y el discurso sobre el heroísmo

La novela expone una temática en extremo controversial para la época: la guerra de Angola y presenta este hecho de una manera crítica y cuestionadora, en consonancia con el modo de hacer dominante de la literatura cubana de los 90. Realiza una subversión con respecto a los cánones en que se presenta y representa este episodio en la literatura y en los medios oficiales en general, proponiendo una visión más compleja y plural del hecho. Lejos de presentar una visión triunfalista y maniquea del conflicto, *Cañón de retrocarga* muestra “la otra cara” de la guerra y diseña un héroe humano, lleno de bajas pasiones, de errores y defectos, de miedos y derrotas al mismo tiempo que de ideales, convicciones, dignidad y amor. El tópico del heroísmo es sumido a reflexión explícita y cuestionado, puesto en duda ofreciendo varias aristas, si bien no negado.

La situación de los cubanos en Angola en cuanto a la extensión de su presencia en la Guerra Civil que fue de 16 años, desde 1975 hasta 1991, en esa guerra lejana y ajena, la pérdida considerable de vidas (2655 cubanos), los vicios de su comportamiento, han creado heridas y cuestionamientos en el seno de la población que aún no han sido borradas. El tratamiento oficial que se le dio a la participación de los cubanos en Angola por parte de los medios de prensa, la televisión a través de documentales, películas, reportajes y libros de testimonio, insistió en el carácter heroico y decisivo de la presencia cubana así como en el deber del internacionalismo revolucionario.

La novela *Cañón de retrocarga* pone el acento en el conflicto individual, el de un solo soldado, el de un hombre joven que simplemente no quiere morir. La idea de heroicidad y de héroe es aquí altamente cuestionada y criticada en relación con el discurso oficial, así como la propia legitimidad de la guerra y de nuestra presencia en ella.

El protagonista de la novela, este soldado común e innombrado, mientras lo trasladan herido de muerte al hospital, no piensa precisamente en la gloria del deber cumplido ni en que será un futuro héroe, sino en poder regresar vivo a su casa para poder hacer el amor de nuevo con cualquier mujer, tomar ron, comer y cantar en las calles como antes:

Yo quiero envejecer fornicando, burlándome, persiguiendo, escribiendo [...]. Yo quiero envejecer comiendo, bebiendo, fumando, trasnochando, cantando, riendo, bailando, trabajando. Yo no quiero morir [...]. ¿Estoy obligado a ser Héroe toda mi vida y no comer un solo lugar común que no sea de héroes; estoy obligado a sonreírle a las nuevas generaciones desde una foto rígida [...]? ¿Qué coño tiene de malo que prefiera otra cosa? ¿QUÉ COÑO TIENE DE MALO QUE QUIERA ESTAR VIVO? (p. 129)

Al igual que otros muchos textos de los novísimos esta novela hurga en una problemática social delicada y la expone desde una arista diferente en contraposición a un discurso oficial que es cuestionado y puesto en duda. Otros novísimos también han escrito sobre el impacto de la guerra de Angola en la sociedad cubana desde una perspectiva siempre contestataria. Hemos mencionado por ejemplo la noveleta *Mata* de Raúl Aguiar (Letras Cubanas, 1995) y el libro de cuentos *Sueño de un día de verano* de Ángel Santiesteban (Ediciones Unión, 1998).

3.2 Otros tipos de estructuras : fotos, cartas, teatro, composiciones musicales, anuncios, comunicados

El texto pone en juego (y valga el énfasis, *en juego*, ya que el texto se propone desde un principio ser un texto “lúdrico”) un repertorio de procedimientos literarios que proceden de la tradición europea y norteamericana, de la vanguardia latinoamericana y de la literatura cubana. Se inscribe en un cuestionamiento metatextual de los años 70 propio de la posmodernidad. El debate en torno a la posmodernidad comenzó en Cuba alrededor de la década de los 80 y sobre todo tuvo auge en los 90, como es prueba precisamente el libro de Margarita Mateo publicado en 1995. No es sorprendente que *Cañón de retrocarga* traiga al campo literario cubano estos “procederes posmodernos” y que podamos considerarlo como un texto precursor y original en este sentido. Esto sin tener en cuenta la fecha real de su publicación, 1997, lo que nos haría preguntarnos por su condición, como diría Redonet, “criollamente posmoderna”. Lo cierto es que la novela remueve los estándares de la literatura cubana de ese momento porque hace un inventario de todos los procedimientos y recursos de la literatura de ficción, sobre todo de vanguardia.

De la misma manera que en la secuencia 3 que hemos analizado anteriormente, en toda la novela vamos a apreciar el uso de una autorreflexividad y una metatextualidad casi invasora en el sentido de que todo lo escrito da pie a una reflexión. La voz narrativa va a cambiar constantemente, de una línea a otra y en ocasiones en la misma línea. De manera explícita el texto posee al menos dos narradores que conversan constantemente, discuten entre sí en este proceso de autorreflexividad. Las voces de otros personajes, del Autor y del Héroe aparecen también indistintamente sea en primera, segunda o tercera persona, y lo mismo sucede con los narradores. La perspectiva narrativa también cambia de manera abrupta, a

veces en un mismo párrafo o página, saltando de una perspectiva extradiegética a una perspectiva intradiegética y viceversa. En efecto, como señala Margarita Mateo en su análisis de la obra, en la novela se perfilan dos historias bien definidas que transcurren paralelamente, la historia del héroe y la de una novela sobre el héroe que se está escribiendo. Esto se advierte por primera vez en la secuencia 3 que hemos analizado, la primera secuencia extensa y compleja donde ya estamos de lleno en la obra. Esta manera de hacer se continuará en sentido general a lo largo de toda la novela siguiendo ese mismo procedimiento.

En la secuencia 3 se han insertado fragmentos de otros géneros no literarios como cartas, un guion de cine, una entrevista periodística, acotaciones de cine o de teatro. Hemos observado la importancia que adquiere la disposición tipográfica como parte de un juego experimental con la escritura en gran medida lúdico. El uso de la tipografía deviene muy difícil de sistematizar porque no es regular e incluye, con variaciones, las formas de un relato marco y un relato insertado; disposición en columnas, frases entrecortadas y no terminadas, uso recurrente del paréntesis y de la mayúscula con valor estilístico, espacios en blanco, formas de poemas, recuadros, palabras cortadas a la mitad, superposición de oraciones en un mismo párrafo. La estructura del relato marco y el relato insertado, que comienza en esta secuencia 3, va a continuar en toda la novela, pero como dijimos no de una manera sistemática sino muy irregular y variada, así como todos estos elementos de la disposición tipográfica.

La narración en la novela presenta saltos constantes en el tiempo y en el espacio, sin introducción ni conectores ni aparente continuidad, lo que desorienta y desconcierta en extremo al lector. El relato deviene muy fragmentado, y da la impresión de un texto hecho de trozos yuxtapuestos de diverso origen y género, a la manera de un collage, y de que el lector debe afanarse por encontrarle un orden y un sentido. Sin embargo, el análisis textual realizado nos ha permitido encontrar ciertas constantes estructurales que se repiten, y esto será en toda la obra, así como una continuidad lógica, cronológica casi imperceptible pero presente que contribuye a darle unidad y coherencia a la obra. En efecto, si tenemos en cuenta la propia historia del héroe que se está narrando no es asombroso que se presente de esta manera fragmentada e incoherente pues se trata de un héroe que agoniza, herido y moribundo, que está repasando su vida y delirando mientras es trasladado a un hospital de campaña. La novela se compone en gran parte de estos fragmentos de delirio y recuerdos de su vida pasada mezclados con momentos y escenas actuales de la guerra que le vienen a la mente y esto está narrado siguiendo las mismas irregularidades y vacíos de la memoria y de un estado semiinconsciente.

El desorden en esta obra va a radicar fundamentalmente en ese constante ir hacia atrás, en esa indecisión que parece bien real de no saber qué escribir, ni cómo hablar del drama de la muerte en la guerra. El desorden que percibimos en los datos portadores de sentido viene en primer lugar por su escasez, por la falta de “historia” propiamente dicha, de diégesis.

Como pudiera sugerir el propio título de la novela *Cañón de retrocarga*, que incluye la palabra “retro” dentro del nombre de esa arma de guerra que se carga “por detrás”, esta novela siempre va a buscar ir hacia atrás, no avanza cronológicamente hacia adelante sino que da la impresión de que se estanca en los pensamientos, sueños, reflexiones del héroe y vuelve siempre hacia atrás. Pero este decir y desdecirse es producido también y sobre todo por las constantes intervenciones analíticas y metatextuales de los narradores, quienes permanentemente interrumpen el curso lineal de la supuesta narración para acomodar una frase, autocorregirse, re-escribir una variación, poner en duda lo que acaban de decir y volverlo a decir de otra manera. La novela toma así la impresión de estar inacabada, no terminada incluso en sus pequeñas partes. El narrador ha creado desde el inicio, desde el *incipit*, y a todo lo largo de la novela, una expectativa que nunca llega a colmar, con aquella pregunta de : ¿En qué piensa un hijo de vecino cuando....? (p. 11), que al final nunca responde satisfactoriamente. El desorden se presenta en la novela como esta discontinuidad en el discurso que interfiere la lectura, siempre obligada a realizar altos y a ir hacia atrás, con la impresión de que avanza hacia a algún lado al cual en realidad nunca llega sino que regresa a su punto de inicio para concluir con una pregunta, la misma, más que con su respuesta tan ansiada y esperada.

3.3 El humor

Dos elementos juegan un rol muy importante en esta secuencia 3 y en toda la novela: el lenguaje y el humor. La investigadora Begoña Huertas en *La narrativa cubana de los 80, ensayo para un cambio*, señalaba el uso del lenguaje coloquial y del humor como rasgos caracterizadores de esa narrativa renovadora de los 80. Notorio y dominante es el uso del lenguaje conversacional en esta novela, de la jerga popular y juvenil, a ratos vulgar, del fraseologismo y el refranero así como del choteo cubano, la burla, la guasa y del doble sentido. Numerosos son los ejemplos que hemos analizado desde el *incipit* hasta la secuencia

3, y este rasgo será una constante en el discurso de toda la novela. Aun en los momentos más críticos, como cuando al final de la novela, en la secuencia número 9 por ejemplo el héroe está en la mesa de operaciones, la frase que profiere el cirujano cuando ve su estado y lo oye delirar es: “le ronca el tubo” (p.117). O en la secuencia número 4 cuando el narrador está haciendo una larga disertación sobre el valor y el heroísmo en el primer combate, concluye afirmando que es normal sentir miedo ya que “no es nada gracioso [...] no poder (¡HORROR!) hablar en presente de indicativo de las mujeres” (p. 62).

Son el lenguaje y el humor quienes vienen a aligerar la supuesta carga dramática que pudiera tener esta historia, que se ve así matizada por los continuos giros de lenguaje y por el tono humorístico. El lenguaje y el humor se utilizan en la novela en gran medida como medio lúdico, como bien indica el subtítulo: “Texto lúdico, del lugar común y con manchas” como parte de un juego con el lenguaje y experimentación, pero también con una función de subversión y crítica. Hemos constatado que uno de los motivos fundamentales que causa la irrisión es la contradicción e inadecuación al presentar motivos elevados y consideraciones bajas. Como parte de un denso tejido intertextual, propio del hacer de la literatura posmoderna, estos juegos de lenguaje mezclan tonos cultos, arcaísmos, referencias a la alta cultura, consideraciones teórico-literarias con un lenguaje coloquial y juvenil, con la jerga popular y con consideraciones bajas, banales, pueriles, cotidianas.

La gran profusión de procedimientos de la ficción empleados en la secuencia 3 se mantendrá en toda la novela. La doble línea argumental iniciada en esta secuencia entre una historia en el nivel diegético y otra en el nivel discursivo continuará siguiendo la misma estructura paralela y simultánea que vimos en la secuencia 3, así hasta el final de la novela. De ahí que la estructura de relato marco y relato insertado que hemos analizado se mantendrá, reservando por lo general la historia del héroe para el relato insertado y la historia de la escritura de la novela para el relato marco. Sin embargo, esta estructura puede variar, no es sistemática.

3.4 Intertextualidad, metatextualidad, autorreferencialidad

La intertextualidad como procedimiento es dominante en la novela. La profusión de referencias cultas como nombres de escritores, filósofos, obras literarias y musicales se combina con referencias populares como fragmentos de canciones, refranes, frases. Estos

intertextos incluyen como se vio en la secuencia 3 otros géneros no literarios. Así, en la secuencia 4 encontramos por ejemplo la inclusión de un anuncio de “PERMUTO” en forma de recuadro, con la descripción de una casa. Se trata de la solicitud de un particular que presenta su casa en forma muy favorable y a la vez del todo risible ya que añade datos que no vienen al caso, que son incongruentes como “el gato silvestre” y el “simpático cangrejo” (p. 48). En esa misma secuencia 4 se narra la batalla en donde fue herido el héroe, que se realizará en forma de guion de cine. En la secuencia 6 (p. 70-77) se incluye una ficha técnica del carro blindado y del lanzacohetes de una batalla en la que participó el héroe, pero además se inserta una foto al parecer real en el texto (p. 73). Notable es la secuencia 7 (p.78-87) ya que es una obra de teatro con actos y escenas en la que participan personajes tan variados como Hamlet, Puck, Gargantúa, La Maga, Segismundo, Aureliano Buendía, Komachi y el cuervo de Poe, cada uno con su lenguaje correspondiente. En las secuencias 8 (p. 88-102) y 10 (p. 104-119) se realiza una reescritura paródica con gran humorismo y subversión de dos fragmentos de dos novelas antológicas de la literatura cubana: *Paradiso* de José Lezama Lima y *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier.

Se insertan por demás en otras secuencias la imagen de un ticket de trasbordo de ómnibus, fragmentos de la *Biblia* y el *Corán*; frases de poemas clásicos como de César Vallejo, citas de *El destino de un hombre* de M. Sholoyov, del ensayo “La ciudad de las columnas” de Alejo Carpentier; referencias al personaje protagónico de Miguel de Unamuno en *Niebla*, entre otras. Se insertan fragmentos de muchas canciones infantiles que adquieren dado el contexto nuevas significaciones, como la canción: “Mambrú se fue a la guerra...” así como nuevos fragmentos de cartas de familiares y diarios de campaña.

El regodeo en la utilización del lugar común en esta novela viene a formar parte de todo el espíritu de desacralización, subversión y burla que la guía. El Autor-narrador acentúa los lugares comunes que tiene el héroe de este relato como el estar enamorado, ser engañado, escribir una carta a su amada en medio de la guerra, tomar alcohol y fumar después de un desengaño, hacer un diario de campaña, para matizar su supuesta condición heroica o, más precisamente, para eliminar las visiones maniqueas que tenemos acerca del heroísmo de los soldados en una guerra y de la propia guerra. Tengamos en cuenta que uno de los mayores lugares comunes que se revisitan es precisamente el hecho de que el héroe sea heroico, valiente, virtuoso, y por tanto se muestran sus temores, sus miedos a morir o a ser herido, así como sus bajezas contra el enemigo. Además, como parte del juego con el lenguaje y la escritura, también se exponen los lugares comunes del discurso de ficción, de la literatura. Por ejemplo las posibles semejanzas y diferencias entre el Autor y el héroe, el hecho de crear el

personaje de una Amada para el héroe, el hecho de concebir amigos que lo ayuden y opinen sobre él, el deber hacer una caracterización psicológica del personaje principal, el propio hecho de hacer alusiones intertextuales a obras clásicas (para estar a la moda), la solución narrativa de que el héroe muera al final del relato y otras escenas comunes de guerra así como la configuración de un espacio para el héroe.

Ahora bien, todos estos juegos experimentales, las idas y venidas de la narración que rompen su linealidad; la composición fragmentaria del texto, lleno de alusiones e intertextos de diverso género; los grandes cambios tipográficos; los cambios de voces y de perspectiva narrativa que desconciertan al lector; esta concepción de dos historias en dos niveles narrativos que complejiza la comprensión hace que sea difícil definir un tema claro para esta novela. Si bien la temática del heroísmo es importante vemos que está totalmente descentrada, y todos los elementos contribuyen a retardarla, a enmascararla, desviando la atención hacia otros juegos, referencias, episodios, anécdotas. Todo entorpece la consecución de la trama, en una novela donde no hay centro.

Es muy posible que esta representación velada del conflicto bélico de la guerra de Angola se deba a una posible censura. Es en efecto muy difícil, prácticamente imposible reconocer que se trata de *esa* guerra, se hace por deducción o gracias a un detenido análisis, como el que hemos hecho, pues no hay nunca en todo el texto referencias precisas ni topónimos, ni fechas ni nombres que puedan identificarlo. Solo un verdadero soldado o militar puede reconocer los códigos de las armas de guerra dados y tal vez saber que fueron utilizadas en esa contienda. Si recordamos que la novela tardó siete años en ser publicada, esta hipótesis de la censura no sería desdeñable.

3.5 El *excipit*

Por último queremos destacar la importancia que tiene en la novela el *excipit*. El *excipit*, que vendría a ser la secuencia número 13 (p. 127-129) y 14 (p.130) tiene una extensión similar al *incipit*. Se trata de un discurso del héroe en primera persona, en forma de alegato en el que el héroe erige su propia voz y dice rotundamente que no quiere morir. Con la gran dosis de humor que ha regido toda la novela y de autorreferencialidad el héroe confiesa que no le importa la intención autoral, ni las significaciones de su muerte, ni los lugares comunes, ni la estructura del texto, ni las preguntas de la primera página, que él simplemente

rehúsa morir. De manera explícita y provocadora dice: “No muero: no quiero. Regreso: justo en cuanto termine aquello que me trajo [...] la guerra me tiene harto, me cago en mi condición heroica de dilecto hijo de la patria agradecida” (p.128). El lenguaje popular roza lo vulgar, lo irreverente como expresión de enfado, como rechazo del discurso oficial. Y más adelante:

¿Qué coño tiene de malo que quiera envejecer entre tantos lugares comunes? ¿Estoy obligado a ser Héroe toda mi vida y no comer un solo lugar común que no sea de héroes; estoy obligado a sonreírle a las nuevas generaciones desde una foto rígida mientras mi nombre cuelga en un CDR? (p. 129)

Como se ve, la subversión es grande. Sin embargo, el conflicto no se resuelve del todo pues en la secuencia siguiente y última, la número 14, que vendría a ser el epílogo, la narración da un giro inesperado, otro, y sugiere que en efecto, el héroe de este relato *sí* podría morir. El narrador dice: “...de cualquier modo, el héroe de este relato no podía morir: LOS HÉROES NUNCA MUEREN” (p.130) Y esta última frase aparece separada y en mayúsculas, en una sola línea, como una consigna revolucionaria, burlescamente desvirtuada. Nuevamente mediante una ironía y burla solapada, el narrador dice que el héroe no puede morir porque los héroes nunca mueren, o sea, porque quedan en el recuerdo, y si quedan en el recuerdo es porque de hecho están muertos físicamente, y vivos solo en el plano simbólico. La narración termina con la misma pregunta que había sido formulada en el *incipit*: “¿En qué piensa un hijo de vecino cuando el plomo le ha sacado para afuera las tripas y otro hijo de vecino se las acomoda con arte y ciencia cosíéndole la tajadura?” (p.130), con la cual el narrador da a entender, con otro giro reflexivo que si “los héroes nunca mueren” entonces en qué piensa ese hijo de vecino malherido. La respuesta está en toda la novela nuevamente y, por supuesto, en que puede morir.

La novela termina entonces de manera circular, con un final abierto que nos remite de nuevo a su inicio. Y es sintomático que termine con una pregunta. La incertidumbre del argumento que nos ha mantenido en vilo durante toda la lectura, el destino final de este héroe moribundo, si muere o no, no se resuelve al final de la obra. Como el *incipit*, como el epígrafe, como la propia generación indagadora a la que pertenece, la novela termina con una pregunta sin respuesta.

De cualquier manera la obra nos ha llevado a disímiles reflexiones en cuanto a la muerte, la guerra, el heroísmo, la escritura. Precisamente el hecho de no precisar un cronotopos y de crear a este héroe sin nombre, al no entregarle al lector datos con los que

pueda enmarcar estos episodios en una realidad extratextual precisa, es evidente que el Autor-narrador le otorga una dimensión universal a la obra, cuya reflexión vale para todas las guerras y para el destino de todos los soldados involucrados en una guerra.

Con el estudio de esta novela hemos podido analizar una obra de manera intensiva y puntual. Hemos tenido además la posibilidad de aplicar un método riguroso de análisis textual, que permite aflorar la estructura de una obra aparentemente desestructurada al tiempo que trazar líneas de conexión de sentidos entre el texto y la cultura de su momento.

Las obras de los novísimos que vamos a estudiar a continuación exploran muchos de los caminos ya abiertos por esta novela *Cañón de retrocarga*, tanto en los procedimientos utilizados como en la audacia para escoger temas escabrosos y nuevos.

Parte II. La fragmentación. Continuidad y discontinuidad en el relato de los novísimos narradores.

La fragmentación del discurso es uno de los tópicos más acentuados y recurrentes en el relato de los novísimos narradores, como se ha podido apreciar con el caso de la novela *Cañón de retrocarga* estudiada en la Parte I. Presente en el cuento, en la novela así como también en la poesía y el teatro de la época, es un signo de contemporaneidad y de rebeldía. En los dos relatos que vamos a estudiar a continuación en esta segunda Parte de nuestro estudio, va a predominar la fragmentación del texto narrativo y la cuestión de la continuidad y la discontinuidad como fuerza constructora del relato. Hemos seleccionado estos dos relatos porque son textos con un estilo narrativo y una temática diferentes entre sí, ambos representativos de la escritura novísima. En ambos se manifiesta de manera diferente también la dinámica entre el orden y el des-orden del relato. Un primer capítulo estará dedicado a un texto breve que produce desde su inicio la impresión de ser un fragmento de una pieza mayor. Se trata de *BTH* (1999)⁵⁵ del narrador Raúl Aguiar. En su segundo capítulo estudiaremos un cuento que aparece parcelado en diferentes escenas pero cuyo des-orden proviene fundamentalmente de la fuerza desconstruccionista que es la sexualidad, nos referimos a *El muro de las lamentaciones* (1999)⁵⁶ de Alberto Garrido.

Como ya hemos mencionado, los novísimos se apropian de códigos estéticos novedosos para ese momento, años ochenta y noventa, en Cuba. Influenciados por la poética de la posmodernidad incorporan también en sus textos una tradición de vanguardia cubana y latinoamericana, del boom y del postboom, que privilegia la deconstrucción, la experimentación, la intertextualidad y autorreferencialidad así como los juegos con focalizaciones y narradores.

⁵⁵ Raúl Aguiar, *BTH*, *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 46-50.

⁵⁶ Alberto Garrido: "El muro de las lamentaciones" en *El muro de las lamentaciones*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1999, p. 11-27.

Salvador Redonet lo señala en el prólogo a *Los últimos serán los primeros* cuando destaca en ellos “una subversión de las tradicionales convenciones del relato”⁵⁷. Además cita a Rolando Sánchez Mejías, uno de los principales escritores de esta corriente y a quien dedicaremos un capítulo en la tercera Parte de nuestro trabajo, quien destaca las “alteradas ‘soluciones de continuidad’, las palabras que [se oponen al] afán de claridad, de orden, de coordinación narrativa, al seguro discurso epistemológico.”⁵⁸

En efecto, una gran mayoría de los textos de los novísimos recuerdan aquello que el crítico norteamericano Fredric Jameson describió, en el análisis que realiza de la cultura posmoderna, como “La ruptura de la cadena de significantes”⁵⁹. Se refiere a una especie de esquizofrenia del lenguaje en forma de “desechos de significantes distintos y no relacionados entre sí”⁶⁰. El sujeto “esquizofrénico”, incapaz de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente “se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, [...] a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo.”⁶¹

A esto debemos sumar la presencia casi constante del humor, que unas veces bajo forma de ironía, otras de cuestionamiento o burla, viene también a dinamitar y desestabilizar el supuesto orden esperado de la narración.

La puntuación es uno de los elementos claves en esta especie de inseguridad, de dislocación del discurso pues a través del uso del paréntesis, del punto y coma, de los puntos suspensivos y las comillas, así como del blanco tipográfico, contribuye a innumerables idas y venidas en el texto, a constantes interrupciones y revisiones en el hilo de la lectura, en fin, a la fragmentación. Esto sobre todo en lo que concierne la utilización de los signos dobles que, como se verá, es muy recurrente. Myriam Ponge, en un artículo sobre la fragmentación tipográfica aparecido en la revista *Littéralité: Figures du discontinu* afirma lo siguiente a propósito de los signos dobles:

*La fragmentation introduite par ce procédé de « décrochement typographique » [...] marque une rupture de la continuité discursive, en « creusant » une autre voie au sein de l'énoncé. Les signes doubles participent d'une complexification du mode d'énonciation, suggérant même [...] une sorte de stratification de l'espace textuel, qui semble défier la néanmoins incontournable linéarité du langage.*⁶²

⁵⁷ Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros*, op. cit, p. 25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

⁵⁹ Fredric Jameson, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, [*New Left Review*, London, 1984], La Habana, *Casa de las Américas*, no. 155-156, 1989, p. 156.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Myriam Ponge, « La fragmentation typographique », *Littéralité 5. Figures du discontinu*, estudios reunidos por Nadine LY, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 12.

Por último, queremos apuntar la relación que se puede establecer entre la fragmentación discursiva y el estado de crisis social e ideológica que se produjo en Cuba durante la década de los noventa. La escritura y el arte participan de este desasosiego, de esta nerviosidad y ruptura con la realidad imperante. La profesora española Ana Belén Martín Sevillano también lo señala en su Tesis de Doctorado *Cuento cubano actual (1985-2000)*:

Es frecuente apreciar en los relatos de los Novísimos cierta fragmentación del discurso literario que parece obedecer al intento de encontrar el cauce expresivo idóneo para la realidad descompuesta y exhausta que caracteriza a la sociedad occidental de finales del siglo XX.

[...]

En el contexto cubano se adivina una construcción fragmentaria del discurso literario como puesta en práctica de una sociedad múltiple y discontinua que, no obstante, puede funcionar unitariamente, siempre y cuando se valore la individualidad y la diferencia.⁶³

Sevillano destaca además un rasgo que nos parece esencial para comprender esta narrativa: su voluntad experimental, rasgo también señalado por otros autores como Salvador Redonet y Margarita Mateo, en consonancia con la reactualización de técnicas narrativas de la vanguardia y con la apropiación de códigos de la posmodernidad.

Precisamente en esta Segunda Parte de nuestro estudio analizaremos textos en los que la fragmentación y la discontinuidad se encuentran íntimamente relacionadas con la búsqueda artística y con una voluntad experimental. En primer lugar analizaremos un relato que tiene la apariencia de ser un fragmento, de encontrarse incompleto. Se trata de *BTH*, de Raúl Aguiar, texto parcelado, que hace estallar por completo el orden lineal de la narración. La sexualidad será el tópico motor de una liberación que provocará el des-orden en *El muro de las lamentaciones*, relato de Alberto Garrido, al que dedicaremos un segundo capítulo.

⁶³ Ana Belén Martín Sevillano, *Cuento cubano actual (1985-2000)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002. En línea: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t%2025953.pdf>. Consultado el 21 de febrero de 2018, p. 327, 329.

Capítulo I. Microanálisis del relato *BTH* de Raúl Aguiar.

En el número 215 de la revista *Casa de las Américas*⁶⁴ aparece publicado por primera vez hasta donde tenemos referencias el relato *BTH*⁶⁵ del narrador Raúl Aguiar (La Habana, 1962). Este es un número especial dedicado a los cuarenta años de dicha Institución y que propone un Dossier “De la más reciente literatura cubana”. En él se publican textos inéditos de poesía, ensayo y cuento de escritores nacidos después de 1959, o sea, nacidos y formados completamente dentro de la Revolución.

Los textos de la selección aparecen ordenados por orden alfabético según el nombre de sus autores y de manera alternada los de poesía y cuento. *BTH* es el primero de los textos narrativos. El dossier incluye además una muestra de obras plásticas de artistas noveles contemporáneos como Abel Barroso, Sandra Ramos, Los Carpinteros, Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, quienes comparten el mismo campo cultural que los poetas, narradores y ensayistas.

Desde el inicio, en una breve nota de presentación del editor Alfredo Alonso Estenoz, este hace referencia en los textos de estos autores a la búsqueda consciente de valores estéticos, de los estilos más adecuados, al predominio de las habilidades técnicas por encima de otros elementos. Así lo plantea:

En ocasiones parece que se busca un argumento solo para saciar una necesidad de estilo, reduciendo la creación a un ejercicio más o menos ingenioso, más o menos eficaz.
[...]
Entonces, el arte corre el riesgo de convertirse en una complicada adivinanza cuya eficacia reside en su desciframiento.⁶⁶

Esta es precisamente la impresión que deja un relato como *BTH* en donde lo fragmentario se une con lo artificioso, con lo voluntariamente hermético y experimental. En este primer capítulo de esta segunda Parte, vamos a realizar un análisis detallado, un

⁶⁴ Casa de las Américas es una reconocida Institución cultural cubana fundada en 1959 por Haydée Santamaría con el objetivo de difundir y promover la cultura en América Latina y el Caribe. La revista homónima fue creada en 1960 como órgano de dicha institución, y es una de las más prestigiosas y de larga vida en continente americano.

⁶⁵ Raúl Aguiar, *BTH*, *op.cit.*

⁶⁶ Alfredo Alonso Estenoz, “De la más reciente literatura cubana”, *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 10.

microanálisis, de este cuento de Raúl Aguiar. Para eso vamos a seguir el mismo principio metodológico que hemos utilizado en el análisis de la novela *Cañón de retrocarga*. Aunque se trata como veremos de un texto mucho más fragmentado, pleno de ideas trucas, el análisis literal permite desgajar líneas de sentido muy reveladoras y va a hacer aflorar una incipiente e inestable estructura que dará un cierto orden a ese aparente caos narrativo. Estos ejes de sentido que se desprenden van a estar en consonancia directa con las temáticas más acuciantes que han interesado a los novísimos.

1.1 El título *BTH*. Un inicio *in media res*...

Lo primero que llama la atención en este relato es su título: *BTH*. A primera vista, es imposible reconocer a qué hace referencia. Un lector medio, contemporáneo al momento de su publicación, La Habana, 1999, no puede descifrar ni trazar relaciones con algo conocido. Estas siglas en mayúsculas son de una hermeticidad que, muy al contrario de lo que se espera de un título, no permiten advertir nada sobre el texto sino que constituyen más bien una incógnita, una promesa por descifrar con la lectura.

Lo segundo que salta a la vista es el aspecto fragmentado del cuento. Esto se debe a una característica tipográfica que divide el texto en segmentos narrativos numerados. Al principio de cada uno de estos segmentos, evidenciándolos, figuran cifras entre paréntesis que los van enumerando de manera ascendente del (1) al (14). Estas cifras están situadas además en el margen y no dentro del campo tipográfico del texto como si fueran elementos paratextuales. El texto aparece así como si estuviera parcelado, fragmentado, como con una especie de disección propicia al ejercicio de la crítica o el ensayo. Llama la atención que esta división configura fragmentos de muy diversa extensión que van desde tres renglones hasta tres páginas. Estos segmentos son también muy variados temáticamente pues no hay siempre una continuidad temática entre ellos, y resulta imposible trazar alguna sistematicidad en esta división.

El cuento es sumamente hermético y enigmático. Pone en escena a varios personajes entre los cuales se destacan una tal Lilith, un tal Aquiel y un grupo formado por jóvenes reunidos en torno a la música, al sexo y a la droga.

La narración resulta voluntariamente confusa ya que no hay ningún narrador fijo. Primeramente en el segmento (1) surge un “yo” que recuerda a “una niña” ubicándola en el pasado de ambos: “Recuerdo que fuiste una niña como todas [...]” (p. 46). Ese yo centra pues su rememoración no en su propia persona sino en “una niña” a la que tutea (“fuiste”) y a la que parece conocer en forma íntima. No hay mayores señas de identidad en cuanto a estos dos personajes. Los recuerdos, escuetos, remiten a una niñez marcada por la violencia y la pobreza familiar, la huida de la casa, el descubrimiento temprano del sexo y de la droga. Esto parece ser el desencadenante de una serie de escenas centradas en ese “tú” al que parece dirigirse: “Ya a los catorce pones a derretir la virginidad del mundo al primero que susurre una frase tierna [...]” (p. 46) y al que incita a recordar a su vez: “luego recuerdas su ausencia y escribes páginas del diario [...]” (p. 46).

Podemos decir que de manera general el texto sigue el esquema y las características de este primer párrafo. Presenta a un narrador que cambia con frecuencia de persona y de focalización en pocas líneas, de la segunda a la tercera persona e inserta diálogos y reflexiones de los personajes en primera persona. El relato como se verá es narrado desde el presente y es un relato ciudadano. Da la impresión de realizar un corte transversal en la vida de un grupo de jóvenes habaneros amantes del rock y de la cultura *underground* y mostrárnosla desde la perspectiva de uno de ellos o de alguien que los conoce bien. Por esto resulta un texto un tanto caótico, hermético, anárquico, que da la impresión de arbitrario en sus soluciones narrativas y propuestas temáticas. Sus personajes distan mucho de ser jóvenes modelos y más bien parecen como perdidos, sin rumbo fijo y cuyos objetivos en la vida también resultan poco claros.

El primer segmento del relato, el *incipit*, es enigmático porque da la impresión de que la acción ha comenzado antes, como si el texto comenzara *in media res*:

- (1) No habrá estallido ni pedazos de encéfalo, materia gris, manchando las paredes desconchadas, bruma de los que gritaron sobre la cama y la hierba. (p. 46)

Parece una profecía. La primera oración enunciativa negativa, con la utilización del tiempo futuro del indicativo, recuerda el tono de un conjuro, de una premonición. Expresa una ruptura con un pasado de extremada violencia ya superado sin embargo presente aunque solo sea por ser nombrado. Este carácter enigmático aparece acentuado aún más ya que la oración que sigue cambia de tono y de tema totalmente, pues pasa a la descripción de la infancia de esa niña: “Recuerdo que fuiste una niña como todas, viviendo en una casa amenazada por la guerra [...]” (p. 46).

El primer segmento, precedido como se ha observado por un número (1), lo cual marca al menos el comienzo de algo, continúa con la descripción de la infancia y la adolescencia de esta niña. Su nombre no se menciona, el narrador, un “yo”, se dirige a ella utilizando la segunda persona del singular. La descripción es bastante elíptica y permeada de un lenguaje metafórico que dificulta la comprensión. La mención a la guerra hace suponer un contexto de violencia doméstica o social. El narrador hace referencia a una vida familiar difícil y a los primeros desamores de adolescencia. El primer párrafo concluye con algo que semeja a una partida del hogar, y con una notable referencia al consumo de droga: “Realmente hoy no tienes deseos de dormir; de gaviota pasas a hierba, la casa desaparece y una niña drogada no va regresar.” (p. 46).

De súbito el segundo segmento, muy breve, solo 3 líneas, precedido por un (2), cambia de perspectiva narrativa y presenta una voz femenina que habla en primera persona, marcada por el pronombre indefinido “una” en función de sujeto. Lo que expone se refiere también a las relaciones amorosas, en este caso a la desnudez. Con un lenguaje también un tanto críptico e incluso humorístico, esta voz narrativa podría ser aquella “niña” evocada en el primer párrafo. Lo vemos, todo son sugerencias y entredichos.

El tercer segmento (3), vuelve a cambiar de perspectiva narrativa para pasar ahora a una narración en tercera persona, que incluye pequeños segmentos de diálogo. Un nombre aparece mencionado por primera vez y es coincidentemente un nombre femenino: Lilith. Resulta interesante la disposición gráfica de este segmento:

(3) Un sueño largo, largo:

(Comes) Comen los profesores de arte los muslos verdes de Lilith pero ella no impide la vista, se deja deslumbrar por los haces de luz multicolor de las celosías (...) (p. 46)

Los dos puntos dan lugar a una supuesta explicación de ese sueño, puesta de realce por el renglón aparte. La narración en tercera persona aparece interrumpida por pequeñas aclaraciones entre paréntesis hechas por un narrador que se dirige a alguien en segunda persona, pudiera ser al lector, o a sí mismo: “(Comes) Comen los profesores...”. Esta manera de proceder está presente desde el primer párrafo y va a continuar así a lo largo del texto. La frase que va a estar escrita entre paréntesis es a veces de carácter humorístico, otras simplemente una precisión desde otra perspectiva. En ellas la voz del narrador puede cambiar o no con respecto a la del texto principal, y estarán también presentes en los párrafos escritos en primera persona.

Estas continuas aclaraciones entre paréntesis evocan las acotaciones de un guion de teatro, como las hemos visto también en la novela *Cañón de retrocarga*. Son una apelación directa al lector, un guiño, una especie de subdiscurso que se entrecuela como un discurso paralelo. Como hacía notar Myriam Ponge “*une autre voie au sein de l'énoncé [...] une sorte de stratification de l'espace textuel*”⁶⁷, que a veces pone en duda el discurso oficial dado por el narrador del texto principal. Al mismo tiempo tienen también una cierta función teatral pues recuerdan que el texto es un constructo, la “puesta en escena” de un discurso, y que existe una entidad construida y constructora que es el narrador. Este tópico de la teatralidad y de lo artificioso será desarrollado por el cuento como una de sus temáticas fundamentales,

⁶⁷ Myriam Ponge, « La fragmentation typographique », *op.cit.*, p. 1-2.

como explicaremos más adelante en el análisis. Por otra parte, la presencia recurrente de las acotaciones entre paréntesis es sin duda un factor de fragmentación textual y de discontinuidad en el curso lineal de la lectura.

El tema de este tercer segmento, si bien hay una notable variación en la presentación discursiva, continúa siendo el mismo que el de los dos segmentos anteriores: los inicios de la vida erótica de este personaje femenino ahora nombrado por primera vez: “los muslos verdes de Lilith”. El párrafo va a terminar igual de enigmático y sugerente, sin revelar nada claro, con una imagen onírica y surrealista que evoca de soslayo procedimientos de la magia negra:

[Lilith] abre sus piernas y escucha a los enemigos (a usted) decirle: «*Qué obscena*», mientras hundien (hundes tus) tijeras en muñecas oníricas de barro y otoño cercano. (p. 46)

La imagen evoca una posición sensual de este personaje femenino, Lilith, a la hora de sentarse abriendo las piernas en, al parecer, un aula de una clase. Es mirada por los profesores, varios, pero en su ingenuidad ya que es muy joven, no lo percibe o simula no darse cuenta de esas miradas que en realidad le complacen. Se advierte sin embargo, en el narrador invisible, un tono acusatorio.

La imagen, totalmente desconectada del resto de la narración, de hundir o clavar tijeras o agujas en una muñeca podría remitir a prácticas de la religión afrocubana o tal vez de alguna otra práctica espiritista, bastantes populares en Cuba. Pero la alusión no se desarrolla lo suficiente por lo que va a quedar en el terreno de lo incomprensible y lo incógnito. Es sin embargo una imagen un tanto violenta e hiriente, como la primera oración del relato, “No habrá estallido ni pedazos de encéfalo, materia gris, manchando las paredes desconchadas, bruma de los que gritaron sobre la cama y la hierba.” (p. 46), también aislada y enigmática. Sí, pero provoca emociones en el lector como, inquietud, miedo dada la violencia sexual simbólica pues además la protagonista es muy joven.

La referencia al color verde, “los muslos verdes de Lilith” (p. 46), pudiera remitir al color de su ropa, de su vestido por ejemplo sobre sus muslos o al color de su piel, una posible podredumbre de su carne, imaginada en ese “sueño largo, largo” de “los profesores” al que hace referencia el narrador al principio del segmento, si entendemos ese sueño como *une rêverie*, *une songerie*, estado de somnolencia semidespierto, proyección del deseo y la imaginación.

La simultaneidad de las personas verbales, la segunda del singular y la tercera del plural, “(Comes) Comen los profesores los muslos verdes de Lilith” remite a una extraña ambigüedad pues pudiera referirse a “Comen los profesores a Lilith” con la mirada, en medio

de al parecer una clase o taller de arte, lo cual remite a una escena sexual de deseo en la cual ella también participa y consiente pues “no impide la vista (P. 46)” y “abre sus piernas (p. 46)” dando a entender un cierto regodeo al sentirse observada, deseada. Esta sugerencia de sexo está en consonancia, se relaciona con lo descrito en el primer párrafo, durante su adolescencia, cierta inocencia (“fija hoy sus ojos en tres gorriones”, p. 46), cierta puerilidad con respecto a su cuerpo, a las relaciones amorosas y al sexo.

Por otra parte se realiza un juego con la segunda persona: “(Comes)” que remite directamente al narratorio, al lector, como consumidor directo del texto, de la literatura en general, dando a entender que también puede querer “Comer los muslos verdes de Lilith”, con igual connotación sexual antropófaga. Este doble juego se repite en el segmento dos veces más: “[Lilith] escucha a los enemigos (a usted) decirle: «*Qué obscena*»” (p. 46) y seguidamente “mientras hunden (hundes tus) tijeras en muñecas oníricas de barro” (p. 46) que se realizan con la misma doble intención de involucrar al narratorio y hacerlo cómplice de esta escena violenta de canibalismo y de violación simbólica. Sin embargo, también pudiera pensarse que la alusión a las tijeras en la muñeca de barro se refiere al trabajo de escultura en un taller de cerámica o academia de arte hecho por estudiantes entre los cuales se encuentra Lilith, o a prácticas de magia negra.

El segmento (3) finaliza con otra alusión al consumo de droga, la cual es más indirecta que la realizada en el primer segmento. Solo los lectores jóvenes, tal vez cubanos o latinoamericanos, familiarizados con un tipo especial de círculos sociales de ese momento, años 90, pueden comprender el significado de este tipo de jerga. Reproducimos el texto por separado pues también la disposición gráfica aparece alterada por frases sueltas con punto y aparte:

Vuela bajo ¿quieres probar? Primero piensa.
Conéctate. Conéctate. Conéctate. Conéctate. (p.46)

El término “volar, vuela, coger un vuele” se usa en los grupos de jóvenes cubanos sobre todo hippies, rockeros, artistas, bohemios, para referirse al estado de somnolencia y atontamiento que deja el consumo de drogas suaves, principalmente la marihuana o algunas pastillas, mezcladas con alcohol⁶⁸. Tal vez sea por eso que se hable de “un sueño largo, largo” al comienzo. Estas dos últimas frases del segmento aparecen bajo la forma de enunciados de un “yo” a un “tú” silencioso, sin guion, retomando la segunda persona. Se trata de

⁶⁸ El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* recoge su uso: “Volar”, Perú: Estar bajo los efectos de una droga alucinógena. <http://dle.rae.es/?id=c0hkHjM>. Consultado el 16 abril de 2018.

incitaciones. Cada una de ellas adquiere un relieve especial puesto que los verbos están en imperativo, como una iniciación del narrador al consumo de droga. Lo interesante aquí es que sin mayores datos, el narrador, gracias a este intercambio sugerido, crea un diseño de todo un decorado contextual: entregar informaciones subyacentes acerca de la edad de los interlocutores y del ambiente en el que se mueven.

1.2. El *Sabbat* y la Feria del Rock. Los nombres de los personajes

El segmento señalado en el texto como número (4) es bastante extenso. Va a estar formado por dos grandes párrafos diferentes entre sí y por una última oración que también difiere temáticamente de los dos párrafos anteriores.

El primer párrafo tiene un inicio singular. Aparece encabezado por el nombre Lilith, seguido de dos puntos y de todo un largo parlamento en primera persona del singular, que puede ser atribuido al personaje Lilith que habla en estilo directo. Dicho parlamento está escrito entre comillas y con letra cursiva. Esta nueva presentación tipográfica da la impresión de que se trata de un diálogo o de un fragmento de guion teatral o de cine. Podría pensarse también que la narración hecha por Lilith es como un relato dentro del relato pues, como veremos más adelante, esta estructura se va a repetir siguiendo aproximadamente los mismos códigos y poseyendo una cierta continuidad cronológica.

Lo que Lilith narra en ese párrafo tiene que ver con algunos elementos que ya se han mencionado anteriormente. Hace alusión por ejemplo al consumo de drogas por parte de un grupo al que ella pertenece: “yerba” (marihuana) y “nulips, drinas y piracetam” (pastillas de farmacia utilizadas como drogas, que se consumen con alcohol). También menciona los “psicoblues”, o sea, un tipo de música que comparten. Volvemos a encontrar el uso del paréntesis como habíamos explicado, pero en este caso en un discurso en primera persona realizado por el narrador Lilith que se auto precisa:

- (4) Lilith: « *¿El Sabbat? Superó todo lo esperado. Déjame fumar, por favor. No sé cómo se las agenciaron el Rapha y Aquiel pero había de todo: cincuenta por ciento de psicoblues, treinta de nulips, drinas y piracetam, diez de yerba (a lo mejor no era tanto y estoy exagerando, claro, eso demuestra la impresión que me dejó).*» (p. 46)

Este relato posee el aspecto de recuerdos, de ser como el relato de unas memorias o la respuesta a una larga entrevista. Sin embargo, no sabemos a quién se dirige, no queda explicitado el interlocutor directo de esta supuesta entrevista. Frases como: “*El ¿Sabbat? Superó todo lo esperado.*” (p. 46), “*¿Aquiél? Aquíel era un demonio que sólo aparecía los domingos...*” (p. 47) o “*Por supuesto, ¿cómo lo íbamos a tomar? Todo era muy divertido. Recuerdo cuando Brizo me dijo...*” (p. 47) son algunos de los que nos hacen pensar que Lilith está respondiendo a preguntas que realiza un interlocutor desconocido y es así como conforma su relato. Se trata de preguntas retóricas donde ella retoma lo que parece ser una pregunta de su interlocutor invisible, lo cual tiene por meta dar a entender que Lilith habla con otra persona.

Este personaje femenino que poco a poco se va conformando, introduce nuevos datos que son tan inquietantes y misteriosos como el mismo título del cuento. Nos habla de la existencia de un “*Sabbat*”⁶⁹ y de la celebración de rituales de una “*boda wicca*”⁷⁰, con “*juramento de sangre y salto de la escoba*” (p. 46). También de una cierta sopa denominada “*Tympanum*” y de que todos fueron bautizados con un nuevo nombre.

Para un lector medio cubano, incluso joven, los términos de “*Sabbat*”, “*boda wicca*”, “*Tympanum*” resultan totalmente extraños. Si no hay una argumentación consecuente que desarrolle y explique estas ideas, es prácticamente imposible descifrar de qué se trata. Y como en el caso del título del cuento, *BTH*, esta explicación deseada nunca va a estar presente en el relato.

Otro aspecto que llama la atención son los nombres de los personajes mencionados por Lilith. Estos serán en efecto los personajes que luego aparecerán en el resto del cuento: Aquíel, Brizo, Rapha, Zepar y la propia Lilith, todos nombres no hispanos, no comunes en el contexto de Cuba, que recuerdan la ciencia ficción o lo fantástico. Según Lilith, son los nuevos nombres que les han dado en el bautizo que realizaron durante los ritos de la “*boda wicca*”. Lilith es “*la Reina de los demonios súcubos*” (p. 47), se precisa después y Aquíel es

⁶⁹ Sabbat. *C'est l'assemblée des démons, des sorciers et des sorcières dans leurs orgies nocturnes. On s'occupe au sabbat, à faire ou à méditer le mal, à donner des craintes et des frayeurs, à préparer les maléfices, à accomplir des mystères abominables. Le sabbat se fait dans un carrefour ou dans quelque lieu désert et sauvage.* Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Ed Henri Plon, Paris, 1863, p. 586.

⁷⁰ La Wicca se desarrolló en el Reino Unido a partir de 1950 como un sistema mágico-religioso, venerador de la naturaleza, politeísta y altamente ritualizado. El principal artífice de dicho desarrollo fue Gerald B. Gardner (1884-1964), un funcionario británico que vivió en Asia, cuyo interés en la tradición esotérica occidental, lo llevó a unirse a la Rosicrucian Order Crotona Fellowship. La Wicca es una religión cuyo rasgo más significativo es la veneración de la vida, así como la sacralización del mundo en general. Por encima de todo, los wiccanos rinden culto a la fertilidad y a todos los aspectos de la Naturaleza. Tomado de: Aura Fernández Tabernilla, *Creencia, identidad y praxis ritual en la Wicca: el camino espiritual hacia la transformación personal*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p.26-27. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59295/1/T41764.pdf>. consultado el 16 de abril 2021.

también “*un demonio que sólo aparecía los domingos a las doce de la noche en luna nueva o cielo nublado en un lugar desierto.*” (p. 47).

Estos últimos propósitos son totalmente desconcertantes pues no podemos saber bien si se trata de una representación, de un juego de jóvenes, o de un verdadero ritual wicca. Mas de cualquier manera, como ya hemos dicho, para el lector común es muy difícil reconocer estos elementos. Solamente en alguien practicante del espiritismo u otras corrientes de magia oculta podrían tal vez tener eco estas referencias dispersas, ni tan siquiera en un practicante o conocedor del culto afrocubano, más popular en Cuba. El texto pide un narratorio extradiegético que sepa las connotaciones del nombre “Lilith”⁷¹, de Aquiel⁷² o que las busque para aclarar sus repercusiones, aunque sí ofrece algunas pistas en cuanto a su relación con la magia y la demonología, como se observa en la cita.

Lilith realiza sin embargo en este párrafo otras breves alusiones a aspectos más reconocibles por un lector común, por ejemplo el hecho de que Brizo “*se puso a cabecear al lado de los baffles*” (p. 47). Esto es un típico gesto rockero que nos advierte sutilmente qué tipo de grupo es este al que pertenece Lilith. También ella vuelve a mencionar sus impulsos amorosos, bastante torpes, al dejar entrever su interés por uno de esos muchachos, Aquiel, quien es el jefe de la banda. Se trata de una noche memorable pues es el encuentro de Lilith con Aquiel, en donde hablaron por primera vez.

El segundo párrafo de este segmento (4) es mucho más explícito en cuanto al contexto en el que estos jóvenes se desarrollan. presenta un narrador difícil de determinar Parece ser un relato en tercera persona, está desprovisto de comillas y de letra cursiva. Comienza mencionando la Feria del Rock, a Lilith en la Feria, a una era de conciertos de rockeros nacionales. El párrafo parece asumido por un narrador en tercera persona, aunque este narrador asume por momentos una focalización interna. Da la impresión, sobre todo al final,

⁷¹ *Lilith, dans la tradition kabbalistique, serait le nom de la femme créée avant Eve, en même temps qu'Adam, non pas d'une côte de l'homme, mais elle aussi directement de la terre. [...]. Selon une autre tradition, Lilith serait une première Eve [...], créée indépendamment d'Adam. Elle n'a pu s'intégrer dans les cadres de l'existence humaine, des relations interpersonnelles et communautaires ; elle est rejetée dans l'abîme, au fond de l'océan où elle ne cesse d'être tourmentée par une perversion du désir, qui l'éloigne de la participation aux normes. Lilith est la faunesse nocturne qui tentera de séduire Adam et engendrera les créatures fantomatiques du désert, la nymphe vampirique de la curiosité, qui à volonté met ou ôte ses yeux, et qui donne aux enfants des hommes le lait vénéneux des songes.* Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, Paris, 1982, p. 573-574.

⁷² *Aquiel est un démon que l'on conjure le dimanche. Cette expérience se fait la nuit, de minuit à une heure ; il demandera un poil de votre tête ; il lui faut donner un poil de renard ; il le prendra. On écrira dans le cercle : “Viens, Aquiel ; viens, Aquiel ; viens, Aquiel.” Ensuite on récitera la conjuration suivante : “Je te conjure, Aquiel, par tous les noms écrits dans ce livre, que sans délai tu sois ici prêt à m'obéir.”* Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Ed Henri Plon, Paris, 1863, p. 46, 181.

de que se trata de uno de los otros muchachos del grupo que observa a Lilith y describe su comportamiento.

Aquí se realiza una ampliación panorámica del ambiente de estos jóvenes: “Lilith en la Feria del Rock, Era antihogar, Era de conciertos de rockeros nacionales [...]” (p.47). Hay también una referencia a la patria, que a la luz de estos jóvenes aparece desvirtuada entre la droga y el sexo: “las fiestas patrias son siempre un motivo para tocarse y eso no es secreto, no es secreto para nadie. Polvito blanco y resfrío”. (p. 47). Destacamos la utilización del verbo: “tocarse” para significar consumir droga, fumar o en este caso, aspirar de la misma manera que antes había sido utilizado “volar, vuela bajo” o “conéctate” con el mismo propósito. Este verbo también se usa en el argot cubano para el alcohol, “se tocó”, “tócate” por ejemplo, que quiere decir “bebió un trago”, “bebe un trago”.

Hay, en este empleo del lenguaje un intento, como afirma Ana Belén Martín Sevillano, de dar voz a una zona de jóvenes alternativos, frikis, rockeros que constituyen grupos sociales en las décadas de los ochenta y noventa y que han sido tradicionalmente silenciados, ocultados. Sucede en este relato *BTH* lo mismo que la investigadora señala a propósito del primer libro de Raúl Aguiar *La hora fantasma de cada cual* (Ediciones Unión, 1994):

Frecuentemente a través del diálogo se reproduce el habla jergal propia de los jóvenes, no tanto con el objetivo sociológico de su análisis, sino con el deseo de crear una zona de visibilidad para esas diferentes concepciones del mundo, periféricas y silenciadas, que conllevan una particular realización lingüística.⁷³

Además, en este segundo párrafo del segmento (4) se describe el acto de poner un polvo blanco sobre un cristal, formando una fila fina y aspirándola por la nariz. Por la descripción podemos suponer que se refiere al consumo de cocaína. De la misma manera que la referencia a la wicca y al *Sabbat*, esta referencia a la droga, y más específicamente a la cocaína, solo puede ser reconocida por un lector que conozca ese proceder, pues la palabra droga o cocaína jamás es mencionada. La alusión se inserta sin conectores ni explicaciones, yuxtapuesta a la referencia de Lilith en la Feria del Rock y a las fiestas patrias. Por lo cual le corresponde al lector coordinar, crear una posible relación e interpretar estos elementos yuxtapuestos, caóticos, herméticos.

Conociendo el estado de la censura editorial cubana que pasa en primer lugar por la autocensura pudiéramos aventurarnos a afirmar que estos procedimientos de expresión oblicuos, poco argumentativos, esta construcción narrativa en forma de rompecabezas y saltos

⁷³ Ana Belén Martín Sevillano, *Cuento cubano actual (1985-2000)*, op. cit., p. 276.

en donde queda al lector la responsabilidad de construir el sentido, de reconstruir los lazos de unión y concebir una interpretación final pudiera ser una manera por parte del escritor de no responsabilizarse con una idea demasiado arriesgada, políticamente incorrecta o demasiado subversiva que pueda poner en peligro el buen curso de la publicación.

Para una mejor comprensión de estas relaciones oblicuas reproducimos a continuación esta segunda parte en su integralidad, párrafo número 2 del segmento (4) del cuento:

Lilith en la Feria del Rock, Era antihogar, Era de conciertos de rockeros nacionales, buenos, regulares y malos, las fiestas patrias son un buen motivo para tocarse y eso no es secreto, no es secreto para nadie. Polvito blanco y resfrío. El dilema es desfigurar la soledad. Como sea. Poner las tres o cuatro o seis filitas sobre el espejo y agruparlas con la cuchilla caliente y al minuto posarse con el casquillo conectado a la nariz, cuidando no romper el búcaro grawe de la Santa Madre Marmota con su plato lleno de ojos, manos rotas y tetas como gelatina de ganso. Total, la universidad está cerrada y la Feria del Rock abre sus puertas antihogar. Muestra siempre interesante. Rock nacional. (p. 47)

Hemos de señalar que este estilo yuxtapuesto, elíptico, críptico es propio de varios textos de los novísimos. Se mezcla un estilo realista con un estilo simbólico y altamente metafórico. Este es el caso de obras como *En una estrofa de agua* de Jorge Ángel Pérez (Letras Cubanas, 2006) que analizaremos más adelante en la Parte III del presente trabajo.

Por ejemplo, un símbolo que escapa a la interpretación es el “búcaro grawe de la Santa Madre Marmota con su plato lleno de ojos, manos rotas y tetas como gelatina de ganso” (p. 47). Es sin embargo una imagen de fuertes resonancias que evoca la imagen de un cuerpo despedazado, una figura mitológica tal vez de varios ojos y figura deformada de posibles connotaciones religiosas o espiritistas. Nos hace recordar la primera oración e imagen del relato, también hermética y escatológica (“No habrá estallido ni pedazos de encéfalo, materia gris, manchando las paredes desconchadas, bruma de los que gritaron sobre la cama y la hierba”, p. 46), sin relación aparente con el resto de la narración así como también la referencia a “los muslos verdes de Lilith” (p. 46).

“Grawe” es un tipo de cerámica, una marca de vajilla al parecer bastante común y la “Santa Madre Marmota” pudiéramos suponer que podría ser una referencia a la madre o a la abuela de la persona que está ilícitamente consumiendo cocaína en su casa, y que debe tener cuidado de no romper este adorno de cristal muy estimado.

Más interesante resulta aún la siguiente oración: “El dilema es desfigurar la soledad. Como sea.”(p. 47). Esta oración dado su contexto sugiere que estos jóvenes rockeros consumen cocaína durante las fiestas patrias o los festivales de rock para llenar su soledad, cubrir el aburrimiento y el vacío de la vida cotidiana, o tal vez para trastocar su realidad

precaria por otra más atractiva. El segmento refiere el ambiente de jóvenes rockeros, un tanto drogadictos, estudiantes también de la universidad (“Total, la universidad está cerrada ...”) que rechazan los códigos sociales de la familia, del orden establecido, de la Universidad y que tal vez conjuran ese espacio del rock y de la droga, y seguramente también el del sexo, como un espacio de libertad y de encuentros.

Es posible que estas referencias aisladas a las fiestas patrias, la universidad cerrada y la buena ocasión para “tocarse” sea porque se trate en efecto de un día feriado, que en Cuba coinciden todos con fechas patrióticas, en donde las escuelas y centros de trabajos están cerrados y se suele hacer una gran marcha popular que puede en ocasiones ser motivo de fiesta, convivialidad, música y cierta relajación. Puede ser que esto coincida con algún evento o festival de rock que se desarrolle en la ciudad.

De cualquier manera el texto deja entrever el recurso de la droga para olvidar la soledad, como escape a la realidad a la que recurren este grupo de jóvenes segundados por la música rock, que como se sabe es una música contestataria, subversiva, y en ocasiones también evasiva. Para Lilith es la “Era antihogar” (p. 47), y la Feria del Rock “abre sus puertas antihogar” (p. 47) porque la rebeldía empieza primero en el hogar, contra la familia y los padres y luego toma dimensiones sociales. Además, ya habíamos constatado desde los primeros momentos del relato la difícil infancia de esa niña (Lilith) en su hogar, signada por la pobreza, el maltrato familiar y el alcohol. Ahora el texto hace referencia a la adolescente, en medio de amigos también muy jóvenes.

Parece como si, según el texto, las fiestas patrias, las ferias de rock y la propia droga sirvieran para “desfigurar la soledad”. Y cualquier recurso es válido cuando se trata de subvertir la rutina, engañar la soledad, llenar ciertos vacíos de la realidad.

1.3 La figura de Comte

La última parte del segmento (4) está formada por tres breves oraciones gramaticales que componen una sola línea tipográfica en la edición que consultamos. En ellas tiene lugar otro cambio de narrador pues ahora se pasa a la segunda persona del singular en lo que semeja ser un diálogo en estilo directo en un solo sentido de alguien que se dirige a Lilith:

«¿Oíste, Lilith?, hoy dieron otro parte sobre la salud de Comte. Parece que no llega a la semana.» (p. 47)

A primera impresión esta última frase del segmento (4) sería como un fragmento de alguna conversación pues aparece entre comillas. No podemos saber quién la enuncia pero se supone que sea alguno de estos amigos del grupo que conoce bien a Lilith. Este interlocutor le ofrece una noticia sobre la salud de un tal “Comte”, quien es al parecer una persona conocida por todos y que está en trance de muerte. Frase aislada, sin conectores de sentido con el párrafo que la precede y que la va a suceder, delimitada aún más por un signo doble, las comillas, introduce sin embargo un nombre muy importante que volverá a surgir en el medio y al final del relato de manera significativa. En este momento de la lectura es completamente imposible para el lector reconocer, descifrar quién pudiera ser este personaje nombrado Comte tan conocido sin embargo por los personajes.

El tema del segmento (5) que sigue a continuación viene a acentuar la incógnita y esta yuxtaposición de ideas sueltas a la que nos hemos referido. Este segmento cambia por completo de registro. Ahora asistimos a una serie de reflexiones filosóficas, de tono ensayístico realizadas por un narrador extradiegético, omnisciente, en tercera persona, que diserta sobre una serie de temas como el miedo a la realidad, la máscara, el ocultamiento, la muerte, lo pornográfico. Este fragmento expone una reflexión sobre la necesidad del hombre común de usar una máscara para ocultar, disimular esa realidad. No se va a referir nunca al personaje de Lilith, ni a aquel grupo de jóvenes rockeros, ni a los participantes de la boda wicca de los párrafos anteriores.

Este segmento (5) viene a corroborar las sospechas que trasmitían las primeras impresiones visuales del texto. Su división en partes numeradas a modo de disección por temáticas propio de un texto ensayístico se corrobora aquí con este fragmento de ensayo que, como veremos, no será el único en el relato. Es desde el punto de vista semántico un fragmento explicativo de ciertas ideas medulares que van a atravesar el relato.

El lector asiste a una nueva voz narrativa, no presente en los segmentos anteriores por lo que aquella sensación de incógnita, de enigma por saber de qué trata finalmente el relato, persiste. Este segmento da la sensación, por su tono, de ser como una conclusión de todo lo relatado anteriormente, como un alto en la lectura, una reflexión antes de proseguir con la historia narrada. Como en los textos ensayísticos, se trata de un narrador impersonal que expresa juicios generales, con carácter analítico o valorativo. Los juicios están dirigidos en este caso hacia el ser y la realidad. Pero no guardan una aparente relación con los temas de los segmentos anteriores, sino que expresan ideas nuevas que se vienen a añadir, a superponer a las posibles temáticas antes evocadas. Se menciona la muerte, que es lo que más tememos, como la mayor negación, el mayor ocultamiento, “lo púdico eterno” (p. 47). Se establece una relación entre la necesidad de esconder, de ocultar, entre la máscara y la conversión de cualquier visión pornográfica en contenido simbólico. Aunque estas ideas no se encuentran desarrolladas ni argumentadas, solo expuestas de manera caótica, desordenada, improvisada a la imagen de un flujo de conciencia, pudiéramos pensar que la mención totalmente fuera de contexto a la pornografía pueda remitir al hecho de que es un producto sin máscara, crudo, sin interpretación, más cercano a lo “real” al cual el hombre, según expone el texto, se ve impelido a conferirle una historia, un “contenido simbólico” (p. 47), o sea, a llenarla de significado para que cobre algún sentido o para disminuir precisamente esa crudeza de la misma manera que tiende a disimular la muerte.

Al mismo tiempo se realiza también una mención al Teatro No. Como otras tantas referencias es realizada sin posteriores ni anteriores argumentos, sin intentar trazar lazos temáticos con el resto de la narración, solo deslizada en el curso de una enumeración:

Por eso el ocultamiento, el escondite, la máscara del No desnudo, lo púdico eterno (principalmente la muerte) que transforma cualquier visión pornográfica en contenido simbólico. (p. 47)

Solamente un lector culto, conocedor de la historia del teatro es capaz de captar esta referencia, más aún este tipo de teatro japonés del siglo XIV que no forma parte de la tradición teatral cubana ni latinoamericana y que prácticamente jamás ha sido interpretado en Cuba. Por demás, incluso ese lector culto que reconozca la referencia sería incapaz de poder darle un sentido coherente, pues no se relaciona con nada hasta este momento, lo mismo que ocurre con la mención insólita a la pornografía como se observa en la cita. Se añade también que la máscara para que funcione debe cambiar con el tiempo y con el hombre, sugiriendo por un lado que siempre ha existido y por otro su carácter social.

El segmento va a concluir con la siguiente oración: “El tiempo infantiliza.” (p. 47). Se incluye ahora una referencia al tiempo en una oración aislada, corta, sin relación de significado con lo anterior, descontextualizada, que solo puede tener un sentido para el sujeto que la enuncia pero que queda oculto para el receptor. La única relación que nos aventuramos a trazar es que anteriormente el narrador ha sugerido el paso del tiempo al referir que la máscara cambia en el mismo sentido en que se va desarrollando el hombre. Pero, como se puede observar, es una relación muy vaga. Además, su significado global escapa al receptor pues no hay datos suficientes para saber por qué el tiempo infantiliza, aunque se supone que infantilice al hombre.

Seguidamente, el segmento marcado como (6), reproduce lo que parece ser un diálogo entre dos o quizás tres personajes, cuya identidad no conocemos. Las voces narrativas que intervienen serían pues las de esos personajes en estilo directo. No se puede definir bien el número de personajes pues los parlamentos no aparecen delimitados por guion, ni separados por renglones diferentes, ni presentan acotaciones que indiquen el nombre de algún personaje. Su disposición tipográfica es en forma de dos párrafos. La suposición de que sería un diálogo viene dada porque se trata de una serie de preguntas y respuestas. También por el hecho de que cada parlamento aparece entrecomillado y todo el segmento en letra cursiva.

La utilización de las comillas y de la letra cursiva ya la hemos visto anteriormente en el segmento (3) y (4) indicando la intervención de algún personaje en estilo directo aunque, como en este caso, sea difícil o imposible determinar de qué personaje se trata. En este segmento número (6) un primer interlocutor al que llamaremos A enuncia a otro interlocutor al que llamaremos B la existencia de un doble, de un muñeco mecánico para cuando muera Comte. No se explica aquí tampoco quién es este Comte, figura que ha sido mencionada al final del segmento (4) en donde también a modo de conversación truncada en un solo sentido, se anunciaba su posible muerte. El tópico del segmento (6) es en efecto esta figura de Comte la cual, aquí se corrobora, es alguien muy conocido, como una figura pública cuya identidad no es necesario explicar. El interlocutor B por su parte no cree en la posibilidad de su muerte, lo cual le parece una idea muy infantil sino en un posible “*Golpe de Poder*” (p. 47).

Pudiéranse trazar aquí algunas asociaciones con datos ofrecidos en el segmento anterior. Lo primero es la relación con lo teatral, sugerida en el segmento (5) con la mención a “la máscara del No desnudo” (p. 47) y sobre todo con una insistencia en este segmento en la máscara, el doble, lo simulado, lo vestido/lo desnudo, lo real/lo impostado. La sustitución del Comte real por un doble, por un muñeco mecánico que continuará sus funciones, su “personaje” cuando el verdadero muera. Lo segundo, menos evidente, es lo infantil.

Solamente dos líneas antes en el segmento (5) se ha mencionado: “El tiempo infantiliza” (p. 47) y ahora en este segmento el interlocutor B considera la idea de la muerte de Comte como una idea “bastante infantil” (p. 47). Ahora bien, la idea de un *Golpe de Poder* no solo es nueva sino bastante sugerente. La dimensión política entra en juego relacionándose la figura de Comte al poder, con esta mención por el interlocutor B de un posible Golpe de Poder a su muerte.

Por otra parte, el nombre Comte aunque también enigmático no es anodino. En primer lugar posee un eco extranjerizante al igual que los otros nombres antes mencionados como Lilith, Aquiel, Zepar, Brizo. Un tanto alejado de esta línea de nombres de corte fantástico, “Comte” recuerda *comte* en francés: conde, título nobiliario más antiguo de Europa, de origen romano y uno de los más altos. Podría sugerirse entonces cierta jerarquía de este personaje referido en el relato, cierta nobleza que lo hace superior a los demás.

Otra relación de semejanza pudiera establecerse entre Comte como nombre propio y Auguste Comte (Francia, 1798-1857), fundador del positivismo y padre de la Sociología. El positivismo, corriente de pensamiento del siglo XIX, se basó en un estudio científico de la realidad y en una búsqueda racional de la verdad. Esto se pudiera relacionar con uno de los tópicos antes evocados en el segmento (5) que proponía con tonos ensayísticos una reflexión acerca de la realidad y de la máscara. Esta reflexión se va repetir a lo largo del cuento como uno de sus ejes temáticos. En el segmento número (10), lo veremos, se realizará una segunda mención a la figura de Comte y se va a relacionar otra vez con el ocultamiento de lo real y con una crítica a ciertas figuras que detentan el “poder positivista” (p. 49).

Las sugerencias acerca de quién podría ser esta figura de Comte, conocida por todos, se podrán ir haciendo más claramente a medida en que avanza el relato. No obstante todo se quedará en el marco de las meras suposiciones, solo el lector será responsable de sus apreciaciones interpretativas. El texto no se va a arriesgar nunca a dar una definición explícita de quién es esta figura, todo quedará en el marco de la sugerencia, de la suposición.

1.4 Lilith y el mundo del rock

El segmento (7) retoma la temática de los grupos musicales y de los festivales rockeros a los que Lilith asiste con frecuencia. Se mencionan varios grupos cuyos nombres apócrifos llevan al humor: “Miguel Formell” que hace referencia a Juan Formell, director de la agrupación de salsa más popular de Cuba: Los Van Van; “Orine Amarillo” que hace pensar en “El submarino amarillo”, título de *The Beatles*. También se refieren “Los Gatos Mutantes”, posible alusión a la agrupación de rock argentino: Los Gatos Salvajes; “Jules Andrés”, que podría remitir a un pintor francés del siglo XIX o a un arquitecto francés del mismo siglo. De cualquier manera es difícil determinar el origen de algunas de estas referencias y sobre todo captar el juego de palabras que realiza el narrador que evoca grupos de rock, de música o artistas seguramente muy conocidos por los jóvenes cubanos rockeros y de cultura *underground* de los años 80 y 90.

Es importante destacar por eso el rol fundamental que juega el receptor aquí pues nos damos cuenta de que el texto perfila un lector ideal preferentemente joven, cubano, que esté al tanto de la actualidad rockera, musical, artística e incluso lingüística del momento.

Este segmento es de larga extensión pues consta de 3 párrafos. En él se describe con más detalles la presencia de Lilith en la Feria de rock. Ella es sin dudas una amante de esta música: “Lilith es de las que se rayan cantando y saltando al compás de cada canción” (p. 47). Este mundo del rock, tal como se presenta aquí está relacionado con las drogas, el sexo y la máscara. Lo vemos por ejemplo con la utilización del verbo “rayarse” que hace referencia a que la joven se está drogando probablemente con cocaína.

En este segmento se realiza un recuento de lo que experimentan estos jóvenes en lo que ellos llaman “la feria de rock”, o sea, un concierto o una serie de conciertos continuos de rock al aire libre. En medio de esta descripción del ambiente rockero hay una intención del narrador de realizar una crítica solapada al sistema de la sociedad partiendo de una crítica a ese mismo mundillo, un micromundo cerrado y de *outsiders*, aparte, evadido, permeados en gran medida por la simulación y la máscara. Así lo trasmite a través del personaje de Lilith: “Lilith piensa que todos, hasta ella misma, son la demostración perfecta de la enfermedad (obscenidad) del sistema” (p. 47). Se puede suponer que la mención al sistema se refiera al sistema social o al sistema político de ese momento. Pero las ideas son apenas esbozadas, aparecen como trucas. Las oraciones, la mayoría muy breves, contienen ideas sueltas, dispersas que no tienen necesariamente conexión unas con otras. Es como si el narrador escribiese para sí mismo, o como si los numerosos símbolos e ideas quedaran explicados en

otra parte que el lector desconoce, o solo fueran comprendidos en su totalidad por un número reducido y particular de lectores.

El narrador describe lo que sería el efecto alucinatorio provocado por la droga: “Ya está llegando a los parajes donde la suponen en quietud, mejor sería pensar en escorpiones, una mujer violentamente desnuda y vacía de vestiduras (no es lo mismo) [...]” (p. 47). El propio texto parece invadido por este efecto alucinatorio dado sus incongruencias y sus recurrentes imágenes simbólicas e incomprensibles.

Esta falta de conexión entre las oraciones crea una fragmentación del discurso pues este se ve dislocado. Es como si se tratara de un discurso estallado, diseminado en fragmentos que el lector habrá de recoger y empatar para intentar obtener algún sentido. El sentido que se logra alcanzar es a nivel muy general y provocado por esa tendencia que posee toda lectura de un texto ficcional de unificar, de leer cada pieza literaria como una totalidad, como una unidad.

El narrador, que se puede suponer que conoce muy bien este círculo rockero y que incluso debe pertenecer a él, critica mucho ese propio círculo en donde hay una cierta redundancia y autofagia cultural, repetición, como serpiente que se muerde la cola. Al ser un círculo cerrado tiene como un carácter de secta en donde ciertos códigos se repiten y se asumen ciertas posturas preconcebidas. El narrador critica la cultura del parecer, del simulacro y la banalidad existencial que se desprende de todo eso: “Lilith está en la feria y conforma la plástica, entra en la casa húmeda de lo permisible, cultura masturbatoria, plaza del esperma.” (p. 47). La palabra “plástica” se refiere en el lenguaje coloquial de los jóvenes intelectuales y artistas cubanos al hecho que querer aparentar algo que no se es, de acuerdo a la pertenencia a un círculo artístico u a otro. Devenido por su uso un adjetivo, una “persona plástica” es alguien que aparenta, que está sobreactuando, puede ser sinónimo de persona superficial, que tiene demasiados añadidos, dígame por su vestimenta, por sus ademanes o por lo que expresa.⁷⁴

De ahí la mención a la “cultura masturbatoria” que puede hacer alusión a la característica de este círculo cerrado de autocomplacerse en sus propias ideas, siempre las mismas, de frecuentar solamente su tipo de círculo y ese tipo de personas, que creen solo en las verdades y actitudes ahí manejados, posturas por demás frecuentes en la adolescencia o la temprana juventud. El autoencerramiento crea esta “cultura masturbatoria” mencionada por el

⁷⁴ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, adj. despect. jerg. C. Rica. Dicho de un joven: Que demuestra o aparenta provenir de clase alta.; adj. El Salv. Dicho de un joven: Frívolo y acomodaticio. <https://dle.rae.es/pl%C3%A1stico#TLksLOy>. Consultado el 2 de mayo de 2018.

narrador de elogiarse entre ellos mismos, de creerse el centro del mundo, detentores de saberes inamovibles, autosuficientes. Además, la palabra masturbación posee un sentido sexual que vamos a encontrar en la referencia contigua, como se observa en la cita, es espacio de los festivales rockeros como una “plaza del esperma” pues al parecer estas ferias son también lugares de encuentro y de citas amorosas y sexuales. La cultura del rock supone una cultura de liberación, de romper tabúes de todo tipo, principalmente sexuales y religiosos, supone una liberación en cuanto a las relaciones amorosas, a veces promiscuas, tanto heterosexuales como homosexuales, a las que hará referencia también este cuento.

Por eso este narrador, en tercera persona y con visos ensayísticos, añade la siguiente frase: “Sucede que hay que desconstruir, o lo que es lo mismo, reinventar, o lo que es casi lo mismo, reversibilizar la metáfora de lo real enmascarado una y otra vez para que pueda seguir ocupando el lugar asignado [...]” (p. 47). La mención al hecho de “desconstruir” puede hacer referencia a desconstruir el propio mundillo del rock y de los rockeros al que pertenecen, a mirarlo desde afuera, con cierta distancia para ver sus fallas, sus lugares comunes, sus poses falsas y esa repetición continua de la que hablábamos. El ser conscientes del encerramiento que supone y de la evasión de la realidad, al tiempo que un tanto también de pérdida de responsabilidad social a la que pueden llegar estos jóvenes. De ahí el hecho de “reinventar” también, “reversibilizar la metáfora de lo real enmascarado”, volver al revés, reversible la metáfora de lo real enmascarado, el simulacro de lo real. Nuevamente se tiene la impresión, sobre todo en este discurso de tipo ensayístico, de que estas frases incoherentes y difíciles de descifrar estuviesen permeadas por el efecto discordante ocasionado por las drogas.

Además en medio de estas frases, que están separadas por comas, no por puntos lo cual dificulta aún más su comprensión, se introduce otro discurso que aparece en letra cursiva y entre comillas en las cuales aparece un “yo” narrador, el cual pudiéramos suponer que se refiere a la propia Lilith. Una de estas frases: “«*El país se ha vuelto textura de ojos dentro del salto, esperando nuevas ideas*»” (p. 47) es un ejemplo de esa fragmentación discursiva y de sentido pues esta frase, que da la impresión de tratar acerca del país, aparece totalmente descontextualizada, es muy difícil, acaso imposible, para un lector poder reconstruir una red de significados alrededor de la misma. Es, como explicaba el estudioso norteamericano Fredric Jameson en su análisis de la cultura posmoderna⁷⁵, una superposición de significantes contiguos sin que tengan relación necesariamente unos con otros.

⁷⁵ Fredric Jameson, “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, *op.cit.*, p. 157.

Más adelante en el tercer párrafo de este segmento (7) se retomarán algunas de las ideas esbozadas en los dos párrafos anteriores del segmento pero de una manera un poco más clara. Como anuncia el propio párrafo en su comienzo se tratará de un: “Apretado resumen: ” (p. 48). El tono de este resumen es sin embargo poético y desenfadado como el de una persona que está drogada o bajo los efectos del alcohol. Es ligero, como si hubiera sido escrito al descuido, siguiendo el ir y venir de las palabras y las ideas, sin un rumbo fijo y dejándose llevar por la corriente y el azar de las asociaciones mentales, con esa misma libertad con que describe ser el comportamiento de Lilith y sus amigos en las ferias de rock.

En medio de estas ideas dispersas, se observa en el relato en general una voluntad por describir la vida de estos jóvenes, cómo funciona, cómo hablan, qué piensan, en cierta medida es como un afán por dejar testimonio de este submundo que se reúne en las esquinas de las avenidas principales, en la plazas centrales, en los monumentos un poco escondidos o apropiados para conversar, oír música, recitar poemas, enamorar, leer.

Ese es el intento de este “Apretado resumen”, describir el ambiente de los festivales rockeros. La libertad, el amor múltiple, la dejadez producida por el alcohol y las drogas, ese estado de nirvana en el que todo parece irreal, como estar en una nube o en un sueño, como se aprecia en la siguiente cita:

Todos los participantes son duendes, los festivales rockeros son como esos cuentos donde uno se vuelve frágil y se convierte en mar. Poderoso y amado mar. Comienzas a besar a todos, a todos, y luego te vas pensando en el pan de cada día y en el frente frío y Lilith despierta aquí, como siempre, llena de esperma y olor a hombre entre sus muslos. (p. 48)

El narrador, ya lo hemos dicho, asume la postura de quien conoce bien esos festivales, una focalización interna que se puede apreciar con el pronombre indefinido “uno”, “uno se vuelve frágil” dando la idea de que él también es joven y rockero. El espacio descrito es como una marea de personas, un ambiente sicodélico en donde los jóvenes se encuentran sumidos en el alcohol, en algunas drogas al parecer pastillas médicas utilizadas con esos fines, la vehemencia de los sonidos estridentes de la música, las vestimentas exuberantes y fuera de lo común, de ahí su apariencia de vestidos como “duendes”, se dejan guiar por el azar de los encuentros, de las nuevas relaciones de amistad u amorosas. Ciertamente este es un ambiente propicio para los encuentros sexuales, por eso Lilith despierta “como siempre” con olores de haber estado con algún hombre: “llena de esperma y olor a hombre entre sus muslos”.

El narrador en los dos primeros párrafos de este segmento (7) ha sido un narrador fundamentalmente extradiegético, en tercera persona, que observa desde afuera ese ambiente

de la feria de rock y sobre todo a Lilith. Así, se permite hacer comentarios acerca de su actitud y comportamiento los cuales va a aparecer por lo general entre paréntesis.

En este “Apretando resumen”, párrafo de solo ocho líneas en esta edición, el narrador va a variar en tres ocasiones. Al inicio es un narrador en tercera persona extradiegético: “Todos los participantes son duendes...; luego aparece un “tú”: “comienzas a besar a todos, a todos, y luego te vas pensando en el pan de cada día” ..., para seguidamente retomar la tercera persona y el carácter extradiegético: “Ella piensa sin saberlo en la importancia de seguir siendo lo que es [...]” (p. 48).

Esta última oración introduce una idea interesante en cuanto a la realidad, al entorno:

Ella piensa sin saberlo en seguir siendo lo que es: el ladrillo invisible de toda una construcción cultural, fabricada a expensas de la máscara. La realidad desnuda, como toda visión pornográfica, es obscena. Pero ¿es que la realidad desnuda existe?, y así la misma pregunta con todas sus derivaciones. Algo para pensar. (p. 48)

Encontramos nuevamente una reflexión sobre la apariencia, la simulación vinculada a este mundillo de festivales y conciertos de rock, pero que bien pudiera extenderse a todo el mundo de la farándula artística y por qué no a grupos de intelectuales también. Se menciona la pertenencia de Lilith a “una construcción cultural”, como si cada parte de su actuar estuviese regido por códigos culturales preconcebidos y ficticios. Al mismo tiempo plantea una duda en cuanto a la percepción que tenemos de la realidad, dando a entender que es imposible no poseer esas “máscaras” ya sea sociales, culturales, familiares pues toda realidad está vestida, permeada por ellas: “¿es que la realidad desnuda existe?”.

1.5 “¿Quieres anécdota?”. Los narradores de *BTH*

El segmento número (8) está conformado por un solo párrafo. La narración, que antes había tenido tonos ensayísticos, ahora va a relatar una historia. Como anuncia el propio narrador con una pregunta con la que comienza el párrafo, de carácter metatextual dirigida al lector implícito: “¿Quieres anécdota?” (p. 48).

En efecto, todo el relato *BTH* va a alternar la anécdota de Lilith y sus amigos con comentarios y párrafos de orden ensayístico, metatextual o autorreferencial en un intento por conciliar el hecho de narrar una historia de ficción y expresar la conciencia que tiene el Autor-narrador de esa construcción ficcional y del funcionamiento de sus propios mecanismos. Esto

lo habíamos visto anteriormente en *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez, solo que aquí los comentarios ensayísticos son muchos más crípticos y no son sobre la historia narrada sino sobre otros asuntos diversos como la realidad, el simulacro, lo obscuro, la política. No puede hablarse de una historia propiamente dicha sino de breves escenas dispersas, a veces dislocadas, sin necesariamente poseer siempre una relación de continuidad temporal ni espacial unas con otras. Este aspecto es fuente de fragmentación textual y dificulta la lectura y la comprensión del lector en su intento por dar unidad de sentido a un texto que se resiste.

La anécdota que se narra en el segmento (8) es una aventura homoerótica de Lilith. Según refiere el narrador en tercera persona, Lilith ha despertado en casa de una amiga, Amy, quien “había aprovechado el viaje ketamínico para recorrerle los senos con la lengua [...]” (p. 48). Luego había hecho que ella le besara los suyos y por último su sexo: “y ella, [Lilith], al final, con una calma de nuevo tipo, mirando a través de la ventana y sintiéndose Salomé con la cabeza del Bautista entre las piernas.” (p. 48). Lilith no le da mayor importancia a este hecho que pudiera considerarse como un abuso ya que ella está como ausente por las drogas. La ligereza de su actuar es sorprendente, así como la no valoración al respecto del narrador, incluyendo sobre el consumo de drogas, en este caso la “ketamina”. Resulta de su actuar una gran dejadez, una falta de compromiso y de determinación que pueden estar ligadas a su juventud, a aquel disfuncionamiento de su hogar referido al comienzo del cuento, o al propio ambiente sicodélico en el que está envuelta en ese mundo rockero y hippie.

Esta actitud de conformismo mientras su amiga anfitriona se aprovecha, la manosea y experimenta sexualmente con ella recuerda la escena referida en el segmento (3) en donde los profesores de arte la miraban con lujuria y morbosidad y a ella le resultaba indiferente: “(Comen) los profesores de arte los muslos verdes de Lilith pero ella no impide la vista, se deja deslumbrar por los haces de luz [...] abre sus piernas y escucha a sus enemigos (a usted) decirle: *Qué obscena*” (p.46). En efecto, esta muchacha, así como casi todos los de su banda, andan por la vida sin un rumbo fijo, sin propósito social o educativo definido. Tal vez por los efectos de las drogas o tal vez por esa falta de propósito, se dejan llevar de un lado a otro, de un concierto de música a otro, conocen diferentes personas, sostienen relaciones sexuales sin muchas preocupaciones. Lo que parece importante para ellos es la pertenencia al grupo, su impresión de libertad, como ocurre en la etapa adolescente.

El narrador se vale de una referencia bíblica para dibujar la escena que supone el acto sexual de Lilith con su anfitriona Amy. Se trata de una mención a la princesa idumea Salomé del siglo I d.n.e, quien le pidiera al rey Herodes la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja de plata para entregarla luego a su madre, quien pretendía vengarse. La mención a estas

figuras provenientes de la historia religiosa, que han perdurado con fuerza como mitos en el arte, deja entrever de un lado un narrador culto y por consiguiente la presunción de un narratario también culto, en lo que respecta a un lector cubano, no familiarizado necesariamente con las figuras religiosas. Además, se trata de una escena sangrienta de venganza.

Como otras muchas referencias de carácter religioso que utilizan los novísimos en su obra literaria, la mayoría tomadas de la *Biblia*, el espíritu de religiosidad no es lo relevante, sino más bien el reconocimiento de la anécdota histórica y culta. La escena religiosa se traspaasa como una imagen metafórica para ilustrar un hecho de la realidad inmediata cubana. Por lo general la historia religiosa aparece rebajada, desprovista de su halo sacro para reflejar una realidad más ordinaria, menos sublime y menos bella. La comparación entre estas dos realidades, tan dispares en todos los sentidos, provoca el humor. El narrador del cuento relata cómo Amy le ha ofrecido a Lilith sus senos en una “bandeja de plástico” (p. 48) evocando esa “bandeja de plata” en la que Salome pidió a Herodes que le entregara la cabeza de Juan, el Bautista. Esta imagen de la cabeza de Juan ha sido retomada en el arte en múltiples ocasiones con gran fuerza dramática, por pintores de la envergadura de Tiziano, Caravaggio, Gustave Moreau. En el cuento de Aguiar se ve reducida a la cabeza de Amy entre las piernas de Lilith, en su sexo, a lo cual Lilith es más bien indiferente pues se entretiene mirando por la ventana. Sin embargo, es una imagen de violencia muy fuerte que puede evocar el hecho de que Lilith no es muy consciente de lo que está haciendo y sobre ella se ejerce también cierta violencia.

El segmento demarcado como (9) va a retomar, en un primer momento, la voz narrativa del ensayo, comentando el tema del segmento anterior (8), que había tratado la sexualidad a través de una anécdota. Así comienza:

¿El sexo real existe? ¿No será tan solo autodefensa, representación metafórica? Un clítoris puede ser interpretado pero, ojo, no será el mismo significante, ni siquiera el mismo sentido que puede ser real o aparente y que cambia con la lengua de cada sujeto. (Igual que el recuerdo.) (p. 48)

Esta voz narrativa tiene la característica de la impersonalidad, el sentido analítico y objetivo propio del ensayo canónico. Aunque este fragmento que hemos citado es todo lo que desarrolla acerca de sus opiniones sobre la sexualidad, como se puede observar, es muy breve y resulta de un comentario que trata de ser impersonal y objetivo sobre lo narrado de manera anecdótica justo antes en el segmento precedente. No hay ningún comentario moral o moralizador en cuento a la escena.

Seguidamente en el mismo párrafo el narrador recupera la narración anecdótica sobre Lilith, quien se revela cada vez como protagonista de la “historia”, y recupera la tercera persona: “Lilith recuerda que hoy el Cocodrilo salió a escena con un hacha clavada en el cráneo [...]” (p. 48). El comentario que realiza el narrador sobre lo recordado por Lilith da pie a una reflexión que se acerca más al ensayo nuevamente, por lo que ambos discursos, el ficcional y el ensayístico se entremezclan a partir de la voz narrativa que pretende llevar los dos de la mano al mismo tiempo. De esto se deduce que el narrador es una figura concedora del hacer artístico-literario cubano y universal. Sus opiniones sobre aspectos de la realidad circundante son muy importantes y están presentes con recurrencia en la propia narración que pretende realizar sobre este personaje nombrado Lilith y su grupo de sus amigos.

De ahí que realice a modo de ilustración una mención a un cuadro del pintor veneciano del renacimiento Lorenzo Lotte (Venecia, hacia 1480-Loreto, 1556) específicamente a su cuadro “Virgen con el niño y San Pedro Mártir” para evocar que el Cocodrilo salió a escena con un hacha clavada en el cráneo. Pero en el texto de Aguiar esto es referido de manera paródica: “cierto cuadro de un tal Lorenzo Lott sobre Pedrito Mártir” (p. 48). Encontramos nuevamente una ligereza a la hora de evocar figuras de la cultura religiosa. Por la manera de presentarlo a su lector es como si el narrador dudara de su existencia o reconocimiento: “cierto cuadro”, “un tal Lorenzo Lott” y por último la utilización del diminutivo “Pedrito Mártir” que pone la atención sobre el nombre muy común en español de Pedro. El uso del diminutivo le otorga un carácter popular, familiar, común, infantil perdiendo también su halo sagrado de figura religiosa por un lado pero también su lado consagradorio de obra de arte y de museo. Sin embargo, la imagen referida es también una escena de gran violencia.

En los textos de los novísimos, ya lo hemos visto, va a ser recurrente el uso del humor, siempre con un carácter desacralizador. La alta cultura, la política, las obras de arte, los grandes pensadores van a pasar por el prisma de lo popular, de la cultura de masas, de la contra-cultura. Si bien hay un rebajamiento también hay un homenaje implícito, una casi obsesión de los escritores de los noventa por la cita, la alusión, el intertexto. Pudiera pensarse que es una moda fomentada en los Talleres Literarios donde se forman la mayoría de estos jóvenes escritores, una obsesión por mostrar conocimiento universal, las lecturas realizadas pero también, una referencia que le otorga reconocimiento al propio texto que escriben que de esta manera dialoga “de tú a tú” con los grandes autores consagrados.

Recuérdese que la mayoría de los novísimos eran autores muy jóvenes, de ahí su nombre, que habían comenzado a producir y a publicar a una temprana edad. Sus primeros textos, que son los que analizamos en este trabajo de investigación, antes de consagrarse o no

en el panorama literario cubano o extranjero, presentan en algunas ocasiones un estado como de inacabados, de prueba, de experimentación, una gran libertad con el lenguaje y la expresión de las ideas. Presentan además como una ansiedad posmoderna o americana por la cita, un cierto canibalismo cultural que busca en el fondo ser reconocido por las grandes potencias de las letras universales.

A continuación en esta misma secuencia (9) pero formando otro párrafo se introducen en letra cursiva y entre comillas una narración anecdótica, en primera persona, cuyo narrador podemos suponer, dada su cercanía y conocimiento de lo que narra, que es Lilith. En ella se nos habla de Aquiel, de otro amigo nombrado el Rainbow, de Rapha, y de cómo es la vida de “los brujos”, ese grupo que forman, sus reuniones por la noche, sus planes. Este párrafo entre comillas sería como una continuación del segmento (4) en donde Lilith narraba sus impresiones acerca del *Sabbat* y también parece una continuación de otras intervenciones sueltas que han aparecido anteriormente en el segmento (5), (6) y (7) y así se van a proseguir en otros segmentos más adelante. Por lo cual podemos conjeturar que hay un discurso que se construye a partir de una narración hecha por la propia Lilith, la cual aparece por lo general entre comillas y letra cursiva, sobre el grupo de muchachos que frecuenta y realizan esas reuniones del *Sabbat*, la boda *wikka*, practican una especie de magia oculta, esoterismo, escuchan música rock y tienen sexo libre.

De manera paralela, yuxtapuesta, van a aparecer intervenciones de otra voz que comenta con recurrencia lo narrado por Lilith, ofrece también otras informaciones sobre su vida y sobre ese grupo. Esta otra voz de estilo ensayístico también realiza comentarios, lo hemos visto, sobre la realidad, la sexualidad, las ferias de rock, la teatralidad de la vida cotidiana, las apariencias y, de manera muy solapada, la política.

Pero estos dos discursos no aparecen completamente puros, a veces el narrador Lilith hace comentarios que más bien parecen redactados por el narrador del relato de corte ensayístico. Este es el caso del final de este párrafo en donde Lilith está relatando un cambio en la actitud de Aquiel dentro del grupo: “ «[...] *a mí se me antojaba entonces que ellos lo observaban de forma idéntica a como lo hacían Los Escarabejos con Ono Yoko en la grabación del Be it let.*»” (en cursiva en el texto, p. 48). Su conocimiento sobre rock parece ser el mismo que el del narrador de los comentarios ensayísticos. Se permite hacer una referencia a *The Beatles* y luego un juego humorístico traduciendo el nombre del grupo como sería en español, transformando el de la novia de John Lenon, Yoko Ono, y el de una de sus canciones más conocidas: “Let it be”. Esta voz narrativa parece más propia de la voz narrativa

que realiza críticas que la de la adolescente e ingenua Lilith, a pesar en la insistencia aclaratoria del “a mí...”.

Concluyendo este párrafo vamos a encontrar dos oraciones que van a aparecer encerradas en un paréntesis, ya sin letra cursiva y sin comillas. Ha regresado el narrador de tono ensayístico para realizar un nuevo comentario: “(No te puedes quejar, todo lineal tercera, con guiño de complicidad rock al narratario. ¿Sigo así?)” (p. 48). Se trata de un nuevo comentario metatextual. Al igual que en la novela *Cañón de retrocarga* analizada en la Primera Parte, el narrador hace consciente su acto de narrar, vuelve explícito sus mecanismos, “todo lineal tercera”, su propio estilo, “con guiño de complicidad rock al narratario” y llega incluso a dirigirse directamente al narratario implícito cuando le pregunta: “¿Sigo así?”. Este procedimiento, este tipo de preguntas retóricas, para obtener el parecer o una cierta aprobación del narratario lo habíamos visto ya con recurrencia en *Cañón de retrocarga* como parte estructural de la ficción. En este relato es más bien un factor de interrupción, fragmentación y desorden de la lectura porque realiza un alto en el hilo de la anécdota relatada, de cierta forma sale de la ficción para entrar en una autoconciencia del texto, del carácter de constructo de la misma que se asemeja a las técnicas empleadas por los escritores posmodernos. Al mismo tiempo, no deja de ser humorístico ya que esta voz narrativa se da cuenta de que el relato lineal en tercera persona es mucho más fácil para el receptor, como en efecto lo es, por eso dice: “No te puedes quejar, todo lineal tercera, ...”. Se advierte de esta manera que el público al que va dirigido el cuento, su lector modelo, es de preferencia un intelectual, tal vez joven o rockero, conocedor de música de este tipo ya que, como dice, ha realizado un “guiño de complicidad rock al narratario”.

Otro tanto sucede con el uso del paréntesis, signo de puntuación como hemos dicho muy utilizado por los novísimos, ya sea para dirigirse al lector con un comentario de orden metatextual como en este caso; ya sea a modo de didascalia, nota explicativa y descriptiva que rompe con la ilusión de la lectura y provoca un efecto de extrañamiento, como lo veremos por ejemplo en el relato *Cuerpos rotos* de Rolando Sánchez Mejías que analizaremos en la Parte III de nuestro trabajo. Incluir frases humorísticas o irónicas, desdeirse, introducir una contradicción en el seno de la reflexión forma parte de este espíritu de duda, cuestionamiento e indagación que poseen los textos de los 90. Lo podemos encontrar también, por ejemplo, en autores como Alberto Garrido, del cual analizaremos un relato, *El muro de las lamentaciones*, en el segundo capítulo de esta Parte II.

El uso continuo del paréntesis puede ser un factor de desorden en el curso de la lectura porque rompe con la lectura lineal y, como explicaba Myriam Ponge⁷⁶, introduce otra voz, lo que crea una estratificación en el seno de la lectura lineal. En los novísimos este uso está ligado a la duda, al cuestionamiento, al ponerlo todo en entredicho así como a la experimentación con los elementos constitutivos del relato y con hacer explícitos los mecanismos constructores de la ficción.

El segmento (9) prosigue con el relato de Lilith entre comillas y letra cursiva, el cual en realidad no es en tercera persona como ha expresado el narrador ensayístico sino en primera persona, pero sí es mucho más lineal, fluido y continuo que las frases reflexivas, teóricas, diseminadas y muy fragmentadas del narrador ensayístico. Además la narración de Lilith privilegia el uso del pretérito imperfecto, lo cual se adviene mucho más a un modelo de narración clásica y lineal:

«A pesar de que algunos lo rechazaban por completo, poco a poco me fui haciendo su amiga. Aquel hablaba más conmigo que con el resto porque seguramente notó mi afición por la música. Él tocaba también guitarra y un buen día comenzó a prestarme cassettes y folletos de rock [...]» (en letra cursiva en el relato, p. 48)

Como se puede observar en la cita, Lilith narra acerca de la vida de su grupo, que es una mezcla de “brujos”, jóvenes que se reúnen para practicar algún tipo de ritual secreto, una especie de magia negra mezclada con espiritismo, relacionado con el *Sabbat* y la *wicca* y de rockeros, jóvenes que escuchan música rock, van a festivales rockeros, tocan guitarra y van de excursión.

Interesante resulta el hecho de que este relato de Lilith por momentos toma la forma de una especie de diario, de un relato que ella escribe sobre la vida de este grupo pero *a posteriori*, cuando ya ha vivido más, ha salido de dicho grupo y es más madura. El relato de Lilith, pero también el del narrador ensayístico va a tener cierto valor testimonial porque describe, aunque con elementos ficcionales, la vida de algunos grupos de jóvenes cubanos en la década de los 90. También, además de sus aficiones, es una muestra del habla de estos jóvenes que queda plasmado en el texto literario. Este es el caso por ejemplo cuando Lilith dice en este segmento que estaban planeando “una guerrilla para la Cueva del Agua”. Irse “de guerrilla” significa irse “de excursión” para los jóvenes cubanos, planificar una excursión sin muchos medios materiales, sin hotel ni hospedaje seguro. El lugar escogido es por lo general la montaña, una cascada, el campo, a donde cada uno llevaba lo necesario y lo ponen a

⁷⁶ Myriam Ponge, “La fragmentation typographique”, *op. cit.*

disposición de todos como alimentos, aseo o materiales para dormir. De ahí la relación con el término “guerrilla” por las condiciones improvisadas, no siempre confortables de dicha excursión. Es muy común entre jóvenes universitarios y otros de ambiente hippie y bohemio. En efecto la “Cueva del Agua” es una cueva del municipio de Baracoa en la provincia de Guantánamo, muy conocida por sus bellas piscinas naturales. Es además un sitio arqueológico e histórico.

Porque en realidad la anécdota que Lilith narra no es extraordinaria ni tan interesante. Su historia está centrada en su interés amoroso por Aquiel, uno de los principales líderes de la banda, quien está interesado en otra muchacha del grupo, Margarita, como se va a relatar en este mismo segmento más adelante. Esta historia es por momentos cursi, infantil, se trata de amores adolescentes. Lo interesante es cómo refleja la vida de una banda, un grupo, una época, o sea, su valor testimonial. Es todo el ambiente de un mundo el que se propone mostrar, describir en el relato *BTH*, de Raúl Aguiar.

Comienza poco a poco a desgajarse una sistematicidad, un esquema reconocible y repetible que consiste por un lado en este relato del personaje Lilith centrado en sus devaneos amorosos por conquistar a Aquiel y por otro lado las reflexiones sobre la realidad, la política, la ciudad, el mundo del rock que realiza otro narrador con un carácter más ensayístico. Ambos discursos se alternan y en ocasiones aparecen yuxtapuestos dentro de un mismo párrafo, dificultándole al lector, como hemos dicho, su distinción. En este momento del relato, segmento (9), se empieza a distinguir un relato cuyo narrador es Lilith, realizado en primera persona, que se caracteriza por el uso de la letra cursiva y de las comillas, por el uso del pretérito imperfecto como tiempo verbal y otro discurso con un narrador en tercera persona, sin letra cursiva ni comillas, con un uso recurrente del paréntesis, que utiliza fundamentalmente el tiempo presente, que narra y comenta las acciones de Lilith y su grupo y realiza reflexiones de orden metatextual y ensayístico. A este segundo narrador lo vamos a denominar “narrador ensayístico” dada la recurrencia de las características del ensayo en su discurso, lleno de reflexiones, análisis, comentarios. En ninguno de los dos casos llega a ser estrictamente y totalmente efectivo en lo que respecta a la letra cursiva y a las comillas. No debemos obviar la posibilidad de que estas irregularidades en la póliza de la letra sean debidas a errores de tipo editorial de la redacción de la revista en donde aparece publicada esta obra por primera vez.

El segmento número (10) es el más largo de todos. En él encontraremos el discurso de ambos narradores, así como un diálogo introducido por guiones. En este segmento estarán presentes todos los tipos de discursos y de narradores vistos hasta este momento en el relato.

No puede decirse que haya una regularidad tampoco en cuanto a la división y enumeración de los segmentos. No se trata de una alternancia regular, por ejemplo entre el narrador ensayístico y el narrador Lilith. En ocasiones se pueden suceder dos segmentos continuos del narrador ensayístico en tercera persona o estar simplemente mezclados ambos narradores en un mismo segmento. Tampoco la extensión de cada segmento da la impresión de obedecer a alguna norma previa. La misma puede variar de manera indistinta sin seguir una lógica aparente. Unos pueden ser muy extensos como este segmento (10) que ocupa tres páginas en esta edición, compuesto por siete párrafos y además un diálogo; otros serán de solo un párrafo de tres líneas como es el caso del segmento (2). Más bien esta división numerada provoca la impresión en el lector de encontrarse frente a una suerte de escenas variadas, o de viñetas lanzadas en el papel como al azar, un tanto improvisadas, sin conexión unas con otras. La no evidente relación semántica, cronológica, de espacio entre ellas crea una fragmentación pues no hay un hilo conductor de sentido lineal. El uso de la yuxtaposición de estos fragmentos, que aparecen de manera contigua, crea forzosamente un vínculo entre ellos, aunque no tengan relación. Hay algunos puntos de contacto como el relato que va narrando Lilith en pasado y la temática del grupo amante del rock.

Es precisamente por esta temática rock por la que comienza el segmento (10). El narrador en tercera persona describe cómo son los conciertos de la feria de rock. Menciona un tal “el Tetas y su grupo punk” (p. 48) y cómo sus extravagancias ya no resultan obscenas por el hecho de repetirse tanto. Entre estas extravagancias está el hecho de lanzar preservativos llenos de espaguetis al público y colgar animales ahorcados en los postes de electricidad. La alternativa de lanzar preservativos inflados en los noventa era muy conocida entre los jóvenes rockeros, como sustituto de globos, ausentes de las tiendas, mientras que los preservativos eran de fácil acceso en las farmacias y mucho más baratos. Los animales ahorcados remiten a una imagen de violencia y rebeldía, de provocación, relacionada con la exposición de la muerte y la sangre, que recuerda ciertos temas de algunos géneros duros del rock. En este segmento se menciona a los denominados “punk”, que forman parte también de esta “fauna” en la que se mueve Lilith y todos estos personajes. Se observa cierta intención implícita del narrador en hacernos notar el cansancio, la repetición, la autofagia de esta cultura concéntrica que se alimenta de sí misma y de estos jóvenes que realizan siempre lo mismo y que llega a aburrir. Aunque están ciertamente fuera de la norma, un tanto evadidos, sin compromisos, ellos pueden caer en lo mismo que rechazan: los esquematismos, las costumbres, las repeticiones y las apariencias (la máscara). De ahí que el narrador apunte sobre ese ambiente: “[...] todo tan cargadamente barroco que se convertía en trivial.” (p. 49). Y en medio de todo

eso Lilith se evade de manera fútil, como ya hemos visto otras veces, “disfrutando la luz de un cocuyo extraviado, verdadera libertad.”(p. 49).

De pronto el narrador, saltando una línea, se auto ordena en imperativo: “Ejemplifica.” (p. 49). Pudiera pensarse que esta orden de ejemplificar se refiere a ofrecer más elementos sobre esos conciertos, lo que hacen ahí los participantes, esos rockeros y punks; decir qué otros grupillos están presentes, cuáles otras extravagancias hacen, qué música tocan, cómo se visten y hablan. Pero no serán sobre esto los ejemplos, sino que la narración va a retomar aquel relato de Lilith en pretérito sobre sus amoríos no correspondidos con Aquiel y sus maniobras adolescentes para poder conquistarlo. La orden de ejemplificar no corresponde al párrafo al que aparece contigua sino al párrafo anterior a este, el último del segmento (9) en donde Lilith mencionaba, mientras planeaban la guerrilla a la Cueva del Agua, haber visto a Aquiel apartarse del grupo con una muchacha, Margarita.

El párrafo en cuestión de dicha ejemplificación va a aparecer entre comillas y con letra cursiva. El narrador es Lilith quien va a continuar la historia después de haber seguido a Aquiel y haberlo visto con Margarita. Lilith observa que están haciendo el amor y se decepciona. Pierde la ingenuidad de haber pensado que lo estaba enamorando con lecturas y música y expresa: “Todos eran iguales, pensando solo en un culo, en un buen par de tetas, y él no era diferente a los otros” (p. 49).

Para referir esta escena Lilith utiliza la expresión: “Estaban templando.” (p. 49). El verbo “templar” es usado en el español de Cuba como expresión popular más cercano a lo vulgar para referirse a hacer el amor⁷⁷. El texto va así a incluir el habla popular de estos jóvenes, lo cual constituye una riqueza desde el punto de vista del testimonio de una época y específicamente de un sector de la población, los jóvenes y adolescentes, universitarios, artistas, rockeros. En este mismo párrafo Lilith empleará otras expresiones de esta suerte como: “*Me pasé como dos días empastillada, con una depre del carajo.*” (p. 49). La palabra “empastillada” Lilith la emplea para referirse al hecho de haber tomado pastillas contra la depresión, para superar la decepción que le causó Aquiel, o tal vez pueda referirse al uso de pastillas de drogas y al hecho de evadirse de la realidad. También encontramos el uso de: “una depre”, frase muy común entre los jóvenes para expresar que están tristes, deprimidos, sin ánimos por determinada situación así como el uso de la expresión popular “del carajo” con el sentido de “mucho”, “muy grande”.

⁷⁷*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, “Templar”, Del lat. *temperāre*. intr. coloq. Cuba. Realizar el coito. U. t. c. tr. y c. prnl. <https://dle.rae.es/templar>. Consultado el 14 de junio de 2018.

A continuación, con letra cursiva también, aparece una oración suelta, separada, ocupando una línea sola y fuera ya de las comillas del párrafo anterior: “*Mirar para recordar: (¿Quieres anécdota?)*” (p. 49). El narrador vuelve a repetir la misma pregunta formulada al comienzo del segmento (8), antes de narrar la experiencia homoerótica de Lilith. Una pregunta dirigida directamente al lector, la cual esta vez aparece entre paréntesis, como si estuviera más escondida o disimulada. Este tipo de pregunta, por ejemplo, siguiendo el supuesto esquema general, como es una pregunta de orden autorreferencial y metatextual, debería aparecer sin letra cursiva, y podemos observar que no es así, es una muestra de lo difícil que es en este texto trazar generalidades en el análisis literario. La expresión “Mirar para recordar” puede evocar expresiones como “Ver para creer”, solo que aquí es difícil poder otorgarle un sentido ya que el narrador no ofrece otros datos ni antes ni después, pudiera pensarse en mirar imágenes, fotografías, revistas sobre algún hecho relevante que necesite ser recordado.

Estas dos oraciones van a introducir ciertas disquisiciones que realizará el narrador-ensayístico seguidamente. No puede decirse que sean en realidad anécdotas sino que, como ya nos tiene acostumbrado este narrador, se tratará como de ideas sueltas, dispersas sobre varios temas no necesariamente relacionados entre sí.

Estas disquisiciones del narrador-ensayístico van a aparecer escritas sin letra cursiva ni comillas. Formarán primero dos oraciones; luego aparte una sola frase en otro renglón; luego un párrafo más extenso. Las ideas expresadas en ellas tampoco tendrán uniformidad ni estarán visiblemente relacionadas. Son ideas dispares entre sí, disparatadas. Al leerlas da la impresión de que son pensamientos e imágenes que le vienen a la mente al autor y que, sin previa organización ni discriminación entre ellas, sin tomar en cuenta al lector, las deja así plasmadas en el papel. O quizás prevé su lectura por un lector ideal muy conocido, muy al tanto de sus referencias y que no necesita más argumentación. En ellas destaca sobre todo la mención a unos nombres propios de personas que resulta muy difícil identificar.

Las dos primeras oraciones, incomprensibles, mencionan a un tal Serra, nombre propio y a “su pene grande tatuado” (relacionándolo con la hoja de parra que cubre el sexo de Adán: “Serra con su pene grande tatuado. Función ambigua indexical, lo mismo que Adán y su hoja de marigua... perdón, de parra?” (p. 49). En esta primera parte dos cosas son importantes, hay como una intención de acentuar el aspecto mostrar-esconder, que luego lo encontraremos de manera más explícita y mejor explicado, aquí está solo apuntado levemente. De ahí la “Función ambigua indexical” y la mención a la hoja de parra de Adán que cubre el sexo. Pero al mismo tiempo que lo cubre lo muestra porque lo señala en medio de su cuerpo desnudo. La

función indexical ambigua sería esa, señalar, apuntar, indicar la presencia ahí de algo bajo una forma que lo oculta y al mismo tiempo ambiguamente lo muestra, lo desvela. El pene grande podría verse también como un gran dedo índice que apunta algo que en este momento no podemos saber qué es exactamente con los datos que se nos ofrecen.

Otro aspecto es la mención a la droga por la sugerencia de la palabra mariguana: “marigua...” cuyo rejuego encontraremos inmediatamente después en la oración que le sigue y que aparece aparte, saltándose un reglón, como algo separado, no a continuación: “Lilith fumándose un pito de parra, fumándose las cortinas, las alfombras, los penes poéticos de tantos gorriones en las cunetas oscuras de las grandes avenidas.” (p. 49). La palabra “pito” posee también el significado de “cigarrillo” y se usa de esta manera para los cigarrillos de mariguana. El sintagma “pito de parra” evoca irremediablemente “pito de mariguana”, palabra que ha sido sugerida justo antes por lo cual la sustitución de parra por mariguana no se hace esperar por parte del lector, además de que este rejuego provoca la risa. Se deja entender que Lilith fuma mucho, las cortinas, las alfombras, etc. de manera hiperbólica lo cual provoca el humor. Hay también una imagen surrealista como producida por una alucinación de las drogas, otra vez vinculada al sexo: “los penes poéticos de tantos gorriones en las cunetas oscuras de las grandes avenidas”.

Seguidamente se vuelve a repetir la pregunta de manera similar: “(¿No querías anécdota?)” (p. 49). Entre paréntesis como si el narrador siguiera conversando con el lector directamente, de tú a tú, dando por entendido que el lector ha de pedirle más anécdota en medio de tantas reflexiones sobre diversos puntos inconexos.

El párrafo que sigue directamente a continuación respondería a ese deseo supuesto del lector de anécdota. Esta narración, que realmente no tiene mucho de anecdótica, se realiza como nos tiene acostumbrados en presente con un estilo fundamentalmente nominal ya que prevalece el uso de formas no personales del verbo como el infinitivo y el gerundio lo que produce un estilo yuxtapuesto y más impersonal, que remeda características del ensayo o del comentario. Las frases u oraciones se suceden unas tras otras sin mucha relación entre ellas y sin que narren algo como tal.

Algunas de las ideas que se desgajan de este párrafo son por ejemplo una mención a Luis Díaz y a la coca, a un tal Luis castrado en Milaguas. También aparecen los nombres de López Larco y Vázquez. Se refiere una historia de asesinato y coca, un personaje femenino nombrado “ella”, unas encías anestesiadas. Al parecer es alguna historia o noticia conocida relacionada con la droga y un asesinato, pero no hemos podido encontrar dicha referencia. Volvemos a encontrar una referencia a COMTE, aquel personaje que se mencionaba al final

de la secuencia (4) y luego en la secuencia (6) en donde se hablaba de su deteriorado estado de salud, del hecho de que tienen un doble para sustituirlo cuando muera. En este caso se enarbola una consigna con letras mayúsculas: “VIVA COMTE” (p. 49), las oraciones lo relacionan con “el poder positivista” lo cual pudiera remitir a la figura de Auguste Comte. Otras frases van a retomar la idea de la máscara y la simulación como: “Tapar para enseñar” (p. 49), “encubrir cubriendo”(p. 49) y por último la frase: “Todo es un gran concierto.” (p. 49) como para señalar alguna farsa colectiva, esta vez relacionada con la figura de Comte y del poder positivista. Entre estas ideas sueltas el narrador expone: “esos idiotas del poder positivista todavía creen que su música es capaz de congrega a la gente [...]” (p. 49), lo cual puede hacer referencia a conciertos o música con el objetivo de congrega masas con una intención política, una marcha revolucionaria, o la celebración de alguna fiesta patriótica. El hecho de que las frases aparezcan aisladas, mezcladas con otros temas, dificulta su comprensión e interpretación clara.

En este texto la mención a todas estas drogas, pastillas y marihuana, tal vez cocaína, es muy osado en esta época que fue escrito y publicado pues en Cuba han sido fuertemente reprimidas, inexistentes, muy controladas. El enrevesado de símbolos, frases trucas, digo pero no digo, fragmentación, puede ser un mecanismo para obviar la censura por lo inextricable del mensaje, imposible de comprender. Lo mismo pasa con la figura de Fidel Castro quien deja suponer que es el personaje aquí nombrado como COMTE. Las referencias que se van realizando sobre el poder, sobre un golpe de poder, un muñeco mecánico de sustitución cuando muera, la idea de que su muerte es impensable, el hecho de congrega a las masas a través de conciertos musicales para atraerlas, la mención a la mascarada, a que todo es un gran concierto, el hecho de encubrir, etc; son algunos de los signos aunque muy solapados que apuntan a relacionar esta figura de Comte con la de Fidel Castro. Como se observa, esto se realiza a través de alusiones, de ideas y frases desperdigadas por todo el relato, además de trucas, no desarrolladas, pues estas afirmaciones son muy osadas en cuanto a la crítica política. “Comte” también podría remitir al diablo llamado Furfur, “poderoso gran conde de los Infiernos”, lo cual en forma muy secreta podría aludir a una relación entre los infiernos y la Cuba de aquel entonces así como a la figura de su dirigente que cobra, bajo forma de clave por descifrar, un carácter satánico.

El párrafo siguiente retoma la narración de Lilith, en primera persona con letra cursiva y entre comillas. De una manera más explícita narra cómo es la vida de su subgrupo dentro de los “metaleros” (p. 49) como son denominados también los rockeros. El grupo de sus amigos ha adoptado un cierto lenguaje para diferenciarse de los demás rockeros, han

sustituido palabras como “aquelarres” para denominar “conciertos”, “espejos tácticos” para nombrar las “ventanas”, “potencias” para “policías”. También Lilith menciona un dato que será muy significativo: “*El símbolo de la A dentro del círculo (anarchy, alph) se transformó en una estrella bocarrriba*” (p. 49). El dato es importante porque menciona la palabra *anarchy*, “anarquía” que deja entrever la actitud, la forma de asumir la vida de este grupo. También la palabra “alph” recuerda la letra “alpha”, del alfabeto griego, el principio de todo, y deja entrever un cierto misticismo y simbología como parte de las bases de este grupo.

Aunque en el momento de publicación del cuento, 1999, no se puede saber, *La estrella bocarrriba* será el título de una novela de Raúl Aguiar publicada en el 2001 por la Editorial Letras Cubanas de La Habana. No obstante en los marcos de este cuento no puede aportar mayor significación al lector que el hecho de convertirse en otro símbolo más, un tanto inextricable y surrealista como todos los demás. Todos estos elementos van contribuyendo a ofrecer una idea, si bien escueta, de las características y los tipos de prácticas de ese subgrupo rockero al que pertenece Lilith.

Seguidamente, el narrador realiza una acotación metatextual: “¿Quieres diálogo?” (p. 49) para entonces ofrecer al lector un diálogo elaborado de manera clásica, con guiones según la intervención de cada personaje. Este diálogo aparece en letra cursiva, exceptuando el primer parlamento. No encontramos la presencia de comillas, como ha ocurrido en otras ocasiones, cuando su temática se relaciona con el pasado de Lilith, como es el caso.

En efecto, poco a poco por la manera de narrar de Lilith hace pensar que es ella quien está escribiendo como un suerte de memoria, de novela sobre los años vividos, ya pasados en el momento de su escritura, con ese grupo en donde relata su experiencia. Se va desgajando como una especie de relato de memoria que Lilith traza en primera persona sobre sus vivencias juveniles en aquel grupo, en donde realiza la descripción del tipo de vida que llevan esos rockeros, metaleros, punks, hippies en la Cuba de los años 90.

El diálogo en cuestión se desarrolla entre Lilith y Aquiel. Ahí sabemos el verdadero nombre de Lilith, o más bien su diminutivo: Day, pues así la saluda Aquiel. En este nombre está implícito el día: “day”, el sol, la esperanza, símbolo de luz, el día que se opone a la noche, al nombre de Aquiel, “demonio de la noche”. Recordemos que Lilith había sido un apodo dado durante aquella celebración del *Sabbat*. Por este diálogo nos enteramos de que Lilith realizará una cierta Iniciación en el grupo, como le dice Aquiel, luego de regresar de “la guerrilla”. La mención a la guerrilla hace engastar este diálogo como una continuación lógica del relato realizado por Lilith al final del segmento anterior número (9).

Aquiel le entrega además un Diccionario de ciencias ocultas y le menciona la existencia de unos ritos que ellos retomarán más modernizados, por lo que esto nos da más elementos para relacionar a esta banda de muchachos además de con el rock con ciertas prácticas de espiritismo y magia oculta. El diálogo finaliza con la despedida de Aquiel, que va a encontrarse con Margarita, con lo cual Lilith queda severamente decepcionada.

Nuevamente interviene el narrador en tercera persona, en el último párrafo del segmento para comentar la actitud y los pensamientos de Lilith. Este narrador funciona a veces como si fuera su conciencia, es como si se metiera en la mente del personaje y desde allí nos explicara su actitud. Asume en ocasiones una focalización interna. En este último párrafo del segmento (10) se van a mezclar sus propósitos con expresiones de la propia Lilith, mejor delimitadas por los signos de puntuación, lo que facilita la comprensión:

“«*Hermanita mierda, cretino*», piensa con rabia, pero lo peor del caso es que la relación de Aquiel con Margarita se extiende ya a tres semanas y no hay el menor indicio de una separación en corto tiempo. «*Imperdonable*», murmura Lilith, y mira con aspecto crítico el busto de la otra, «*Me voy a inyectar silicona.*»” (p. 49, 50)

1.6 Una montaña de basura

Ahora bien, los últimos segmentos restantes (11), (12), (13) y (14) podrían considerarse como el desenlace del cuento. En ellos muchas de las ideas desperdigadas por todo el relato aparecen expresadas de una manera más clara y explícita. Es por muchas razones la parte más importante y en donde se expresan las ideas esenciales a nuestro juicio. En ellos va a predominar el discurso del narrador-ensayístico.

El segmento (11) comienza con una frase que pudiera ser al mismo tiempo una conclusión del segmento anterior y una introducción a este nuevo segmento: “Mostrar algo significa destruir su anterior sentido. «*¡Qué obscena eres!*»” (p. 50) ya que puede referirse al desnudo del busto de Lilith o de Margarita, por la mención al adjetivo “obscena” el cual ya ha sido empleado con anterioridad para referirse a la actitud de Lilith, por ejemplo, al abrir las piernas frente a los profesores de arte, en la secuencia (3).

Pero también estas dos oraciones pudieran referirse, con un sentido más abstracto y filosófico, a lo que va a ser expuesto seguidamente en este segmento (11) y que tiene relación con un discurso acerca de la realidad inmediata y de la máscara. A lo largo del cuento hemos visto por parte de este narrador ensayístico en tercera persona, varias referencias sueltas,

desperdigadas, varias opiniones sobre la realidad. Ha mencionado por ejemplo “la enfermedad (obscenidad) del sistema” (p. 47) en el segmento (7) al relatar el comportamiento del público en los conciertos de música. También este narrador ha expresado que la realidad desnuda es obscena (p. 48), al final del segmento (7), y de ahí expresa la importancia de la máscara y de toda construcción cultural. Puede pensarse entonces que Lilith sea obscena por su comportamiento sexual depravado, ligero, promiscuo y que la realidad exterior lo sea también por su fealdad y crudeza. Otras de las ideas que ha expresado con anterioridad el narrador es que la realidad desnuda nunca existe, “Pero, ¿es que la realidad desnuda existe?” (p. 48) pues siempre va a estar mediada por nuestra percepción, sea poética, simbólica, metaforizada de la misma. Con esto se va relacionar el párrafo siguiente, uno de los más explícitos y críticos en lo que respecta a esa realidad exterior:

A la salida de su casa, en una de las calles más esquizofrénicas de la capital, donde hacía unos días habían matado a un viejo para robarle la bicicleta, sus pies habían tenido que dar un rodeo para esquivar una montaña de basura que la gente acumulaba allí desde hacía unas semanas. (Claro que esos objetos no poseían una traducción estética única, sólo en la percepción. ¿La finalidad de lo real es la destrucción de la realidad?) (p. 50)

Aquí podemos observar en efecto una descripción de la realidad cruda, un ejemplo de la realidad referencial de los años 90 en Cuba, sin tamices. El párrafo refiere la depauperación física de la ciudad, el descuido y la suciedad de las calles. Expone además la violencia que genera la situación de escasez, en este caso en lo que respecta a un medio de transporte de vital importancia, como lo fue la bicicleta durante el “Período Especial”, por el cual se ha llegado hasta a matar, como se ejemplifica aquí en la cita y como ocurría de hecho por aquellos años.

En cuanto a la última frase entre paréntesis: “(Claro que esos objetos no poseían una traducción estética única, sólo en la percepción ¿La finalidad de lo real es la destrucción de la realidad?)”, pudiera pensarse en una traducción estética de los desperdicios, como una suerte de arte pobre, muy de moda en América Latina por los 80 y 90, utilizar la estética de lo feo, lo abyecto, en la fotografía, las artes plásticas, el teatro, la literatura. Se menciona la repercusión de la percepción, de la mirada, que es en definitiva quien construye todo y se propone una reflexión en torno a “lo real”-“lo no real”, ideas que ya se han venido apuntando anteriormente. Hay en el texto una preocupación por lo real en cuanto a lo verdadero o a la apariencia, mediatizada por la percepción, la máscara o varios tipos de discursos prefigurados que se pueden superponer a “lo real” como son el discurso rockero y el discurso patriótico.

Nótese que esta frase, incluida la pregunta final que realiza el narrador a sí mismo o al lector, aparecen entre paréntesis, aumentando así el hecho de estar aparte, separada de la historia narrada y reforzando su carácter ensayístico, filosófico, analítico.

Esta realidad referencial así representada: la montaña de basura en una calle principal de la capital, el asesinato del anciano para robarle una bicicleta, no aparece en absoluto poetizada. Sin embargo, es de notar que al lado de este discurso referencial identificable, reconocible por un lector cubano de aquellos años, se adjunta una opinión de tipo estético y una reflexión teórica sobre la “traducción estética” y la “finalidad de lo real”. El discurso referencial queda así truncado de cualquier valoración posible, neutralizado pues no se da pie ni a una crítica ni a una alabanza, ni siquiera a una duda ya que se desvía el propósito de la propia escritura, como si el narrador en un *toma y daca*, como en *Cañón de retrocarga*, quisiera decir algo pero no completo, deja sus propósitos a media, solamente sugeridos. Además, la superposición de los discursos hace que se escondan unos con los otros, de esta manera no puede haber un compromiso del narrador-autor con lo dicho ya que lo dicho aparece demasiado diseminado, trunco y fragmentado como para ser reconocido de manera nítida.

La crítica al sistema y a la sociedad no solo es de manera muy implícita sino que resulta reconocible solo para un grupo de elegidos, una especie de secta intelectual, una cuasi casta, lo mismo que pretenden hacer los rockeros del grupo de Lilith con sus ritos cifrados, sus nuevos nombres y palabras, sus códigos secretos de sustitución. Seguramente sí comprenderán las alusiones al poder político los escritores novísimos, los artistas plásticos y poetas novísimos, algunos críticos literarios y amigos del cenáculo de la capital habanera. Pero el cuento siempre pasará una supuesta censura porque es indescifrable, las ideas están solo sugeridas, truncadas, trabajadas a nivel de símbolos, de superposiciones, de las cuales solo puede hacerse responsable la interpretación malévola y atrevida de un lector competente y muy avisado.

La imagen de la basura podría desembocar por ejemplo en una actitud de crítica social por parte del narrador así como del lector, tanto más cuanto que esta descripción se va a acentuar con la presencia de un animal muerto, muestra de la putrefacción en plena ciudad: “Coronando el tumulto de desperdicios había un gato negro, aplastado y comido por los gusanos.” (p. 50). Pero el narrador no insiste ni desarrolla sobre la evidente falta de higiene sino que esta visión del animal lo que va a suscitar es otra reflexión del narrador sobre la realidad, entre paréntesis: “(¿La finalidad de lo real es la recircularidad infinita?)” (p. 50). Es como si las anécdotas narradas sobre Lilith, tanto por el narrador en tercera persona como por

ella misma en primera persona, no fueran sino un propósito para que el narrador-ensayístico realice sus disquisiciones teóricas sobre la realidad, la máscara, etc. y que eso es verdaderamente lo que cuenta. Como se puede apreciar, los breves momentos de narración anecdótica se ven constantemente interrumpidos por estas intervenciones teóricas del narrador que rompen con el hilo de la lectura y fragmentan la unidad de sentido de la historia de Lilith que aparentemente se intenta construir.

Se advierte un interés en la narración acerca de “lo real”, una reflexión de tipo abstracto, filosófico que se ha venido realizando a través de breves y dispersas pinceladas que el narrador ha ido soltando a todo lo largo del cuento. Esta reflexión sobre lo real gira en torno al miedo a la realidad, al ocultamiento de la realidad mediante la máscara, a lo obscuro e imposible de la realidad desnuda y a su sustitución mediante el arte. Así, lo real según este narrador no es sino lo real interpretado.

Ahora bien, además de la reflexión entre paréntesis sobre lo real que va a suscitar la visión del gato negro muerto y descompuesto sobre la montaña de basura, el narrador va rápidamente a incorporar una imagen estética y literaria asociada al símbolo del gato negro muerto. Lilith, señala el narrador explícitamente, a partir de esta visión del gato va a recordar un cuento del escritor norteamericano J. D. Salinger (1919- 2010) que le ha referido en algún momento Aquiel: “Lilith recordó entonces un cuento de Salinger donde un tipo decía [...] que deseaba ser un gato muerto [...]”. (p. 50).

Unas líneas más adelante, Lilith repite entonces una frase que le viene a la mente con insistencia: “*Quiero ser un gato muerto, quiero ser un gato muerto, porque entonces nadie podría ponerme precio*” (p. 50). Esta frase hemos podido comprobar mediante una búsqueda que pertenece en efecto al relato “Levantad, carpinteros, la viga del tejado” de J. D. Salinger. La sugerencia del posible intertexto la va a realizar el propio narrador ensayístico al insertar otra de sus aclaraciones entre paréntesis a continuación del pensamiento de Lilith: “(el hombre es un animal intertextual)” (p. 50). Esta indicación que pudiera parecer fuera de contexto como tantas otras, nos lleva a sospechar de que este pensamiento de Lilith pudiera ser una cita, como en efecto lo es.

La frase intertextual podría parecer anodina y fuera de contexto, una imagen surreal y literaria pues el gato del cuento *BHT* ha aparecido en el contexto de un basurero, que muestra la degradación y suciedad de la ciudad. La referencia al gato podría evocar la presencia deseada de la muerte, de toda irresponsabilidad, el fin de todo sufrimiento amoroso de Lilith por Aquiel, el fin de todas las dudas. Lo interesante aquí es el “ponerme precio”, ¿quiere decir

valorarla acaso?, ¿ponerle un precio en la escala de valores, de mujer deseada por Aquiel?, ¿o una gradación en la escala social?.

Ahora bien, el gato negro de Lilith entra de lleno en esa red de connotaciones luciferinas muy ocultas que hemos captado en el cuento. En efecto, el “gato negro” ha sido relacionado con la brujería, las brujas y el mundo de los infiernos. Lo interesante es que esté muerto como si se pudiera vencer a esas fuerzas maléficas que merodean por la ciudad en forma oculta. Pero toma un giro inesperado la continuación de la reflexión de Lilith porque de una figura diabólica pasa a una reflexión sobre el sistema, sobre la muerte (deseada) y sobre lo mercantil.

De pronto se salta a otro breve párrafo, que será el último de este segmento (11), en donde se pasa bruscamente a otro tema, ya no del campo de la literatura. Lilith parece continuar su camino por la ciudad y escucha un programa de televisión desde una casa : “«*Las últimas propuestas musicales quieren fusionar el rock con ritmos patrióticos. Creen que de esa forma calan fuertemente en los amantes del barroco nacional*»” (etc., etc.)” (p. 50). En este segmento este párrafo aparece un tanto aislado. Por otra parte, el hecho de ser el último le otorga un cierto sentido de conclusión de lo que hemos venido leyendo anteriormente. Sin embargo su explicación se encontrará más bien en el comienzo del segmento posterior, el número (12), como hemos visto que ha ocurrido en otras ocasiones precedentes.

Lo que Lilith ha escuchado por la televisión hace referencia a una intención de fusionar la música de rock con ritmos patrióticos. No es la primera vez que se realiza una comparación entre el ambiente de rock, los festivales y el ambiente pudiera decirse festivo de las fiestas patrióticas. Esto ya se realizó en el segmento (4) por ejemplo y en otros momentos de manera aislada. Esto puede deberse a la presencia de multitudes, de la música, de grupos musicales. El reagrupamiento de estas dos manifestaciones se realiza por lo general en grandes plazas y ambas son un lugar de encuentros sociales donde se canta, se aplaude, se grita. Anteriormente el narrador ha sugerido también que en ambos ambientes se practica una cultura del simulacro, y que el comportamiento de ciertas personas en determinadas ocasiones puede ser simulado, una mascarada.

Sin embargo subterráneamente hay una cierta ironía o sarcasmo y humor en esta “propuesta musical” que se adviene como absurda ya que el tipo de persona que asiste a ambas manifestaciones son por lo general más bien opuestos. Esta fusión musical podría deberse al hecho de querer incorporar estos jóvenes rockeros a estas marchas y celebraciones patrióticas. No son estos jóvenes, un tanto bohemios, artistas, evadidos de la realidad quienes

más asisten a esas marchas de personas comprometidas, trabajadores, responsables que construyen un proyecto social con ahínco. De hecho a esos grupos de jóvenes se les ha reprochado en varias ocasiones no estar más presentes en esas celebraciones o actividades patrióticas.

El humor reside en la frase “los amantes del barroco nacional” pues en efecto se utiliza esta corriente del arte ampliamente difundida en América como sinónimo de una práctica en la que varios elementos dispares pueden confluír. Así, los amantes del barroco nacional recibirían con benemérito mezclar estos ambientes tan diferentes, casi opuestos, de ritmos rockeros con ritmos de canciones patrióticas.

Los tres segmentos finales del cuento serán realizados fundamentalmente por el narrador ensayístico. Utilizando la segunda y la tercera persona, estos últimos segmentos serán mucho más explícitos en cuanto a las ideas expresadas en todo el relato de forma diseminada. El narrador ensayístico explicará algunos de sus propósitos de manera autorreferencial, explicará el comportamiento de Lilith y se desdoblará incluso como un narrador de corte ensayístico.

Como habíamos dicho, de cierta manera el comienzo del segmento (12) aclararía un poco el sentido de esta frase de un programa de televisión que Lilith escucha. Su primera oración es la siguiente: “Ninguna traducción de la realidad es válida en sí misma, ya que implica el teatro, el enmascaramiento, como si solo así se evitara su inclusión en lo trivial.” (p. 50). Para añadir más adelante, dirigiéndose en segunda persona a un “tú” desconocido que sugiere una apelación al lector en busca de una comunicación y complicidad: “Si te pones a ver, todo es trivial, todo es obsceno” (p. 50). Encontramos aquí nuevamente una idea que se ha venido esbozando a lo largo del texto: la idea del enmascaramiento de la realidad, de una máscara social que el narrador encuentra presente tanto en el mundo del rock como en el de esas fiestas o celebraciones patrióticas. Por otro lado, plantea la imposibilidad de que sea diferente, ya que la realidad desnuda según él no existe, como ya ha referido al final del segmento (7), sino que siempre van a superponerse a la realidad ciertos códigos, costumbres, ritos, lugares comunes y por qué no, ciertas máscaras que forman parte de esa reinención de la realidad para que sea menos trivial.

Lo obsceno aquí mencionado, al igual que en otras ocasiones, podría referirse a lo exagerado, al exceso de lo real, por ejemplo. Pero también lo obsceno podría ser la percepción de la realidad desnuda, trivial, de ahí la referencia a lo pornográfico, que habría de ser matizada con el arte, con el rock o las fiestas patrias, con el enmascaramiento y el teatro de lo social.

La última parte del segmento (12) es muy reveladora pues resume en menos de un párrafo el carácter y el objetivo de este texto *BTH* que tan disperso se ha encontrado a los ojos del lector. Todas las suposiciones teóricas acerca del tema y del carácter del cuento se encuentran aquí resumidas en unas cuantas palabras por el propio narrador ensayístico, en un giro explícito y autorreferencial. Lo realiza, sin embargo, retomando aquella historia sobre su personaje protagónico, Lilith:

Lilith imagina por un momento que es la heroína central de una historia de realismo sucio, o un ensayo sobre lo obscuro, o una obra de teatro punk, y se entretiene jugando con la idea: « Ahora en una esquina de la calle aparece un letrero que dice Item 4, o no, un trece entre paréntesis, a lo mejor el escritor es un cretino de esos *postmodern* que lo liga todo en una incoherencia mayúscula, es muy cómico: ahora cuando prenda un cigarro se acaba la escena *Bth*, o si no aparece un camión de basura y da las conclusiones del análisis donde hay un hombre o una muchacha hablando en monólogo interior. Clásico. (p. 50)

En este párrafo encontramos todas las posibilidades acerca de los géneros y las características composicionales de este cuento que ya hemos pensado: Lilith es de hecho el personaje central, protagónico. El texto puede ser una historia de realismo sucio, un ensayo sobre lo obscuro, una obra de teatro punk o todo eso al mismo tiempo. Todo está en efecto ligado, con características del modo de hacer posmoderno, y parece en varias ocasiones muy incoherente. El narrador ensayístico realiza una especie de conclusión y revela en cierta medida sus pretensiones verdaderas. Este cuento cuyo título es, como plantea, *BTH*, parece en realidad más que un cuento una “escena”, una representación, una parte de algo mayor que podría ser una obra de teatro, un guion de un performance, una novela o partes de un ensayo, crónica o comentario. Y todo esto es atribuido a Lilith, así dotada de una capacidad de análisis del relato de ficción.

En un acto de autorreferencia imaginamos al escritor, al Autor, prendiendo un cigarro como modo de inspiración para su acto de creación, terminando la “escena” *BTH*, pues en el momento en que leemos esto el lector sabe, lo observa pues quedan pocas líneas, que el texto llega a su fin.

En el breve segmento número (13), compuesto de una sola oración, se realiza entonces un guiño al lector. No todo será tan evidente ni exactamente como el narrador-ensayístico ha anunciado. Es como si el carácter autónomo del texto hubiera prevalecido por encima de las pretensiones de su Autor. Ha aparecido un camión de basura, en efecto, pero no habrá un personaje, como habría querido el Autor, que dé las conclusiones del análisis y realice un monólogo interior. En su lugar hay una frase escrita en el camión de basura, grande y con caracteres rojos, la cual aparece reproducida en el texto, separada por el blanco tipográfico,

centrada con otro tipo de póliza, todas las letras en mayúsculas y señalado en negritas, para que aparezca bien destacada del resto de la narración. La frase es:

VIVA COMTE

El personaje de Comte ya ha sido mencionado anteriormente. Primeramente al final del segmento (4) y luego en el segmento (5) en donde se habla de su estado grave de salud. En esas secuencias se ha mencionado su posible muerte, la cual resulta por otro lado impensable. La figura de Comte aparece asociada al poder, se ha mencionado la posibilidad de un Golpe de Poder si muere, o de sustituirlo por un muñeco mecánico. Luego más adelante en el segmento (10) se ha escrito la frase VIVA COMTE aunque con mayúsculas no en negritas ni separada del resto de la narración. No hay una explicación para esta frase y aparece descontextualizada formando parte del curso de otra narración sobre las drogas y una sospecha de asesinato. Por el hecho de poner los caracteres en color rojo y la asociación con el poder podemos pensar que Viva Comte puede ser una transposición escondida de Viva Fidel, consigna que es muy común encontrar en el espacio público cubano en muros de avenidas, paredes de edificios, vallas de propaganda y también en superficies de camiones, autobuses, autos, etc. El color rojo posee una gran simbología, está cargado de valores patrióticos y revolucionarios, además de ser uno de los tres colores de la bandera cubana. Es también el color del partido comunista y, junto al negro, el color de la bandera del Movimiento 26 de Julio, movimiento clandestino que dio origen a la lucha revolucionaria de Fidel Castro para derrocar al presidente anterior de Cuba, el dictador Fulgencio Batista.

El último segmento del cuento número (14), que también será muy breve, solo tres líneas en esta edición, comenzará por la palabra aclaratoria y redundante: “Conclusiones:” (p. 50) como si todo lo anterior se tratara de un ensayo y ahora se ofrecieran explícitamente las conclusiones del mismo. El narrador va a establecer nuevamente una relación difícil de dilucidar con lo obsceno, al cual le otorga un carácter que queda poco claro para el lector. En este caso lo obsceno estaría relacionado con la representación de ese cartel, VIVA COMTE, con el arte de representar, al parecer con un exceso de representación, pudiera ser de propaganda revolucionaria.

El segmento (14) y el cuento terminan con una oración metatextual en la que el narrador se dirige al lector implícito y sale en defensa de su personaje, Lilith, la cual ha sido anteriormente también en otras secuencias acusada de obscena: “Todo esto lo digo para que

no fustiguen demasiado a Lilith: al fin y al cabo, ella no tiene la culpa.” (p. 50). En un acto de ironía final el Autor-narrador se despoja de su máscara al decir que su personaje no tiene la culpa de ser como es pues la culpa es en realidad suya, del Autor.

Como hemos ido observando, la profusión de las intervenciones del narrador acercan este relato al modo de hacer de la novela *Cañón de retrocarga* analizada en la Parte I. La autoconsciencia del mismo, las apelaciones directas al lector, las continuas intromisiones en el curso de la historia; la alternancia entre dos historias paralelas, una anecdótica sobre Lilith y los amigos del rock, y otra a modo de ensayo sobre la realidad; el uso recurrente del paréntesis para realizar estas intervenciones que interrumpen el orden lineal de la narración; la utilización de una grafía diferente y visual; la segmentación por números entre paréntesis y las múltiples alusiones a otras obras, son algunos de los elementos que acercan *BTH* a *Cañón de retrocarga* pero también a otros relatos de los novísimos que presentan estos mismos rasgos de manera general, algunos de los cuales serán analizados a continuación en los siguientes capítulos.

En realidad una de las causas que contribuyen a la fragmentación de este relato es el hecho de ser en realidad un fragmento de una obra mayor, una novela, *La estrella bocarriba*, como ya mencionamos. Este dato como dijimos no será nunca ofrecido en la revista en donde aparece, como sí se realiza con otros fragmentos de novelas en curso de realización, ahí presentados. Al pensarse *BTH* como un capítulo de novela, pudiera comprenderse cómo pueden quedar sin desarrollo varias de sus ideas y anécdotas, pues las mismas deben de ser desarrolladas a lo largo de una obra mayor.

El texto guarda en medio de su des-orden funcional una cierta unidad de la que se desprenden una serie de temáticas propias de los novísimos como las que hemos abordado en este capítulo. Temas importantes aparecen ya aquí esbozados y han salido a relucir con el análisis textual detallado que hemos llevado a cabo. Este es el caso por ejemplo de un discurso sobre la realidad inmediata, que el narrador destaca como una realidad enmascarada, un simulacro donde prima la apariencia. Este simulacro va desde el simulacro político hasta los presentes en el medio artístico, conciertos de rock o en artistas plásticos. Se ha mencionado también el mundo de la droga, utilizada por jóvenes rockeros con necesidad de evasión o placer pero sobre todo, en este caso, como signo de rebeldía e inconformismo con la sociedad. Se realiza una crítica política claramente solapada, la figura de Comte como Fidel Castro deviene un tratamiento muy osado en cuanto a la representación de una figura pública

muy importante la cual no es susceptible de ser llevada a la crítica, a la representación ni a la metáfora. Otros temas tratados son como vimos la degradación de la ciudad, la magia negra y la sexualidad adolescente, inconsciente y despreocupada como parte de un grupo o una generación de jóvenes que carecen de objetivos o que, al menos, andan a la búsqueda de ellos.

Capítulo 2. Entre el orden y el des-orden. Orden y desorden discursivo en *El muro de las lamentaciones* de Alberto Garrido.

Uno de los aspectos más sobresalientes en el cuento cubano de los 90 es sin duda la sexualidad. Terreno de lo privado, no presenta aparentemente una carga política o ideológica. Gracias a esa presunta libertad, los textos se dedican a las más diversas representaciones de juegos y aventuras sexuales. Como una imagen barroca y efervescente de la vida de los 90 la liberación y las experiencias sexuales lo inundan todo. Las experiencias relatadas en estos textos narrativos de los 90 incluyen homosexualidad femenina y masculina, heterosexualidad, sexo en grupos, *voyerismo*, prostitución con cubanos y extranjeros, erotismo, onanismo así como la construcción de un lenguaje a veces más metafórico, otras directo y procaz donde aflora y se reinventa todo un vocabulario relacionado con el sexo.

En este sentido podemos mencionar los tempranos relatos de finales de los ochenta y principios de los noventa como “¿Por qué llora Leslie Caron?”⁷⁸ de Roberto Urías, que relata la experiencia vital de un travesti; “No le digas que la quieres” (1989) de Senel Paz que narra la primera relación sexual de un adolescente y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”⁷⁹ de Senel Paz, inspiración para la célebre película *Fresa y Chocolate*⁸⁰ de Tomás Gutiérrez Alea, que muestra la relación de amistad entre un homosexual y un heterosexual, y que marcará un viraje en la mirada cotidiana hacia la homosexualidad en Cuba.

También podemos mencionar en la década de los noventa novelas como *Perversiones en el Prado*⁸¹ de Miguel Mejides y *Sibilas en Mercaderes*⁸² de Pedro de Jesús López que, como sus títulos dejan entrever, relatan la cambiante y azarosa vida sexual y social en dos de las calles más transitadas y conocidas de la capital cubana: El Paseo del Prado y la calle Mercaderes.

Algunos de los autores novísimos que más han escrito sobre este tema son Pedro de Jesús López Acosta con relatos antológicos como “El retrato”⁸³, premio Casa de las

⁷⁸ Roberto Urías Hernández, “¿Por qué llora Leslie Caron?”, *Letras Cubanas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, no.9, 1988.

⁷⁹ Senel Paz, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, Ediciones Luminaria, Sancti Spiritu, 1990.

⁸⁰ *Fresa y chocolate*, película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, estrenada en el XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1993.

⁸¹ Miguel Mejides, *Perversiones en el Prado*, Ediciones Unión, La Habana, 1999.

⁸² Pedro de Jesús López Acosta, *Sibilas en Mercaderes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999.

⁸³ Pedro de Jesús López Acosta, “El retrato”, *Casa de las Américas*, La Habana, 1997.

Américas; el volumen *Cuentos fríos (maneras de obrar en 1830)*⁸⁴ o, más reciente, un cuento como “Fiesta en casa del Maître”⁸⁵, todos dedicados principalmente al homoerotismo masculino. También podemos mencionar al propio Alberto Garrido con *La leve gracia de los desnudos*⁸⁶, premio nacional de novela erótica, y al camagüeyano Jesús David Curbelo con el libro de cuentos *Diario de un poeta recién cazado*⁸⁷, reeditado y traducido en varios países, en donde relata las diversas aventuras eróticas de un joven escritor. Muy transgresores resultan los textos de la internacionalmente conocida escritora Ena Lucía Portela con cuentos fundacionales como “Dos almas nadando en una pecera” (Editorial Extramuros, La Habana, 1990) y “Sombrío despertar del avestruz” (Revista *Unión*, La Habana, 1996), centrados en la experiencia de la homosexualidad femenina, así como los relatos del libro *Una extraña entre las piedras*⁸⁸ para citar algunos de sus primeros textos.

En todas estas obras de ficción, tanto como en la propia experiencia de la vida, la sexualidad es símbolo de desorden. Esto aparece acentuado por un hecho recurrente en estas narraciones, sobre el que volveremos más adelante: el carácter azaroso, casual de las relaciones sexuales y de los encuentros amorosos presentados. Otro componente esencial que resalta en las narraciones, con el que el lector se queda al final de la lectura es la experiencia y hasta defensa del placer sexual, un placer que nunca es cuestionado (sobre todo en la medida en que avanza la década) sino simplemente presentado, descarnado, puro. De esto se desprende una tercera característica general presente en estos textos que es la experiencia de la sexualidad y del cuerpo, como un espacio de libertad.

En este capítulo segundo vamos a analizar un relato cuyo tema central va a girar en torno a las aventuras eróticas de su protagonista. Aunque el cuento presenta una apariencia parcelada, su historia es contada respetando un orden cronológico y lógico. No dejará sin embargo de incluir numerosas citas, intertextos y alusiones lo cual desviará la atención, así como frases explicativas entre paréntesis, como hemos venido observando en los textos analizados hasta ahora. La sexualidad como fuerza motriz de la historia, se revelará como factor de des-orden pero también de orden, un orden estético que busca en la poesía de la vida el sentido de la existencia.

⁸⁴ Pedro de Jesús López Acosta, *Cuentos fríos (maneras de obrar en 1830)*, Olalla Ediciones, Madrid, 1998.

⁸⁵ Pedro de Jesús López Acosta, “Fiesta en la casa del Maître”, *Los premios. Diez cuentos afortunados*, compilación y prólogo de Rogelio Riverón, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2009.

⁸⁶ Alberto Garrido, *La leve gracia de los desnudos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999.

⁸⁷ Jesús David Curbelo, *Diario de un poeta recién cazado*, Ediciones Oriente, Santiago de Cuba, 1999.

⁸⁸ Ena Lucía Portela, *Una extraña entre las piedras*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999.

2.1 Preámbulos del relato: la dedicatoria y el epígrafe

El relato que hemos escogido como ejemplo para el análisis se titula “El muro de las lamentaciones” de Alberto Garrido⁸⁹ y da título a su vez a un libro de cuentos que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1999⁹⁰.

“El muro de las lamentaciones” es el primer relato de este volumen y el segundo más extenso (17 páginas). Su posición privilegiada lo convierte en una especie de antesala para todo el conjunto. Aunque se trata de un cuento de acentuadas connotaciones eróticas, no se reduce solo a eso, como se verá, pues también trata otros temas de actualidad como la descripción del espacio literario urbano, la miseria material y la abulia existencial. De la misma manera, aunque la sexualidad ronda casi todos los relatos, no es este un libro de relatos eróticos. De los ocho cuentos presentados son cuatro los que propiamente evocan como tema central la narración de encuentros sexuales. Los demás se dedican a otros temas como la pintura, la guerra, el suicidio, la apatía. Sin embargo, la sexualidad aparece como un factor de des-orden ya que es un elemento desestabilizador del orden imperante. Ella va a desestabilizar cualquier proyecto planeado con antelación, va a cambiar los planes, va a alterar el orden y a guiar a los personajes sin rumbo fijo por la ciudad, siguiendo solo sus pulsiones impredecibles. Además la sexualidad, tal como se presenta en estos cuentos, es símbolo de individualidad, de placer individual y banal, no tiene otra función que el placer en sí mismo. De esta manera no es útil, no construye un proyecto social, no sirve para hacer crecer una buena causa. El deseo erótico no es algo programado porque no se puede controlar. Responder a los impulsos sexuales como hacen los personajes de estos cuentos es expresión de la anarquía y la libertad del individuo frente a, por ejemplo, la puesta en práctica de un Proyecto social como el cubano que privilegia el bienestar de la colectividad por encima de lo individual.

Lo curioso es que el conjunto lleva por título el de este cuento: “El muro de las lamentaciones” y que además aparece situado en primera posición, como marcando una pauta de lectura, un modelo composicional que se va a continuar. En realidad el conjunto es

⁸⁹ Alberto Garrido, “El muro de las lamentaciones”, *op. cit.*

⁹⁰ El premio Casa de las Américas es un importante galardón que se otorga de manera anual en los géneros de cuento, novela, poesía y ensayo a un libro inédito de habla hispana de América Latina. Es auspiciado por la Casa de las Américas, célebre institución cubana de resonancia internacional fundada en 1962 por la revolucionaria Aydée Santamaría con el objetivo de favorecer y dar a conocer la producción literaria y artística latinoamericana.

bastante ecléctico, no hay un hilo conductor que una a todos los relatos, pudiendo encontrarse hasta repeticiones en algunos de ellos, lo cual deja pensar que no ha sido un volumen de cuentos pensado *a priori* sino que se trata más bien de una compilación *a posteriori*, con relatos realizados en diversos momentos y movidos por circunstancias diversas.

De cualquier manera lo cierto es que esta característica lo hace resaltar entre todos los demás relatos y tal vez, por ejemplo, garantizar su lectura. Esta circunstancia nos lleva además a tener en cuenta para su análisis puntual dos elementos importantes: la dedicatoria y el epígrafe. Tanto la dedicatoria como el epígrafe preceden a todo el conjunto pero anteceden de manera inmediata a este cuento por ser el primero.

El libro aparece dedicado a dos instancias. En primer lugar “Al viejo Soler” y luego “A mis amigos, ellos saben”.

El “viejo Soler” creemos que no puede ser otro que Rafael Soler (Santiago de Cuba, 1945-1975) escritor nacido en la misma ciudad que el autor y quien diera un vuelco significativo al género del cuento durante la década de los 70. Fallecido prematuramente con solo 30 años, Soler inició una serie de cambios estilísticos en el cuento -luego de un período poco fructífero en las letras cubanas- que abrieron una nueva brecha hasta llegar a lo que luego sería la generación de los Novísimos.

Así lo señala, entre otros, el profesor Salvador Redonet en el prólogo a *Los últimos serán los primeros*:

El mérito de Rafael Soler [...] consiste precisamente en haber *actualizado* la cuentística [...]: viejos asuntos, de los cuales extrae nuevos temas y esenciales conflictos; la fusión estéticamente lograda de lo individual y lo colectivo; el hallazgo de su forma -la frase limpia, escueta, cargada de significado-; el no imponerse formas de estructura hasta entonces (y aún) en boga [...] y especialmente, los nuevos personajes que entran con una nueva voz al universo de la cuentística; he ahí su mérito, y su carácter de vanguardia de una nueva ¿generación o promoción? de cuentistas cubanos.⁹¹

Redonet hace referencia a aspectos claves que Soler resalta en su cuentística como la recuperación del conflicto individual frente al colectivo, el acento en nuevos tipos de personajes, sobre todo el del adolescente, menos modélicos o perfectos desde el punto de vista social y por tanto quizás más verosímiles. La influencia de Soler en estos narradores es tal que

⁹¹ Salvador Redonet Cook, *Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos*, *op.cit.*, p. 13-14

algunos críticos cubanos como Francisco López Sacha llegan a afirmar que la promoción de los novísimos nace en 1974 con Rafael Soler.⁹²

Aunque Alberto Garrido y Soler no pudieron compartir en vida, el hecho de haber nacido en la misma ciudad los acerca, por pertenecer a un mismo gremio literario, a un mismo espacio cultural que puede aumentar el sentimiento de filiación. El hecho de que Garrido dedique su libro en primer lugar “Al viejo Soler” testimonia la profunda admiración y deuda literaria que le profesa.

Como señala el teórico francés Gérard Genette la dedicatoria consiste en homenajear : “ [...] à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre”⁹³. Más aún si esta dedicatoria es a título póstumo, como es el caso: “ [...] elle permet aussi d'exhiber une filiation intellectuelle sans consulter le devancier dont on s'octroie ainsi le patronage”⁹⁴. Filiación, protección, homenaje, modelo, inspiración, predecesor, semejanza, estas y otras ideas evocadas por Genette sobre la dedicatoria son lo que debe significar para Garrido el legado de Rafael Soler así como sin dudas para toda su generación de jóvenes escritores.

En cuanto a la segunda dedicatoria, está dirigida a un grupo, a una entidad colectiva: “A mis amigos, ellos saben”. A diferencia de la primera, esta es una dedicatoria de tipo privado, a decir de Genette, pues la relación que se establece con el destinatario es de orden personal⁹⁵. No conocemos quiénes son este grupo de amigos ni qué tipo de amistad los une, pero lo cierto es que hay un sentimiento de filiación, de gratitud, de complicidad y deuda, pues a ellos también va dedicado el libro.

Pudiera pensarse que estos amigos son algunos de los personajes que aparecen ficcionalizados. En varios de los relatos el protagonista es un joven escritor que narra acontecimientos que vive con sus amigos, algunos también escritores o artistas. Los relatos son en su mayoría citadinos, urbanos y se desarrollan en espacios públicos de sociabilidad como el tren, cafés, bares, plazas, casas de cultura y de trova. También, como en el caso de muchos otros novísimos, las historias contadas forman parte de la cotidianidad de los años noventa y muchas son vividas en grupo. Este es el caso de relatos como “El muro de las lamentaciones”, “ Los tejedores de Anna Welsel. *Cuento de Marcos, la alemana y yo, donde*

⁹² Francisco López Sacha, “El cuento ante la crítica cubana: un fiscal silencioso frente a un niño travieso” (1987), en *La nueva cuentística cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, p. 58.

⁹³ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 110.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁵ Gérard Genette : « *J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre.* », *ibid.*, p. 123.

se dicen muchas malas palabras”, “Fiestas taurinas y túneles carnales”, “Diana cazadora and Colorado Springs” (p. 51-60), entre otros. No sería de extrañar entonces que algunas de estas aventuras fueran recreaciones ficcionales de vivencias experimentadas por el autor con sus amigos, esos a quienes dedica el libro. Podemos pensar también que son estos amigos quienes le han relatado algunas de las anécdotas en las cuales ha encontrado material literario e inspiración para escribir. O puede tratarse simplemente de su grupo de amigos del medio literario, artístico y cultural. De cualquier manera es una dedicatoria de carácter personal, lo cual viene acentuado a través del guiño cómplice: “ellos saben” en donde se excluye, a sabiendas, al lector.

Lo que nos interesa sin embargo destacar aquí es su carácter grupal, la importancia que se le concede al grupo. Es sabido que los novísimos se dieron a conocer como grupo, aunque poseyeran poéticas diversas y aunque su conformación fuera impulsada por la crítica.

El carácter colectivo y grupal del movimiento literario y artístico cubano fue ampliamente favorecido en las décadas de los ochenta y noventa, como parte de un interés de masificación de la cultura. Un ejemplo de esto es precisamente la creación y proliferación de Talleres Literarios a todo lo largo y ancho del país, gratuitos y abiertos a todo tipo de público, y de donde surgieron muchos de estos novísimos.

La experiencia del arte y la literatura en Cuba es una experiencia marcadamente colectiva y social. La importancia que cobra el gremio artístico, el intercambio en tertulias de poetas, artistas y trovadores, los encuentros durante los festivales de performances, conciertos, son vitales y recurrentes y no solo nutren la creación sino que en muchas ocasiones forman parte de la creación misma, como puede verse en varios de los cuentos de este libro y de otros novísimos, así como también en la obra de muchos otros artistas como los artistas plásticos, por ejemplo.

El propio Alberto Garrido fue uno de los principales integrantes de uno de esos grupos literarios que de cierta manera antecedieron al grupo de los novísimos: “Seis del Ochenta”. Creado en Santiago de Cuba en 1984 como continuidad de un taller literario, este grupo fue reconocido de manera institucional y funcionó entre 1984 y 1986 aproximadamente. Publicaron en revistas o boletines literarios y sus integrantes obtuvieron varios premios provinciales. Comenzaron a desarrollar temáticas y formas de escribir nuevas que luego se sistematizarían en los noventa. Muchos de ellos se mezclaron con el quehacer literario de otros grupos de la capital, los cuales a su vez también se fueron poco a poco desintegrando. Las figuras más relevantes de estos pequeños grupos son los que luego conformarían el conjunto de jóvenes escritores que la crítica cubana denominó “novísimos”.

Podemos trazar un paralelismo con el análisis de la novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez Bernal. Habíamos destacado en su epígrafe, la presencia central del concepto de generación, mencionada a partir de un pasaje de la *Biblia*. En realidad se utilizaba para evocar a una generación de jóvenes como la de los ochenta y los noventa que se comunican entre sí, se llaman, se avisan, se juntan, intercambian: “*Mas, ¿a qué compararé esta generación? Es semejante a los muchachos que se sientan en las plazas y dan voces a sus compañeros. San Mateo. 11.16*”. Un poco también de esta idea se encuentra presente en esta dedicatoria de *El muro de las lamentaciones* dirigida al grupo de amigos, entre los cuales se evidencia una gran complicidad pues se habrán de reconocer en el momento de la lectura (“ellos saben”).

La idea de inspiración, filiación y deuda intelectual está presente sin dudas en ambas dedicatorias.

La obra posee también dos epígrafes. El primero de ellos es un versículo tomado de la *Biblia*, del libro *Lamentaciones de Jeremías*, como viene señalado: “¿Es esta la ciudad que decían de perfecta hermosura, el gozo de toda la tierra? *Lamentaciones de Jeremías*”.

Así como sucede con el epígrafe de *Cañón de retrocarga*, tomado del Nuevo Testamento, esta cita no va a implicar ningún carácter o filiación religiosa del libro, como se comprobará con la lectura. Su elección tiene entonces otras causas y significados. Si analizamos la oración que lo compone vemos que se trata de una pregunta retórica. Como toda interrogación retórica, el sujeto que pregunta conoce ya la respuesta de antemano y lo que busca es reafirmar su impresión. El núcleo central de esta interrogación es la palabra “ciudad”. Se menciona cierta ciudad muy hermosa, perfecta, disfrutada y conocida por todos. Esto pudiera constituir tal vez un indicio sobre el contenido de los cuentos y llevar al lector a pensar que los mismos pudieran tratar sobre la ciudad. En efecto, en gran medida ese es el caso, como veremos más adelante.

Sin embargo, la entonación que tiene esta pregunta retórica y otros elementos como el énfasis aportado por el pronombre demostrativo “esta”, “¿Es esta?”; la utilización del pretérito imperfecto en “decían”, “que decían...” con un sujeto omitido, dejan entrever una respuesta más bien negativa. O sea, el hecho de que esa ciudad evocada en el epígrafe no sea en realidad tan bella ni perfecta como se espera. La pregunta trasluce también un sentimiento de asombro y perplejidad por parte del sujeto emisor al constatar esa realidad.

Si nos remitimos a su contexto en la *Biblia* vemos que este versículo es tomado del segundo capítulo del libro *Lamentaciones*, atribuido al profeta Jeremías (Judea, 650 a. C.-Egipto 585 a. C). En este libro el profeta llora la destrucción de la ciudad de Jerusalén a

manos de los caldeos dirigidos por el rey Nabucodonosor II en el año 587 a. C. Jeremías se lamenta al ver el saqueo, el hambre de los niños, el sufrimiento de las madres, las muertes y la desolación de su ciudad que ha sido quemada, arrasada, conquistada. Más aún cuando es esa la ciudad prometida por Dios al profeta Abraham, la tierra santa, la ciudad protegida por Yahveh, símbolo de abundancia, paz y prosperidad. De ahí su estado de asombro y consternación al verla sitiada y devastada.

Como se observará en el análisis del cuento *El muro de las Lamentaciones*, la ciudad, que varios indicios apuntan a que se trata de Santiago de Cuba, es un elemento que aparece resaltado, expuesto, revelado en la trama, como sucede con la mayoría de los cuentos del volumen. La pregunta que se trasluce con este epígrafe es si existe una semejanza entre estas ciudades cubanas y Jerusalén y cuál es.

Por otra parte y no menos importante, hay un elemento difícil de evadir en esta cita, me refiero a su referencia: “*Lamentaciones de Jeremías*”. El acercamiento que se produce con el título del libro y del primer cuento, dada la repetición de una misma palabra: “lamentaciones”, hace pensar en una relación posible entre ambos. Intuitiva y tal vez casual para un lector desconocedor de la Biblia, para un lector experto o indagador sin embargo esta referencia revela la fuente y justificación del título del libro, el cual a su vez es también él mismo una cita. Resulta que en esa conquista de Jerusalén por Babilonia (Caldea) fue destruido el sagrado Templo de Salomón o Templo de Jerusalén, cuyos restos constituyen lo que hoy se conoce como Muro de las Lamentaciones⁹⁶.

Entonces, además de destacar sutilmente un aspecto de la significación de los cuentos en lo que respecta a la imagen de la ciudad, este epígrafe aclara la selección del título del libro.

En cuanto al segundo epígrafe, vemos que no está tan enfocado en elementos temáticos o de contenido sino más bien relacionado con las ideas artísticas del autor. El epígrafe es una cita del reconocido escritor James Joyce:

Y trataré de expresarme, en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para ello las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia.

James Joyce

⁹⁶ Muro de los Lamentos o Muro de las Lamentaciones, en realidad son hoy los vestigios de un Segundo Templo, reconstruido por los judíos que regresaron de Babilonia a Jerusalén a partir del año 535 a. C. Este segundo templo fue destruido de nuevo por los romanos en el año 70 d. C. El actual *Muro* serían restos de una explanada realizada para su renovación por el rey Herodes, el Grande, en el año 19 a. C o por su bisnieto Agripa II en décadas posteriores.

Es a todas luces una profesión de fe en donde el autor de *El muro de las lamentaciones* retoma y reivindica esas ansias de libertad, de plenitud artística unidas a una plenitud personal, así como su voluntad de conseguirlas usando los medios que tiene a su alcance, según la cita: “silencio, destierro y astucia”.

Ante todo debemos señalar que la belleza de los propósitos de esta frase unido al renombre de su autor, James Joyce, dotan al libro desde su entrada de cierta elegancia. Una aureola de cultura e intelectualidad, como explica Genette, aportada por la sola presencia de este epígrafe⁹⁷. Pero si nos adentramos un poco en las fuentes veremos que las correspondencias entre esta obra de principios del siglo XX irlandés y la realidad cubana de los noventa son más grandes de lo que pudieran parecer.

Esta cita escogida como epígrafe pertenece a la novela autobiográfica *Retrato del artista adolescente* (*A Portrait of the Artist as a Young Man, The Egoist*, 1914-1915), publicada en Cuba en 1964. Lo interesante aquí no es lo dicho sino lo que se ha dejado de decir.

El fragmento forma parte del último capítulo de la novela, de una conversación que sostienen el protagonista, Stephen Dedalus y su mejor amigo, Cranly. Desde hace un tiempo Stephen viene albergando la idea de abandonar Irlanda, en busca de su realización personal y artística que por diversos motivos allí no puede lograr. La fuerte presencia de la Iglesia, la moralidad de la familia, los anclados convencionalismos sociales, los conflictos políticos ligados a la defensa de la nación irlandesa lastran su espíritu que tiene ansias de libertad, modernidad, cosmopolitismo y, sobre todo, ansias de creación.

Así lo expone claramente, en el párrafo que reproducimos en su totalidad:

- Mira, Cranly -dijo-. Me has preguntado qué es lo que haría y qué es lo que no haría. Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. *No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión.* Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia.⁹⁸
(la cursiva es nuestra)

Estas palabras de Stephen Dedalus, así como su toda postura en la novela, traslucen un gran sentimiento de rebeldía, inconformismo contra las normas, libertad individual; sentido

⁹⁷ Gérard Genette : « *L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité* », *Seuils*, op. cit., p. 148-149.

⁹⁸ James Joyce : *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, RBA Editores, S.A, Barcelona, 1995, p. 224. Documento en pdf: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/retrato.pdf>. Consultado el 16 de febrero de 2019.

crítico, iconoclasta; desafío a la autoridad, las mismas posiciones que asumen la mayoría de los personajes en la narrativa de los novísimos.

Además, se trata de una perspectiva autoral, de la visión de un *artista*, un *joven artista*. Dedalus no se opone frontal ni abiertamente contra su sociedad, ni toma partido en decisiones políticas de un bando u otro sino que prefiere *callar*, se expresa en el círculo íntimo de sus amigos y conocemos sus ideas a través de sus pensamientos internos. Escoge finalmente el *destierro* como única vía posible para lograr su realización personal y artística, para poder expresarse libremente. Y por último *astucia*, tal vez para saber cuándo callar y cuándo no, cómo decir sin decir explícitamente -como ha hecho quizás el autor de *El muro...* para burlar la posible censura al omitir en su epígrafe una frase demasiado explícita, dejando sin embargo todo su contexto- o para comenzar una nueva vida en el exilio sin traicionar sus ideales.

Aunque sabemos no es apropiado realizar extrapolaciones a la figura del autor real, no podemos dejar de recordar que el propio Joyce salió de Irlanda con 21 años instalándose en varias ciudades de Europa y no volvió nunca a vivir en su país. También Alberto Garrido vive fuera de Cuba, en República Dominicana desde el 2009, en donde continúa realizando su vida artística y profesional.

El tópico de la emigración, del exilio en la década de los noventa fue un tema novedoso y delicado que los novísimos abordaron en su obra, con todo el grado de conflictividad que posee. Asimismo, hoy por hoy la mayoría de los propios autores novísimos se encuentran viviendo fuera de Cuba, habiéndose disgregado como grupo e insertándose en el proceso creativo de otras naciones.

Este segundo epígrafe constituye como dijimos una suerte de profesión de fe, una expresión explícita de la admiración del autor cubano por Joyce. No hay una correspondencia de contenido directa entre el mismo y los cuentos del volumen, como sí la hay en el primero.

En el análisis que vamos a realizar a continuación vamos a constatar cómo la sexualidad será una fuerza motriz de la narración, un factor de orden y de desorden en el cuento. A través del estudio de los diferentes episodios en los que aparece dividido, analizaremos cómo el personaje protagónico va a experimentar una liberación y un descubrimiento de sí mismo a través del placer sexual. Este será, como veremos, un descubrimiento también de su antigua ciudad natal, ahora permeada por otras realidades propias de los años 90.

2.2 En el principio fue El título...

Como ya hemos mencionado el título de este cuento constituye un préstamo de origen religioso. El lector conocedor o culto, influenciado también por el epígrafe, encontrará en él un signo de espiritualidad, de plegaria, connotaciones del lejano Oriente. La imagen vaga de aquellos judíos esperanzados guardando cartas y peticiones a un Dios con la seguridad de ser escuchados. Para el lector menos conocedor vienen a la mente también la idea del llanto, un recodo especial para verter la pena y el dolor, movido por las confluencias de la palabra “lamentaciones” y “muro”.

El verdadero significado que adquiere el título se revelará sólo al final del relato, en las tres últimas páginas y no tiene ninguna connotación religiosa ni tampoco de pena o llanto. El autor le confiere un significado muy alejado del original. Para el lector conocedor del significado original el cambio de expectativa será sin dudas aún mayor.

Este mecanismo de desviación del sentido lo vamos a encontrar en repetidas ocasiones en el cuento, así como en los demás relatos del libro. Como se verá “El muro de las lamentaciones” posee muchas referencias cultas y literarias que dibujan a un narratorio de amplia cultura. Pero al igual que sucederá con el título, la referencia perderá ese halo clásico de alta cultura y de seriedad para aludir la mayoría de las veces a un hecho banal y cotidiano.

Sin embargo, como en este caso en que se trata de una referencia un tanto culta para un receptor cubano, mientras más conocedor sea el lector de diferentes aspectos de historia, arte, literatura, más podrá captar el doble significado y entrar en el juego que le propone el narrador, un juego de lenguaje y de significaciones cruzadas que construye a partir de la intertextualidad. En el caso cubano, y con creces en la literatura de los noventa, este juego de intertextos adquiere acentuados tintes de humor, choteo, desacralización y carnavalización.

2.3 El *incipit* y la sexualidad como factor de des-orden

Así sucede desde el principio al comenzar la lectura del relato, con el *incipit*. Este está formado por una sola oración que a su vez conforma un párrafo:

Debo, para imitar el *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, a la conjunción de unas páginas sobre Octavio Paz, una muchacha negra y un vagón de tren desvencijado, el descubrimiento de uno de los capítulos más importantes de mi errática vida erótica. (p. 11)

Lo primero que salta a la vista es esa extraña sucesión de palabras raras en cursiva, escritas en otro idioma, que parecen nombres pues se encuentran en mayúscula. En efecto, se trata del título completo de uno de los relatos más fascinantes del célebre escritor argentino Jorge Luis Borges: “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, publicado en la revista *Sur* en 1940.

El narrador de *El muro de las lamentaciones* ha tomado la primera oración de este relato de Borges: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.”⁹⁹ y ha imitado su sintaxis, construyendo así su primera oración. La apropiación se realiza de una manera ligera, simple, acaso desenfadada. El vínculo intertextual no irá más allá de este paralelismo sintáctico, pues no habrá ningún otro nexo de contenido ni estructural entre ambos relatos.

Más bien lo que sí hay es una gran diferencia entre ellos. Y precisamente el lector que conozca el cuento de Borges y lea el de Garrido no hará menos que sonreír en el comienzo al ver relacionadas oraciones tan dispares. Porque el cuento de Borges es un texto de profundas connotaciones filosóficas, metafísicas, metaliterarias, con varios niveles de realidad y el texto de Garrido es netamente referencial, acerca de la vida cotidiana de su época y sobre pasiones mundanas.

De cualquier manera la cita no deja de ser un homenaje al escritor argentino, el cual como se sabe ha tenido una gran influencia en los escritores jóvenes latinoamericanos y en los novísimos. Al igual que como sucedía con el epígrafe de James Joyce y sucederá con muchas otras citas, ellas también son un signo visible de la cultura del autor.

El otro signo visible aparece inmediatamente después y se trata de la mención a otro importantísimo escritor de América Latina, el poeta y ensayista Octavio Paz (México, 1914-1998). El narrador se refiere también en el *incipit* a “la conjunción de unas páginas sobre Octavio Paz”, por lo que podemos deducir que lo está leyendo o lo ha leído.

⁹⁹ Jorge Luis Borges, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” en *Ficciones*, Emecé Editores, 1944, p. 1. Versión en pdf, http://www.tlon.unal.edu.co/files/tlon_texto.pdf. Consultado el 10 de marzo de 2019.

Estas dos tempranas alusiones literarias van perfilando ya una imagen del narrador, que además se presenta en primera persona, como alguien interesado por la literatura, conocedor y por qué no, tal vez él mismo escritor.

Otro dato relevante que ofrece el *incipit* es el final de esa extensa oración, lo que sería desde un punto de vista gramatical su objeto directo: “el descubrimiento de uno de los capítulos más importantes de mi errática vida erótica” (p. 11). Aquí ya se anuncia un tema esencial para el cuento: la aventura erótica.

Los otros elementos no menos importantes son en primer lugar, la presencia de una mujer: “una muchacha negra” que reafirma este sentido de la sexualidad ya anunciado y en segundo lugar, la presencia de “un vagón de tren desvencijado” que propone la idea de un viaje, de movimiento. Por demás, aunque expresado poéticamente, también la leve idea de la pobreza, lo descuidado o viejo por el vagón “desvencijado”.

En tanto *incipit* esta oración resume perfectamente el relato posterior. Introduce con precisión sus principales ejes vectores: la literatura, lo intertextual, un viaje, la pobreza, las mujeres, una experiencia erótica.

Aún más, lo que pudiera parecer un detalle, el adjetivo “errática”, “mi errática vida erótica”, se revelará también cargado de significado pues una de las características de esa experiencia anunciada de la sexualidad -y como habíamos planteado al comienzo de este Capítulo 2, pág. 3- es que será azarosa, casual, no planificada, esquiva, en fin, “errática”.

Desde el punto de vista formal, este *incipit* como introducción del relato aparece muy bien enmarcado. Se encuentra situado entre el título del cuento y un primer subtítulo: “*El principio*” (p. 11), del que está separado por dos espacios en blanco.

Por último, queremos destacar que el *incipit* será retomado al final del relato, en el *excipit*, si bien no de manera idéntica sí como alusión indirecta, ya que el cuento tiene un final circular que regresa al principio de los acontecimientos de la historia.

2.4 La función de los subtítulos

Otro aspecto visible que se destaca en una primera mirada al cuento es que se encuentra dividido en varias partes encabezadas por varios subtítulos, once en total. Para un texto que no es extremadamente largo, 17 cuartillas, estas subdivisiones pudieran parecer demasiadas y entorpecer el acto de la lectura.

De hecho, en un primer momento del análisis pensé que estos subtítulos serían un signo de des-orden, de fragmentación textual que, como parecía indicar la apariencia formal del texto, lo dejaban cortado en pequeños trozos, parcelado con suma frecuencia, en casi todas las páginas, lo cual podría conllevar a perder el hilo de la historia. Sin embargo, una relectura desprejuiciada lleva a demostrar que en realidad es todo lo contrario. Los subtítulos, lejos de ocasionar una ruptura con el curso lineal de la narración funcionan como un elemento de unidad, cohesión y orden. Tanto es así que si por ejemplo tomamos cada subtítulo por separado y los leemos consecutivamente accederemos a la historia condesada y ordenada del relato:

“*El principio*”, (p. 11)

“*El camino de Santiago*”, (p.12)

“*Albert Albert en el vagón*”, (p. 13)

“*Ese oscuro objeto del deseo*”, (p. 14)

“*Un ángel con el ala partida*”, (p. 15)

“*¡ Oh, Berena, venérea...!*”, (p. 17)

“*Disney, Berena y el Gran Glande*”, (p. 18)

“*El Club de los Poetas Muertos*”, (p. 20)

“*Taberna y otros lunares*”, (p. 21)

“*El muro de las lamentaciones (Primera parte)*”, (p. 24)

“*El muro de las lamentaciones (Segunda parte. El regreso)*”, (p. 26)

Leídos así sin conocer previamente el cuento, estos subtítulos, permeados de elementos intertextuales que analizaremos, según sus primeras y más evidentes connotaciones pueden sugerir lo siguiente: una introducción a la acción; un camino recorrido: un viaje. La presencia de un personaje masculino llamado Albert Albert que viaja en el vagón de un tren. Alguien o algo es “objeto de deseo”, lo más probable es que sea una mujer.

Ella podría ser ese “ángel con el ala partida”, o sea, alguien que sufre o le aqueja una pena, un dolor. Se nombra a un personaje femenino, Berena, que debe de ser ese “objeto del deseo” y tal vez “el ángel con el ala partida”. Pero Berena es “venérea”, posee un carácter sexuado, muy concreto, para nada poético sino trivial, crudo. Esto se reafirma con la presencia del “Gran Glande”, el pene magnificado, lo que sugiere una posible relación sexual.

Se menciona un elemento literario, “los poetas”, así que tal vez habrán otros personajes que sean poetas o los personajes mencionados, Albert Albert y Berena, irán a un

club de poesía. Se hace referencia también a un lugar: una “taberna”, que sugiere la idea de fiesta, relajación y a “otros lunares” que alude a la belleza del cuerpo, o sea, otra vez a la sexualidad. Podrían ser lunares del mismo cuerpo ya conocido o de otros cuerpos diferentes.

“El muro de las lamentaciones” lleva a pensar que algo saldrá mal, fatalidad, llanto, pérdida del amor lo más probable, hay algo de qué arrepentirse. “Muro de las lamentaciones. Segunda parte. El regreso”: el personaje que ha viajado tiene que regresar, pérdida del amor, vuelta atrás al punto de partida, final. En todo caso, estos subtítulos anuncian una mezcla muy graciosa de varios registros.

He aquí un resumen de la historia. Salvo un solo dato que no revelaremos por el momento, todas las demás ideas sugeridas desde el punto de vista semántico por los subtítulos corresponden con veracidad y de manera ordenada a la trama lineal de la narración. Porque debemos señalar que en este relato de Alberto Garrido la trama se desarrolla de una manera lineal y cronológica, el orden del discurso coincide con el de la diégesis.

Otra de las funciones de los subtítulos es que proponen una pausa en la lectura, un respiro, antes de comenzar un nuevo episodio, como las distintas partes de una película o serie televisiva, permitiendo al lector procesar la información adquirida, reflexionar acerca de la trama, ordenarla.

Los subtítulos también, al igual que lo hace el título, son un anuncio de lo que vendrá, provocan una especie de *suspense*, un alto en la trama que aumenta la expectativa y el deseo del lector de continuar la lectura. Al mismo tiempo, como se ha visto, ofrecen como un resumen condensado de cada escena, realizado por el propio narrador, lo cual pudiera aportar una claridad de antemano a la idea central que se quiere transmitir, aunque constituyen también incógnitas por resolver. En algunas ocasiones como analizaremos estos subtítulos aparecen muy bien imbricados en el desarrollo continuo de la trama. No se termina por ejemplo un episodio con un punto final sino que se utiliza directamente el subtítulo para finalizarlo, al mismo tiempo que se usa también para dar pie y comenzar la próxima escena, quedando así como encabalgado entre ambos, lo cual acarrea una visión novedosa de la continuidad/discontinuidad.

En las páginas que siguen vamos a profundizar en el análisis de cada episodio por separado siguiendo el sentido vectorizado de la lectura, el propio orden que el texto propone que, como hemos apuntado, es un orden lineal cronológico y la misma estructura que los subtítulos demarcan. Esto con el objetivo de detallar los rasgos de estilo del cuento; el lenguaje utilizado; las temáticas que se abordan como la ciudad, la sexualidad, la pobreza, la literatura y bajo qué ángulo o ideología así como otras constantes formales como el uso de

intertextos, el humor, la desacralización, el homenaje, la parodia. Dichos aspectos se van a relacionar con las ideas ya evocadas en la dedicatoria, el título y el epígrafe sistematizando aquellos elementos que a nuestro juicio apuntan al orden y al des-orden en el cuento.

2.5 Los Episodios

En este cuento de Alberto Garrido la sexualidad ocupa un lugar preponderante, pues es núcleo central de la historia. Es el mismo caso de otros tres relatos que conforman este conjunto: “Los tejedores de Anna Wessel...”, “Fiestas taurinas y túneles carnales” y “Diana cazadora and Colorado Springs” en donde la trama central gira en torno a las experiencias eróticas del personaje protagonista. Es de notar que ya desde el título, en todos estos cuentos, vamos a encontrar una alusión sexual, la cual aparece en un primer momento escamoteada y se va a ir revelando poco a poco con la lectura, y a veces solo al final del relato como en el caso de “El muro de las lamentaciones”. Esta connotación sexual se produce por una desviación del sentido original del intertexto que se ha utilizado para conformar el título, lo cual va a provocar además efectos de sorpresa y humor. Se rompe la expectativa que se esperaba.

Como hemos señalado, el tema del cuento aparece enunciado desde su *Incipit*, el primer párrafo: se trata de “uno de los capítulos más importantes de mi errática vida erótica” (p. 12). La mención a “un vagón de tren desvencijado” nos hace pensar también en la posibilidad de un viaje, como ya lo hemos mencionado.

En el primer episodio o apartado subtítulo explícitamente: *El principio* (p.11-12) asistimos al móvil desencadenante de la historia. Una discusión de pareja tiene lugar entre “Nuestra Heroína”, personaje femenino que fuma voluptuosamente acostada en una cama y un “yo” narrador que describe la escena. Ambos, durante la noche, en un cuartucho sucio, en un camastro pobre, están hastiados de sí mismos, de los amigos -al parecer poetas de un denominado “Club de Poetas Muertos”- y del propio país.

La promesa del acto sexual entre ambos vendría a paliar ese aburrimiento, como veremos sucede también en otros autores como por ejemplo Ena Lucía Portela¹⁰⁰, en donde el

¹⁰⁰ Me refiero principalmente a obras como el relato “La urna y el nombre (Un cuento jovial)” en: Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros*, op.cit. p. 261-269, y a la novela *El pájaro, pincel y tinta china*, Ediciones Unión, La Habana, 1999.

sexo viene a romper con la monotonía de los días y sirve como válvula de escape. Sin embargo, esta promesa aquí resulta fallida pues al finalizar la discusión y ante la indiferencia de aquel “yo” narrador, “Nuestra Heroína” decide partir hacia La Habana.

Es entonces cuando Albert Albert, nombre del narrador en primera persona por el momento, decide él también emprender un viaje, en sentido contrario, por cierto, pues el suyo será hacia “Santiago”, o sea, hacia la ciudad de Santiago de Cuba. Así comienza el Episodio 2: *El camino de Santiago* (p 12-13), revelando el sugerente nombre de ese “yo” narrador, Albert Albert, al parecer personaje masculino.

El nombre es dado por otro narrador que aparece en tercera persona: “Cuando la voluta se dispersó pude ver que Albert Albert, como me presentaré en lo adelante para el lector, se encontraba en un andén atestado.” (p.12). A partir de ahora, y como se ve en esta misma oración, los narradores en primera y tercera persona se van a intercambiar indistintamente llegando a crear por momentos una cierta indefinición dada, por ejemplo, por la ausencia de sujeto y la utilización de formas verbales como *haría* o *había* que pueden tomar ambas personas gramaticales. Este es el caso de otras oraciones al comienzo del Episodio 2 como: “Haría, pues, un viaje a Santiago de Cuba...” (p.12) ; “Muchas veces había visto mujeres y hombres ascendiendo la escarpada colina...” (p.12). Se establece con este intercambio de narradores un juego de focalización interna y externa el cual crea en el lector una sensación de acercamiento/alejamiento con respecto al personaje, de poder entrar y salir de la escena indistintamente.

Por otra parte, la repetición del nombre del narrador-personaje, Albert Albert, puede hacernos recordar el nombre de otro célebre narrador, Humbert Humbert, protagonista de la novela de alto contenido erótico *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, más aún cuando en la p. 19 se menciona el nombre de Dolores Haze, nombre completo del personaje de Lolita. Ya desde la selección del nombre del protagonista del cuento se empiezan a sugerir los móviles de su actuación. El guiño se realiza también con el propio nombre del autor, Alberto Garrido, dado el anglicismo de Albert.

Desde muy temprano encontramos referencias explícitas al lector o al narratario: “como quiera decir el narratario de este texto” (Episodio 1, p.11); “como me presentaré en lo adelante para el lector” (Episodio 2, p. 12) que se vienen a sumar a otros tantos elementos constructivos y autorreferenciales que se ponen de relieve, se explicitan creando un juego, un contrapunto con los demás elementos de la ficción. Así, la mención a cuestiones teóricas de la literatura o a procedimientos propios del ensayo literario se van a imbricar con elementos propios de la ficción y juntos van a conformar la trama. Esta mezcla de elementos que

pertenecen a géneros diferentes ya la hemos visto en la novela *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez y la vamos a encontrar también muy acentuada en la obra de Ena Lucía Portela, por ejemplo. De manera general esta manera de construir el texto narrativo mezclando elementos ficcionales y teóricos se hará recurrente en la literatura de los 90 y sobre todo en la de los novísimos.

2.6 La peregrinación y el viaje: subversiones

De la misma manera que el sintagma que compone el título del relato, “El muro de las lamentaciones” hacía referencia a un sitio sagrado de la religión judía, el sintagma que encabeza el segundo episodio, “El camino de Santiago” (p. 12-13), refiere un lugar icónico para la religión católica: la peregrinación a Santiago de Compostela, en Galicia.

Originada en los siglos IX y X y consolidada en la Edad Media, esta peregrinación a la tumba del apóstol Santiago, en Compostela, goza de gran popularidad y es una de las más importantes dentro de la tradición cristiana. Con un total de 80 000 kilómetros de camino recorrido desde varios países europeos, es como toda peregrinación una experiencia mística, un momento de recogimiento y paz durante el cual el peregrino puede entregarse a votos de arrepentimiento, pedir por la intercesión del santo, expresar su fervor. Es además un lugar de encuentro e intercambio cultural. Como han señalado algunos estudiosos, la peregrinación es:

[...] una experiencia espiritual, donde la persona vuelve a su dimensión más sencilla como parte del medio natural y deja a un lado el ambiente de tecnología que le rodea en su vida cotidiana. Su ejercicio se ve como «una escuela excepcional de humanidad», donde la marcha sacrificada permite conocer la fuerza y flaqueza tanto del cuerpo como de la voluntad, mientras que el tiempo se ralentiza con el lento ritmo del andar, permitiendo así una meditación en profundidad.¹⁰¹

[...] supone un viaje al interior de cada persona, dejando a un lado las cosas materiales de este mundo; una experiencia que proporciona tiempo de reflexión, simplicidad y paz interior.¹⁰²

Al comienzo del Episodio 2 el narrador compara el viaje que debe realizar Albert Albert a Santiago con una peregrinación: “Haría, pues, un viaje a Santiago de Cuba, que siempre enfrentaba mentalmente como una peregrinación, como el pago falaz de una

¹⁰¹ Gonzalo Tejerina Arias, «Experiencia cristiana en la peregrinación jacobea». *XI encuentro de santuarios de España* (Conferencia Episcopal Española), 2008. Archivado desde el original el 10 de abril de 2021, p. 4 y 5. Consultado el 20 de enero de 2021.

¹⁰² Elisabeth Lidell, *Pilgrimage*, 2017, p. 1-13. https://web.archive.org/web/20171202203055/https://www.elisabethlidell.dk/pdf/Pilgrimage_eng.pdf. Consultado el 21 de enero de 2021.

promesa” (p.12). De ahí el título que se le da a este Episodio, “*El camino de Santiago*” (p. 12-13), que evoca la famosa peregrinación de Compostela.

La comparación religiosa también se realiza al mencionar dentro del texto otra popular peregrinación que tiene lugar en el propio Santiago de Cuba, en el poblado de El Cobre, a la Ermita de la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba. El narrador (en primera o tercera persona) describe la agonía de los pagadores de promesas que suben la colina de rodillas para llegar a la Iglesia, así como el aumento de la popularidad del culto que comienza a atraer a visitantes ateos y turistas.

El espacio dedicado a referir esta devoción no resulta anodino pues la mención a la religiosidad cubana es un tabú que comienza a liberarse, como las expresiones diversas de la sexualidad, a finales de los años ochenta y sobre todo durante los años noventa. En este Episodio el narrador llega incluso a mencionar su sincretismo con Ochún, divinidad africana del panteón yoruba venerada en la santería cubana, religión no reconocida oficialmente en Cuba hasta 1990¹⁰³, pero a la cual la Virgen católica debe sin dudas su amplia popularidad entre los cubanos.

Sin embargo, la metáfora de la peregrinación no se debe tanto a un sentimiento religioso sino a la semejanza con el largo y tortuoso camino que habrá de enfrentar Albert Albert para poder llegar a Santiago. Todo el que haya tomado un tren en los años noventa en Cuba para dirigirse a cualquiera de sus principales ciudades, por muy corta que sea en realidad la distancia, puede sentirse reflejado en la descripción que se realiza de ese viaje:

Érase entonces que, obligado a viajar a Santiago, para saber de la madre, los hermanos y un puñado de amigos, Albert Albert tenía que someterse al único medio posible: un tren museable que partía desde Camagüey y hacía un total de setenta y nueve paradas en puebluchos miserables, paraderos, capitales de provincias, vaquerías, centrales azucareros, zonas de cruce, descampados, y recogía a personas, gallinas, ovejas, puercos, e innumerables bultos que contenían ropa, azúcar, café y arroz en proporciones destinadas al mercado negro, mientras los policías a bordo entretenían el tedio en revisar cada paquete y en decomisar las mercancías antes de multar severamente a los infractores de la Ley y la Constitución y de repartirse entre ellos las mercancías confiscadas. (p.13)

Se trata de todo el folclorismo y la cornucopia que se pueden encontrar en esos interminables viajes en tren que devienen, en efecto, como una suerte de martirologio para

¹⁰³ Claudia Rauhut, “La transnacionalización de la Santería y su renegociación en Cuba”. https://www.researchgate.net/publication/280492030_La_transnacionalizacion_de_la_Santeria_y_su_renegociacion_religiosa_en_Cuba?enrichId=rgreq-0676356b13d4eb80f8acb2494cdf45da-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDQ5MjAzMDtBUzoyNTU4NTM4NjEyNzY2MTRAMTQzODAxMTcyMjg1Mw%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf . Consultado el 12 de marzo de 2021.

quien debe emprenderlos, una verdadera peregrinación dada su lentitud, la agonía de la espera, el calor, el hambre, la suciedad y la bulla, su longitud desplegada y el consecuente estoicismo y resignación que debe asumir el viajero que los afronta, para quien este momento distendido del tiempo pudiera tal vez servirle de expiación, meditación, contemplación, lectura y pausa espiritual.

No pasa por alto la crítica con una pizca de humor al “tren museable” en el que Albert Albert debe viajar, que alude a lo atrasado y antiguo del medio de transporte, digno de estar más en un museo que en marcha, a la vez que retoma la idea anunciada en el *Incipit* de: “un vagón de tren desvencijado” (p.11). Tampoco pasa inadvertida la referencia explícita a la corrupción de la policía (o falla de la justicia) la cual, debiendo aplicar la Ley, termina enriqueciéndose con las mercancías confiscadas a los pobres viajeros.

Estos elementos de la realidad cotidiana son referidos a través de la ficción literaria y es importante señalar que prácticamente son referidos solo en ese espacio, ya que los medios oficiales cubanos no van a hacerlo. De ahí el acentuado carácter referencial que va a presentar una parte de la literatura de los novísimos, impelida por la necesidad de relatar una realidad nueva, a veces injusta, que parece soslayada por la oficialidad y que de otra manera quedaría en el olvido.

Una vez instalado ya en el vagón, como vemos en el Episodio 3: “*Albert Albert en el vagón*” (p. 13-14), contrastan también las intenciones elevadas del personaje, que se apresta a leer un libro y la burda realidad que le rodea. La bulla y la proximidad obligada a sus disímiles compañeros de viaje le hacen imposible su concentración ni cualquier otro atisbo místico. Se produce de esta manera una inversión en el motivo literario del viaje así como en la noción de peregrinación. La ruptura de la expectativa que experimenta Albert Albert es manejada aquí con humor, acentuando exageradamente el contraste entre los propósitos nobles del personaje y la tosca realidad, entre lo culto y lo popular. Ocurre una desacralización de ambos conceptos, del viaje y la peregrinación, que se ven rebajados al mundo de lo cotidiano, sin esa aura elevada que la tradición les ha otorgado, como se observa en esta reflexión hecha por el narrador cuando el personaje aborda el tren:

Para Bajtín, en sus estudios de la novela, el cronotopo del camino-viaje es uno de los más significativos, pero en el mundo de los hechos reales, para Albert Albert constituía uno de los momentos más repudiables. (p.13)

Por otra parte varios datos como la lectura que se apresta a realizar de un volumen de entrevistas literarias; esta reflexión del narrador sobre Mijaíl Bajtín, importante investigador

literario ruso, nos llevan a empezar a perfilar un personaje protagónico y/o un “yo” narrador que parecen moverse en un ambiente literario, que son quizás un poeta, un escritor, un artista.

Como hemos dicho, Albert Albert no consigue concentrarse en la lectura dada la promiscuidad humana que lo acompaña y las salpicantes anécdotas de sus “compañeros de horda” (p.13) como él mismo los llama. Es en este contexto abierto y agitado, mientras bajan y suben pasajeros en las numerosas paradas del tren, en donde tiene lugar el primer encuentro erótico del personaje.

En su vagón entra y se acomoda una muchacha negra. Inmediatamente la mirada de Albert Albert se posa en ella, en sus faldas rotas, sucias, cortas y en el “suave vaivén de sus caderas” (p. 14) que acompañan seguramente los movimientos del tren. La muchacha va de pie, acodada en el pasillo y además parece cansada pues tiene los ojos cerrados, está “medio borracha o drogada o en trance” (p.14). Esta dejadez del cuerpo de la mujer, su inconsciencia, la convierten en blanco perfecto de la mirada y la imaginación lujuriosa de Albert Albert, que sigue en vano tratando de concentrarse. La muchacha se convierte en objeto del deseo como se explicita en el Episodio 4 que se titula, retomando el título de la famosa película de Luis Buñuel de 1977: “*Ese oscuro objeto del deseo*” (p. 14-15), en donde también se realiza un viaje en tren. Hacia ella confluyen todas las evocaciones y citas literarias de Albert Albert:

Rita Gibert preguntaba: “¿El erotismo es amor?”

Y Denis de Rougemont decía: “El amor ha sido el culto secreto, subterráneo de Occidente.”

Y la lesbiana Clairwill: “El verdadero libertino es impasible. Tú eres demasiado fogosa...”

Y la muchacha negra seguía en el pasillo, hecha de viento, como si un río le moviera las caderas, por lo indefinible, como si hubiera algo sagrado en ella, a pesar de la falda mugrienta, en un diálogo inasible entre su espíritu y su cuerpo.” (p. 14-15)

La mujer y la escena se ven sublimadas a través de la imaginación poética, sensual de Albert Albert así como por la belleza del lenguaje utilizado para describirla. Pero este embeleso embriagador no durará mucho tiempo pues la muchacha irrumpe de pronto con un grito vulgar: “Ayyyyyyyyyy... qué ganas de chingar tengo...” (p.15). Se produce nuevamente un contraste humorístico entre el ideal sublimado y la cruda realidad, que rebaja la imagen erótica al deseo burdo y animal. Sin embargo esta concurrencia de deseos carnales entre él y la muchacha negra, esta primera experiencia erótica cercana al voyerismo, Albert Albert lo interpreta como un signo, un anuncio de lo que vendrá, de que: “algo inolvidable le ocurriría [...] en el camino de Santiago.” (p.15). Así concluye el Episodio 4, con esta incitación a la lectura para averiguar la continuación de las aventuras del personaje. Se cierra a nuestro modo

de ver una especie de introducción general del cuento, un preámbulo pues ya en el Episodio siguiente, Episodio 5, el protagonista está de lleno en la ciudad de Santiago de Cuba.

La coherencia temática de esta primera parte introductoria que podemos delimitar del Episodio 1 hasta el Episodio 4 viene reafirmada por el hecho de haber respondido a todas las ideas anunciadas en el *Incipit* (Episodio 0), de haber cumplido una suerte de programa. Ha aparecido una muchacha negra, Albert Albert realiza un viaje en tren en un vagón “desvencijado”. Como bien se detalla en el cuerpo del relato, p. 13, el libro que lee durante el viaje es “*Siete voces, los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Gibert.*”, del cual específicamente una entrevista a Octavio Paz. De Octavio Paz también Albert Albert cita una frase en medio de su devaneo erótico, que es anticipo del grito de la muchacha: “Entonces Octavio Paz dijo: «Porque el cuerpo no es idea ni crítica: es placer, fiesta, imaginación.»” (p.15) haciendo énfasis en la carnalidad de su deseo, en el placer en tanto acto de liberación.

2.7 Los cuerpos del deseo

En el Episodio 5, “*Un ángel con el ala partida*” (p. 15-17) Albert Albert se encuentra ya de lleno en la ciudad de Santiago de Cuba compartiendo con sus amigos en una suerte de café o bar llamado La Isabelica.

Lo primero que interpela al lector es el juego con los nombres de sus amigos: “León (no Trotsky), La Liliputa, Marcos y yo” (p. 15). El nombre de León se verá acompañado siempre de un paréntesis aclaratorio con el apellido de una personalidad famosa para precisar que en efecto no se trata de esa personalidad. Esto forma parte del juego con los elementos constructivos del relato que ya hemos visto anteriormente como las referencias explícitas al lector o narratario. Así, según convenga, el personaje de León será “León (no Fray Luis), León (no Tolstoi), León (no el IV, el Jázaro)” (p.16, 17) estableciéndose una sutil relación de orden intertextual, de marcado tono humorístico, unas veces más evidente que otras, entre estos apodos y lo que hace o dice el personaje en ese momento. Esta relación así como el hecho de ser siempre nombrado acompañado de una negación conduce al humor, al choteo al reafirmar, por contraposición, lo cotidiano y banal de este amigo santiaguero que no alcanza las elevadas dimensiones de los famosos y que es necesario aclarar siempre que no se trata de ellos, por si acaso.

En cuanto a la Liliputa, su nombre podría hacer referencia al nombre de Lili, diminutivo de tal vez Liliana o Liudmila o Lizbeth, etc. También recuerda al gentilicio “liliputiense”, habitantes de Liliput, tomado de la novela *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (Editorial Bejamin Motte, Gran Bretaña, 1726) y que puede hacer referencia a la posible estatura pequeña o delgada de la joven. Pero sin dudas lo que más retiene el lector en este apodo es el sufijo: “puta” el cual va a indicar de manera humorística la voluptuosidad, promiscuidad y sensualidad evidente de la muchacha, quien se vende o entrega fácilmente. Por demás, los amigos se encuentran en un café llamado “La Isabelica” al que también apodan “La Isabeloca”, “porque por la noche se convertía en literales Sodoma y Gomorra” (p. 15).

El protagonista Albert Albert ha llegado a Santiago. Varios signos en los episodios anteriores han apuntado a que este es en realidad un viaje de regreso, que esta ciudad es la ciudad de su infancia, donde ha nacido y pasado los primeros años de su vida y juventud. El Episodio 5 recrea el primer reencuentro del personaje, ausente durante años, de regreso a su ciudad natal. Su signo sobresaliente es la nostalgia. La nostalgia que trasmite este Episodio va a estar presente también en otros cuentos del libro, como por ejemplo en “La gratitud de Joseph K” y “Relato de hombre al margen” y podemos afirmar además que es sintomática de la época.

Se ha abordado poco en el estudio de la literatura de los novísimos narradores cubanos este sentimiento o característica que hemos percibido que sobrevuela a menudo en los textos, más frecuente de lo que parece, como telón de fondo, mezclado a otros temas tal vez más evidentes como la marginalidad, la emigración, la sexualidad, la guerra, el rock. Una antología que a nuestro juicio refleja con creces este sentimiento de pérdida y nostalgia es precisamente la última antología realizada por Salvador Redonet: *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos* (Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1999) en la cual prácticamente todos los relatos expresan de una forma u otra el sentimiento de una época perdida, pasada, la sensación de que algo ha finalizado, la desolación y desencanto ante el presente y el porvenir.

Este sentimiento que podríamos relacionar con un estado de carácter postmoderno (de post-historia) y finisecular toma en Cuba la consciencia de una crisis económica que se extiende demasiado y se convierte en algo ya perenne y natural, no en un mero “Período Especial” como se nombró y de que una época de bonanza económica ha terminado y probablemente no regresará jamás. Esa época de bonanza y estabilidad social está relacionada con las relaciones comerciales, económicas y políticas que Cuba sostenía con la URSS desde

1962 y que comenzaron a resquebrajarse con el advenimiento de la Perestroika en 1989 hasta la definitiva desintegración de la URSS. La falta de apoyo comercial y la consecuente crisis económica de la isla condujeron a una puesta en duda y reevaluación del proyecto social cubano y a una consecuente crisis también ideológica. Las ciudades cambiaron de aspecto físico con respecto al ritmo y a la construcción de un Proyecto social de los tempranos 80. Su ritmo se volvió más lento, se experimentaba el desencanto y la desolación, el hambre, la emigración y con ella la lejanía de familiares y amigos que nunca más volverían a verse.

En reiterados momentos se expresa en el Episodio 5 este sentimiento. Por ejemplo, aún en el café, el narrador Albert Albert, en primera persona, hace una clara referencia a la emigración de algunos de sus amigos: “Con el tercer café nos pusimos rabiosos y nostálgicos y recordamos a los que ya no estaban, a los que el éxodo, el suicidio, la locura y la buena suerte se habían llevado.” (p.16). Durante toda la década de los noventa, los años 2000 y hasta la actualidad la pérdida de un amigo por su partida al extranjero, un familiar, un vecino ha sido una constante en la vida de los cubanos, afectando sobre todo a las generaciones más jóvenes que han debido reconstruirse a cada tiempo un nuevo círculo de amistades, dado también en gran medida a que esa partida es una partida o emigración definitiva, sin vuelta atrás y sin poder mantener mucha comunicación con los habitantes que se dejaban en la isla, sobre todo en los primeros tiempos.

Más adelante continúa el mismo narrador-personaje: “De los que quedábamos había poco que decir. Los viejos escritores folcloristas continuaban con sus riñas generacionales, los oficialistas y posmodernistas discutían agriamente acerca de la negación de la historia, y la casona de la Unión de Escritores era una cueva de beodos.” Nada cambia, el sentimiento del eterno inmovilismo, el carácter un poco autofágico del movimiento de artistas y escritores en algunas ciudades, sobre todo de provincias, que son todos productores y público al tiempo que dan vueltas encerrados en sí mismos en un movimiento circular, dada la poca apertura e intercambio con el extranjero. La mayoría no pueden ni podrán viajar nunca, a penas salir del círculo cerrado de sus provincias por lo que todo se resume a las tardes o noches de Talleres literarios o Conciertos con vasos de alcohol, lo más accesible, para hablar de literatura y arte. Las informaciones más o menos actualizadas llegan a través de revistas, libros, alguna persona que logre viajar o algún escritor invitado. Los canales de esta apropiación de la información son considerablemente informales, irregulares y disímiles. Vemos aquí una descripción del ambiente literario de la ciudad que se continuará en otros Episodios del cuento y que resulta también, al igual que la valoración del estado de la ciudad misma, una constante en casi todos los relatos del libro. El amigo León, esta vez “León (no Fray Luis)” lo resume

perfectamente cuando dice: “Es la dispersión total, la señal de los nuevos tiempos. La desconfianza, el silencio, la puerta cerrada, el estupor contra lo que vendrá, que nadie sabe.” (p.16).

Unido a un cambio real y visible en el aspecto de las ciudades y de la vida en general en la década de los noventa se suma también la nostalgia propia lógica y comprensible de la persona que regresa a la ciudad de su niñez y juventud luego de un largo período de ausencia. Así expresa su impresión de la ciudad Albert Albert, narrador en primera persona:

Del Santiago que mi visión de marinero en tierra y desterrado por obligación profesional edulcoraba, no persistía un simple adoquín, ni un solo resquicio. [...] Pero ahora, fuera de mi rencor y mi deseo de restituirle su dignidad, sus viejas guitarras y su magia, se respiraba un indicio ominoso en el movimiento de los que se apostaban, acechantes, frente a los hoteles, restaurantes y comercios construidos para el turismo o el uso de las corporaciones, y había visto a niños pidiendo limosna y a las piasas de putas haciendo el pan cada noche de Dios. (p. 16)

Los elementos de la crítica son bastante explícitos, particularmente del nuevo elemento que sobreviene en los 90, la apertura al turismo y la despenalización del dólar. Son partes de ese cambio y de esa nueva realidad visible los niños pidiendo dinero, las jóvenes que se prostituyen con turistas extranjeros y el propio hecho de la apertura al turismo, la creación de hoteles y la circulación del dólar.

Se desprende de esto una nostalgia hacia el Santiago de antes, menos corrompido por la falta de dinero. Hace pensar en la abundancia de los años 70 y 80, en la música y la celebración del Carnaval de Santiago, uno de los más famosos del Caribe. Evoca la simplicidad de la vida y de la felicidad de antes ahora resquebrajada, reflejado en aquel ángel con el ala rota de la Catedral. Albert Albert experimenta una nostalgia propia a la persona que regresa a la ciudad de su niñez tras un largo período de ausencia pero a esto se suma la decepción de lo que encuentra allí, un mundo que se está perdiendo.

El Episodio 6: *¡Oh, Berena, venérea...!* (en cursiva en el texto, p. 17-18) revela un aspecto interesante que quisiéramos destacar de este relato: y es que se trata de un relato en movimiento. Tanto los personajes como la acción se van a desplazar continuamente abarcando varios espacios en un período relativamente corto de tiempo. Como hemos señalado al inicio de nuestro análisis, este espacio será fundamentalmente un espacio público, abierto como la calle, el tren, un café, una casa de cultura, el cine.

El personaje protagónico, Albert Albert, que regresa por un tiempo a su ciudad natal, no tiene un programa definido para su estancia y se mueve de un lado para otro de la ciudad con la libertad y la despreocupación, la dejadez del paseante o *flâneur*, abierto a cualquier

eventualidad o cambio de planes. Su actitud es también la de la vida bohemia pues, como veremos en este Episodio, es un escritor y, como se nos ha ido sugiriendo anteriormente, el ambiente en el que se mueve es el de los artistas, poetas y talleres literarios. El grupo de amigos abandonan pues el café “La Isabelica” cayendo la noche y se dirigen hacia el *Boulevard*, calle peatonal principal de la ciudad y propicia por excelencia al encuentro. Es ahí donde se cruzan con Berena, una muchacha conocida de sus amigos, al parecer escritora, quien los invita al Taller de la Ciudad, un taller literario que tendrá lugar en pocos días.

Albert Albert queda inmediatamente fascinado, atraído por esta muchacha mulata. Su atracción es una atracción física, sexual como expresa su recuerdo:

[...] evocaba la piel trigueña, los ojos grandes, oscuros y brillantes, y la boca pulposa y los senos gansteriles apuntando bajo el vestido, y aquel movimiento de sus nalgas insinuando el signo del infinito matemático [...] (p.18)

Su atracción por esta desconocida que ha visto fugazmente comienza a crecer y se mezcla con ensoñación, poesía, imaginación como antes había ocurrido con la muchacha negra del tren. Al llegar a su casa le escribe un bello poema enardecido de imágenes amorosas y eróticas y hasta, como explicita luego el narrador en el episodio siguiente, tiene “una solitaria sesión onanista a costilla de ella” (p. 18). Ese contraste entre la elevación de su evocación y la práctica de la masturbación prosaicamente nombrada provoca un efecto de humor y desata la risa del lector.

En lo que sería el Episodio 7 titulado “*Disney, Berena y el Gran Glande*” (p. 18-20), Albert Albert se levanta al día siguiente y sale a la calle con el solo propósito de encontrar a Berena. Por esas concurrencias del azar que, como habíamos señalado, son la base de la mayoría de los encuentros sexuales descritos en este libro y en muchas de las otras narraciones de los novísimos, Albert Albert encuentra a Berena en el centro de la ciudad. Le entrega el poema que ha escrito inspirado en ella, el cual es recibido favorablemente. Seguidamente deciden ir al cine. La expresión utilizada por el narrador en tercera persona en verdad es: “Se metieron en el cine Cuba y buscaron el piso superior” (p. 19) pues en realidad la intención de la pareja no es tanto ir al cine a ver una película como encontrar un lugar íntimo en donde estar solos.

Ya por el título del Episodio, “*Disney, Berena y el Gran Glande*”, por la mención al *Gran Glande*, se puede aventurar de qué pudiera tratar. Además el lugar escogido, el cine, es el espacio habitual de los primeros besos, de los besos robados y manoseos furtivos. Y en efecto desde que Berena, como señala el narrador, se acostumbró a la penumbra, rápidamente

“realizó una rápida y dolorosa inspección policial sobre la portañuela de Albert Albert” (p. 19). Luego le contó llorando su desalentadora historia familiar, pues la policía acababa de detener a su padre, lo cual conmovió a Albert Albert al mismo tiempo que lo excitó aún más. La narración del acto sexual, que será una felación, tiene como rasgo prominente la excelente elaboración del lenguaje, llena de metáforas, cultismos y hasta de referencias a la Biblia, una “humedad del verbo” como bien señala la nota de contracubierta del libro refiriéndose a la escritura de Alberto Garrido.

Es la elaboración poética del lenguaje la que otorga a este acto sexual que pudiera parecer banal, obsceno, peligroso, su carácter sensual, erótico, amoroso, la explosión de un placer que no pide otra cosa que el disfrute del instante presente. Unido a los apasionados versos que antes le había escrito, la atracción de Albert Albert por Berena aparece idealizada, sublimada y esto ocurre gracias en gran medida al acto de escritura, a una elaboración literaria del lenguaje. Ella es ahora el nuevo el objeto del deseo pero es también un objeto poetizado, un objeto literario:

Estreché a Berena contra mi pecho y su olor y su historia me fueron excitando mientras ella se resbalaba lentamente y sus lágrimas comenzaron a diluviar sobre el pene, y el pene comenzó a despertarse, a reconocerse, a dignificarse, a transfigurarse en objeto deseado y no satisfecho, en *das Ding*, hacia su conversión total e irrevocable en hierro y verdugo, mientras Berena lo encontraba frente a sus labios pulposos y adoptaba la pueril actitud de una niña ante una paleta, [...], lamiendo los bordes y relamiendo, antes de morderla, chuparla, sacarla, escupirla y tragarla y me eché hacia atrás y ella me persiguió con los labios en O y le sujeté la cara para que mirara la oleada que le cayó como una larga serpentina en el pecho, la frente, las cejas, los ojos y le corrió caliente hasta la lengua que apuntalaba con fervor los latidos del Gran Glande, y tuvo que levantarse el vestido hasta la cintura para secarse, antes de decirme que la había bañado en leche, mirra y áloe [...] (p. 19)

En este bello pasaje se trata del triunfo del erotismo. La impresión de una escritura rápida que acompaña la premura del acto mismo ya que además se realiza a escondidas pues, recordemos, los amantes se encuentran en un lugar público: el cine. En efecto, al final del acto son sorprendidos por una acomodadora que los ha estado acechando y hasta filmando, ella también a escondidas, por lo que podemos pensar en la posible morbosidad del personaje del *voyeur*, que aparece aquí una segunda vez (la primera era el propio Albert Albert mientras miraba a la muchacha del tren) que disfruta viendo el acto sexual de otros unido a la excitación que provoca lo prohibido y fuera de la ley que tanto ella como los amantes practican.

En esta descripción predominan las oraciones de período largo, subordinadas, con gran presencia de la conjunción copulativa “y” la cual permite unir sin cortes varios sintagmas.

Todo esto confiere un ritmo rápido a este párrafo, cada vez más acelerado, sin tiempo para pausas respiratorias y que cae como en pendiente en un final conciso, emotivo y triunfal, como el propio ritmo del acto sexual.

En el tejido narrativo del Episodio 8, *El Club de los Poetas Muertos* (p. 21-22), se destaca la recurrencia de un elemento compositivo que ya se viene utilizando desde antes: me refiero a la intertextualidad.

Como se puede observar desde el título: “El Club de los Poetas Muertos”, este es el mismo que el de una famosa película norteamericana, “Dead Poets Society” dirigida por Peter Weir y estrenada en 1989 en la cual un profesor de literatura de los Estados Unidos en los años cincuenta, rompe con los esquemas de la enseñanza tradicional y sensibiliza a sus alumnos en el amor a la poesía, la pasión por la vida, los sueños y la libertad más allá de toda norma y convención social. La relación intertextual que se establece entre este filme y el cuento viene dada porque finalmente, a pesar de las reticencias de sus amigos, Albert Albert decide aceptar la invitación de Berena e ir al Taller de la Ciudad, sobre todo con el propósito de seguirla viendo.

El Taller de la Ciudad, como habíamos apuntado, es un Club de Poesía que se desarrolla en una de las casonas coloniales de Santiago de Cuba convertida en centro cultural. Pero la opinión que tienen de él los amigos de Albert Albert es bastante negativa. Así lo definió León en el Episodio 6:

“[...] un engendro situado en La Esquina del Fuego, que reunía a una veintena de imitadores, locos, disociados, informantes y enajenados que pretendían llamarse escritores, con perdón de los duendes. Allí decidían democráticamente, es decir, levantando la mano, si un verso de equis poema podía permanecer o no.” (p. 17)

Este Club de Poesía no es más que uno de los tantos Talleres Literarios creados por el Consejo Nacional de Cultura después del triunfo de la Revolución con el objetivo de incentivar y orientar la creación en jóvenes escritores. Si bien por un lado significaron una masificación de la cultura, una verdadera ayuda técnica, bibliográfica y una vía de publicación, no es menos cierto que en ellos primaba también un aire programático, direccionista, que supervisaba y encauzaba las actividades. Como se planteaba explícitamente, entre sus deberes se encontraba trabajar en el desarrollo de formas y valores culturales propios así como eliminar toda penetración cultural y diversionismo ideológico¹⁰⁴. Es este carácter en

¹⁰⁴ Talleres Literarios. *Diccionario de la Literatura Cubana*, edición digital. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254t.htm>. Consultado el 19 de abril de 2021.

exceso masivo y programático, muchas veces diletante, que podía reorientar la obra, esquematizándola y sobre todo atentando contra la libertad de creación individual lo que en varias ocasiones critica el cuento bajo las voces de León, Albert Albert o el narrador.

Con la apropiación del título de “El Club de Poetas Muertos” el narrador realiza una burla a los poetas santiagueros del Taller de la Ciudad a los que, contrariamente a los del filme, considera malos poetas, pobres artísticamente, muertos poéticamente. Asimismo implícitamente el título, al recordar la película, denuncia la falta de libertad artística que hay en esos talleres que se rigen por normas y otras trabas prefijadas de antemano, anquilosando la originalidad individual. Esta crítica a la falta de libertad remite a su vez al epígrafe joyceano del cuento:

Y trataré de expresarme, en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para ello las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia. (p. 9)

Así se anunciaba como máxima ideológica del Autor la defensa a toda costa de la libertad de creación artística y de la libertad en general.

El ensueño erótico de Albert Albert continúa en el Taller de la Ciudad durante la tertulia del *Club de Poetas Muertos*. Su *imaginatio* se acrecienta a través de la mirada que sigue deleitándose con el cuerpo de Berena como así describe en primera persona:

Berena se había puesto un vestido de flores que me hacía recordar las pinturas de Portocarrero. Los muslos, las caderas y los senos se apretaban contra la tela, contra las flores, de tal modo que a veces confundía los pezones de Berena con los botones que pululaban en aquel jardín tropical. (p. 20)

Es entonces cuando ahí mismo, formando parte de la tertulia, conoce a la rubia Zurama, una amiga de Berena, por la que comienza a sentirse igualmente atraído, y que empieza a formar parte también de su ensoñación erótica. La manera en que el narrador nos deja entrever la conmoción que provoca en Albert Albert el descubrimiento de esta nueva muchacha, Zurama, es nuevamente mediante el recurso de la intertextualidad.

A través de referencias a autores y obras de la literatura universal y cubana el narrador nos muestra a un personaje que, aunque está físicamente presente en la tertulia, ha perdido toda conexión con la realidad y ha entrado en una especie de “zozobra onírica” (p.21). Esto le ocurre en parte por su desinterés hacia esos poetas y en parte porque da curso a una nueva fantasía erótica provocada por la visión y el deseo de una nueva mujer.

La manera en que se presenta esta intertextualidad al final de este Episodio 8 es en forma de alusión. El hecho de citar, aludir, parafrasear otras obras, cambiando palabras, trastocando el sentido original, es un procedimiento narrativo ampliamente utilizado por una parte de los novísimos. Es un recurso constante en *Cañón de retrocarga* de Alejandro Álvarez Bernal. También lo utiliza con mayor complejidad aún Ena Lucía Portela en una novela como *El pájaro, pincel y tinta china* y lo podemos encontrar con recurrencia en la obra de Raúl Aguiar y Jorge Ángel Pérez.

En el caso de *El muro de las lamentaciones* prima en forma de alusión. La mayoría de estas alusiones son en el cuento de orden culto, aunque es necesario subrayar que también hay alusiones de tipo popular, como frases de canciones. Esto nos lleva indiscutiblemente a concebir que el narratorio previsto para este relato es más bien culto y su cultura es del orden artístico-literaria pues la mayoría de las alusiones son de este género. El telón de fondo de este relato es el mundillo literario santiaguero. Es través de la profusión constante de alusiones literarias como el texto logra recrear ese mundillo, en las voces del narrador en tercera persona y del narrador en primera persona, Albert Albert.

En muchas de estas citas o alusiones se establece un contraste más o menos acentuado entre el significado serio del texto original y un significado más bajo que adquiere en el nuevo texto. Lo vimos por ejemplo en el caso del sintagma: “El camino de Santiago”; también en la primera oración del cuento que imitaba el comienzo de un cuento de Borges; en la apropiación del título de la película *El Club de los Poetas Muertos* y lo veremos en el propio título del cuento. Pero los ejemplos son muchos y la mayoría recaen en la postura del choteo, la burla sana, la risa.

Como hicieron sus contemporáneos del postboom y la vanguardia el texto deviene espacio de libertad y experimentación, en donde todo es posible y en donde citar es una fiesta. Y esto se realiza a sabiendas de que el lector implícito de este texto es escritor, crítico literario, artista o posiblemente miembro de un jurado literario. Recordemos la segunda dedicatoria: “A mis amigos, ellos saben” (p. 7)

Por tanto, el narrador puede permitirse como único recurso para explicar el estado de embeleso que embarga al personaje protagónico durante la tertulia en el Taller de la Ciudad, el hecho de recurrir a imágenes de autores literarios. Por ejemplo: “Imaginemos a Albert Albert con la sensación de haber atravesado el espejo de Alicia para encontrarse en el más allá [...]” (p. 20) hace referencia a la obra de la literatura universal *Alicia a través del espejo* (Lewis Carrol, Macmillan Publisher, Reino Unido, 1871), al mundo al revés, invertido, que Alicia descubre ahí, de la misma manera que para Albert Albert esa tertulia literaria le parece

una caricatura, un grupo de locos enajenados e informantes, lo opuesto a un club de poetas, en donde él logra captar la realidad tras falsas apariencias.

Seguidamente se realiza una alusión al purgatorio y al sonido de una trompeta china (instrumento típico de Santiago de Cuba) y se compara con “Abadón sonado su trompa” (p. 20) lo cual es una alusión al Apocalipsis, pues Abadón es el quinto ángel que anuncia el fin de los tiempos tocando su trompeta. Podríamos pensar que para Albert Albert estar en ese lugar significa el apocalipsis, o que esos poetas son el fin de la poesía o que al desear a la nueva Zurama ha entrado en las llamas del infierno y estas trompetas lo anuncian. Más adelante se realiza una enumeración de escritores utilizando el tiempo verbal condicional o pospretérito para imaginar, suponer lo que hubieran hecho estos autores si hubieran estado en la misma situación que Albert Albert: escuchando mala literatura y atraídos por la mejor amiga de su novia. La enumeración lleva a la risa por la decontextualización-recontextualización del intertexto. “Maialovski se llevaría a la sien un grueso volumen de las páginas de *El Capital*” (20- 21) alude al suicidio del poeta ruso, que tal vez fuera por amor, y que aquí se realiza con el clásico de la teoría marxista, haciendo referencia a su filiación ideológica comunista, que es la misma también que la de muchos de los seudopoetas ahí presentes.

“Whitman escucharía como un dios benévolo al pobre resto de atormentados [...]” (p. 21) pudiera hacer referencia al famoso poema de Whalt Whitman “Oh, capitán, mi capitán” que ocupa un lugar central en la película *El Club de los Poetas Muertos*, al carácter de líder de este poeta figura fuerte para consolar a los poetas más débiles. De esta manera Whitman aparece en el cuento como un padre que consuela y debe perdonar algunos de los rasgos menos gloriosos de otros poetas. Hay en la mención de estos rasgos la presencia de la risa, sin llegar a la burla, por la correspondencia real que tienen con la obra o la vida de dichos escritores. Así, Withman deberá perdonar: “las digresiones fatales de Petrarca, el pesimismo de Baudelaire, los hipos dipsómanos de Poe [...]” (p. 21) y como colofón aplaudir “la llegada de Lezama sobre un mulo rapsoda” (p. 21)¹⁰⁵. Podríamos pensar que es en realidad la mediocridad, el simulacro de *El Club de los Poetas Muertos* del Taller de la Ciudad lo que debería perdonar la paciencia y sabiduría del admirado Whalt Whitman.

Para finalizar la lista de autores se menciona que “el espíritu impenitente de Rulfo quemaría cada una de las copias que cayeran en sus manos” (p. 21), evocando aquel acto del escritor mexicano Juan Rulfo de quemar una parte de su obra, lo cual significó una lamentable pérdida por la calidad y el valor de sus escritos. Mediante esta alusión intertextual el narrador

¹⁰⁵ Referencia a uno de los poemas más citados y estudiados del célebre poeta cubano José Lezama Lima: “Rapsodia para el mulo”, *La Fijeza*, La Habana, 1949.

de *El muro...* podría dejar entrever irónicamente la posibilidad o más bien su deseo de que estos poetas cubanos hagan lo mismo con su obra, lo que sería a su juicio, por su supuesto, una ganancia para la Literatura.

El Episodio 8 se termina con la descripción de una imagen carnavalesca y un tanto apocalíptica, una visión onírica también de Albert Albert durante la tertulia. En ella se mezclan el sonido de cornetas, tambores, serpentinas durante la noche, una muchedumbre envuelta en humo, cuchillos y cueros, gritos, muertos y sobre todo, mulatas meneándose frenéticamente que lo atraviesan. La visión de las mulatas nos hace pensar en la posible culpa que comienza a instalarse en él por su deseo hacia la rubia Zurama.

El Episodio 9 posee un título que corresponde a otra desviación intertextual: “Taberna y otros lunares” (p. 21-24), el cual es una alusión también humorística por el juego de palabras, al libro de poemas de tema social y revolucionario *Taberna y otros lugares* (Premio Casa de las Américas, La Habana, 1969) del poeta salvadoreño Roque Dalton.

Este Episodio se va a desarrollar también en el espacio del Taller de la Ciudad. El taller seudoliterario ya ha terminado, cae la noche y, como es común en ese tipo de peñas, los invitados se aprestan a pasar a “la parte ética de la tertulia” (p. 21). En el patio interior de la casona hay una barra donde sirven bebidas, también ponen música y comienzan a llegar los clientes de “La Isabeloca” que se instalan en la pista para bailar. Albert Albert junto a Berena y Zurama pasan al interior de la casona. El narrador toma el tiempo para describir la posición que escogen para sentarse:

Nos sentamos al borde la pista, Berena en el escalón inferior, entre mis piernas, y Zurama a mi lado y mi amigo Baudelaire a unos pasos, intentando forman el cuarteto de Alejandría, con perdón de Durrell [...] (p. 21)

El Episodio 9, que será el más largo de todos, relata el proceso de la seducción de Albert Albert a la rubia Zurama pero sin dejar de lado tampoco su relación con la mulata Berena. Gracias a un espacio en penumbras, con varias zonas separadas que permiten esconder la intención de los actos y las miradas (un patio interior, un bar, una pista de baile, escalerillas, un amplio salón a la entrada) al estilo de las casonas coloniales españolas, se establece todo un juego de miradas, intentos de caricias, besos furtivos, disimulaciones, tentativas de acercamiento a escondidas y evidentes entre Albert Albert, Zurama y Berena.

El proceso de seducción, el *toma y daca* entre Albert Albert y Zurama ocurre delante de Berena y un poco bajo su consentimiento. Cuando Berena y el amigo apodado Baudelaire se van a la pista de baile, Albert Albert comienza a observar el cabello rubio de Zurama, los

lunares en su mejilla y en la boca, sus ojos color miel. Luego ella le pide que le dé su opinión sobre un poema que ha escrito y se lo recita al oído. El narrador en tercera persona describe con fruición el efecto erótico que produce el acercamiento de los labios de Zurama al oído de Albert Albert:

Qué hijo de Adán podría convertirse en NADA, su reverso, y dar un juicio cualquiera, pobre o lúcido, cuando aquel poema fue convirtiéndose lentamente en una serie de sonidos y suspiros y cosquilleos que iban de la oreja, a las circunvoluciones cerebrales y de ahí a la los genitales de Albert Albert, siguiendo la vía marxista del conocimiento. Zurama terminó con los ojos cerrados, sicalíptica, introvertida. (p. 22)

Los juegos de palabras realizados con el nombre de Adán, el primer hombre, y su lectura al revés: NADA provocan un efecto humorístico pues Albert Albert, ese hijo de Adán, se ve humildemente reducido a la inconsciencia de su sentimiento erótico, y ya no es capaz de pronunciar nada, ningún juicio sobre dicho poema escrito por Zurama. El poema mismo se ve también reducido solo a sonidos, voces, suspiros en los que queda disuelto su contenido. El acto, en un inicio poético, se transforma rápidamente en un acto sensual, en un poema que acaricia y estimula sexualmente a ambos personajes. A tal punto que Zurama termina su declamación como si hubiera terminado un acto sexual: “con los ojos cerrados, sicalíptica, introvertida”. Muy graciosa resulta la mención a “la vía marxista del conocimiento”, término bastante conocido entre cubanos jóvenes en esa época, pues se impartía desde la enseñanza media. El juego humorístico resulta en su aplicación aquí a un hecho cotidiano y prosaico, no científico, mediante el cual Albert Albert comprobaría, a través de la práctica y la experiencia, cómo opera el placer y la estimulación sexual que van desde pequeñas caricias hasta la erección.

Seguidamente Albert Albert le recita a su vez el poema “Desnuda” de Roque Dalton, poeta al que alude, como explicamos, el título de este Episodio, mediante un intertexto trastocado. Este poema del salvadoreño es un poema sin ambages erótico, que describe el deseo que provoca la sensualidad de la desnudez del cuerpo de mujer. Aunque pasando a través del prisma indirecto de la literatura, la declaración de Albert Albert es bastante clara.

Pero, como se observa al final del fragmento citado anteriormente, la seducción ocurre también de la parte de Zurama. De hecho es ella quien le pide que escuche su poema, movida tal vez por un interés literario. Luego lo conduce hasta la barra, donde le expone la evidencia de su mutua atracción. Ahí, medio escondidos en la barra del bar, Albert Albert se aventura a besar los lunares de Zurama en la mejilla, la boca, el cuello y ella lo incita a descubrir sus otros lunares más ocultos en el seno, el muslo, etcétera, aumentando su deseo.

Los cuatro amigos retornan a la escalerilla y se sientan en la misma disposición que estaban anteriormente. Así describe la escena el propio Albert Albert, ahora narrador en primera persona:

[...] estuve circulando los vasos de Berena a Zurama, y cuando la menta era absorbida por Berena yo acariciaba uno de los muslos de Zurama, el de la promesa del lunar, y cuando la menta volvía a Zurama, yo acariciaba una de las tetas insolentes de Berena, bajo el foco seguidor [...].

Fue entonces que escuché la risa del diablo, pidiéndome que fuera más lejos, que lo alcanzara, y mientras acariciaba aquel pezoncito que Berena ponía con el viento a mi favor, se me ocurrió inclinarme hacia Zurama para morderle los labios. (p. 23)

El componente erótico se produce en primer lugar por el juego sensual del trío de amantes con sus caricias simultáneas pero sobre todo porque esto ocurre a escondidas, tanto de Berena como de Zurama, rozando el límite de ser descubierto, de lo permitido o no. Esto se acentúa con la presencia de la noche y de la penumbra que provoca un foco de luz, que deja espacio para lo visible y lo escondido. El juego tentador con las dos mujeres Albert Albert lo realiza además a la vista de todos, en un lugar público, con personas alrededor lo cual acrecienta el peligro y la audacia, tal vez la indecencia, de su libido.

La figura del narrador, sea en primera o tercera persona, siempre va a experimentar placer y se va a regodear en la narración de las escenas sexuales. El placer vendrá, como hemos explicado anteriormente, ante todo por el propio proceso de elaboración sensual del lenguaje, el cual está muy cercano al placer del acto de escribir y, por supuesto, al del acto de leer.

Con esto queremos afirmar que en este relato, y en los siguientes que son más o menos de la misma índole, no hay espacio para ningún tipo de juicio ético, ni para remordimientos o arrepentimientos. Solo hay espacio para el placer, el placer de la escritura, de la lectura, de las citas o alusiones literarias, de la risa, del erotismo sexual.

Las críticas o reproches que se realizan en los cuentos de *El muro de las lamentaciones* son de orden social, a la ciudad destruida y aburrida en la que no hay nada que hacer; a la pobreza en las casas y las necesidades económicas; a la agonía del transporte y también se dirigen al “mundillo” de escritores y artistas mediocres; a los intelectualoides y oficialistas del poder, a todo el aparato institucional viciado (talleres, premios, crítica) que no siempre se guía por razones literarias.

El libre ejercicio de la sexualidad se presenta entonces como un espacio de expansión, de realización personal, de libertad individual para hombres y mujeres y no es necesariamente

juzgado de manera negativa. Así, este cuento narra y celebra, ante todo, la experiencia desordenante y desestabilizadora de la sexualidad, la cual es, al mismo tiempo, una experiencia liberadora.

Luego de este desbordamiento audaz de los límites de Albert Albert, Berena llama aparte a Zurama y ambas mujeres parecen convenir algo. Berena estaba llorando por el encarcelamiento de su padre y le pidió a Albert Albert que mejor se fueran.

Antes de pasar al análisis de los dos últimos episodios del relato con el que vamos a concluir este segundo capítulo de la segunda Parte de nuestro estudio, no queremos pasar por alto otro elemento compositivo que, junto a la intertextualidad representa un elemento de desorden del relato. Me refiero a la autorreferencialidad.

La autorreferencialidad está presente en varias ocasiones en el cuento. Al igual que la profusión de citas y alusiones intertextuales de diverso origen. Este procedimiento se utilizó y desarrolló con intensidad durante el boom y sobre todo el postboom de la literatura latinoamericana. Lo encontramos por ejemplo en obras canónicas que ya hemos evocado como *El beso de la mujer araña*¹⁰⁶ de Manuel Puig, *La guaracha del Macho Camacho*¹⁰⁷ de Luis Rafael Sánchez, *El largo atardecer del caminante*¹⁰⁸ de Abel Posse. Asimismo fue uno de los temas más recurrentes tanto en la literatura y el arte como en los trabajos críticos de la denominada época de la posmodernidad en Europa y Estados Unidos. Textos representativos de esta tendencia, que vieron la luz en Cuba, fueron por ejemplo *El amante* de Marguerite Duras, *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, *El guardián en el trigal* de D. J. Salinger. También los cuentos de Thomas Bernhard y Peter Handke, la obra de John Barth y Joan Didion, como hemos mencionado en nuestra primera Parte. En el campo de la crítica podemos mencionar el estudio de Frederic Jameson citado con anterioridad “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío” publicado por la revista *Casa de las Américas* en 1989, el cual incluye un acápite sobre las diversas manifestaciones y significaciones de la autorreferencialidad en la tercera era del capitalismo industrial.

Todas estas influencias y campos experimentales fueron recibidos con complacencia sobre todo por los artistas y escritores de finales de los ochenta y de los noventa, que no tardaron en ponerlos en práctica. De esta manera la recurrencia a apelaciones de tipo autorreferencial, de parte del autor, el narrador, el héroe etc., fueron recurrentes en gran parte de

¹⁰⁶ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976.

¹⁰⁷ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

¹⁰⁸ Abel Posse, *El largo atardecer del caminante*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992.

la literatura de los novísimos y se vinieron a sumar a ese carácter experimental, desinhibido, audaz, de búsqueda, de novedad que primaba en esta literatura.

Además la intrusión autorreferencial se convierte, al igual que fuera de Cuba, en un elemento de puesta en duda del discurso oficial, a saber del propio relato, de una evidencia de su construcción ficcional. Este aspecto transgresor, de cuestionamiento de los supuestos tradicionales del relato y por consiguiente de la evidencia de la construcción de todo discurso se aviene perfectamente con la sensibilidad finisecular de los novísimos narradores cubanos que pretenden mediante su escritura cuestionar, poner en duda, problematizar, indagar en la veracidad o distintos matices de la verdad de muchas de nuestras realidades más cercanas.

La impronta de la autorreferencialidad la encontramos en los novísimos en obras como *Cañón de retrocarga* por ejemplo, *El pájaro, pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela, o *La estrella bocarriba* de Raúl Aguiar. También aparece en relatos como “El retrato” de Pedro de Jesús López Acosta, “Corazón partido bajo otra circunstancia” de Alberto Guerra Naranjo, y muchos otros textos, pues como hemos dicho al igual que la intertextualidad, se convierte en uno de los procedimientos más utilizados.

La intrusión autorreferencial, al igual que la desviación intertextual, siempre será fuente de desorden en el texto. Si bien la intertextualidad realiza un corte con la linealidad del discurso y nos desvía hacia otro discurso para luego hacernos regresar al nuestro, creando una disseminación de sentidos, la intrusión autorreferencial también constituye un alto sincrónico en la lectura, un acto de extrañamiento, de tomar distancia, de tipo brechtiano, y en ese momento una autoconsciencia del carácter ficcional de lo que estamos leyendo, de su carácter de construcción textual y una pérdida de la ilusión referencial.

En la mayoría de los casos de los textos cubanos, y como ocurre en *El muro de las lamentaciones*, estas salpicaduras autorreferenciales forman parte del propio juego de la escritura y de la experimentación. No hay detrás a nuestro juicio ninguna búsqueda profunda filosófica o ideológica de las causas existenciales de la creación o de la actuación de algún personaje o narrador. Más bien pudiéramos decir que se trata del propio juego del escritor con sus elementos constructivos, un alejamiento o extrañamiento sí con respecto a ellos, pero sin que medie una profunda reflexión acerca de las causas o porqués de sus acciones o de su historia, ni de nada en particular. No podemos olvidar la fuerte presencia del elemento lúdico y del constante cuestionamiento de todas las certidumbres del orden establecido.

La presencia intertextual y autorreferencial en estos relatos pasa por un carácter de juego propiamente lúdico, de diversión, humor, de libre experimentación, también presente en la posmodernidad por cierto, tal vez efecto de moda y una cierta ligereza del escritor con

respecto a los elementos de los cuales dispone para construir un relato, cercana a las consideraciones de Jorge Mañach con respecto a una cultura del choteo¹⁰⁹.

En el cuento por ejemplo encontramos apelaciones de tipo autorreferencial ya desde el primer episodio, titulado *El principio* (p. 11-12). El narrador en primera persona durante aquella discusión con Nuestra Heroína que desencadena su partida hacia Santiago de Cuba dice lo siguiente:

Pero ya no toleraba su aliento, sus alusiones políticas, sus citas fieles de los sagrados, que era como llamaba a ese infinito Club de Poetas Muertos que yo sospechaba acudían a vernos fornicar, follar, yogar, coger, hacer rico nanai, o como quiera decir el narratorio de este texto. Sí, amigos, no toleraba las paredes roñosas [...] (p. 11)

A continuación, siguiendo una continuidad temporal lineal con el Episodio 8 “El Club de los Poetas Muertos” y el Episodio 9 “Taberna y otros lunares”, en la continuidad de esa misma noche, se suceden los dos últimos Episodios del cuento que llevan el mismo título: *El muro de las lamentaciones* y serán apoteosis y colofón del relato, al tiempo que van a explicar el sentido del título del cuento, a su vez título de todo el volumen.

En ambos episodios finales el lenguaje adquiere una dimensión aún más poética, más embellecida, más elaborada. Las imágenes en torno a la nostalgia de la ciudad regresan y el personaje logra una suerte de reconciliación con el pasado y el presente. Los intertextos se complejizan utilizando esta vez la cita de poemas, obras de música clásica y literatura pero más imbricadas en el discurso y menos evidentes. Continúa la presencia de la autorreferencialidad y el espacio dedicado para la descripción del acto y goce sexual se hace central, mucho mayor, alcanza su apogeo, hasta culminar en un final emotivo y ascendente que cierra con una imagen que reagrupa todas las fantasías eróticas del cuento.

Es mediante la experiencia del placer sexual como el personaje logra conciliar y armonizar la historia de su viaje a Santiago, darle un sentido trascendente que luego se vendría a concretizar con la escritura del relato.

Cuando Albert Albert deja a Berena en el “Taller de la Poesía” sale con Zurama para acompañarla hasta su casa, como se da a entender en el Episodio 10: *El muro de las lamentaciones (Primera parte)* (en cursiva en el texto, p. 24-26). Caminan en la noche, esquivando las zonas del centro de la ciudad y pasan a lo largo del Conservatorio. El narrador en primera persona, Albert Albert, describe la impresión que le produce esta construcción:

¹⁰⁹ Jorge Mañach, *Indagación del choteo, op.cit.*

Nos sentíamos protegidos por aquel muro enorme, majestuoso e inmemorial, que parecía querer comunicarnos secretamente toda la inabarcable memoria de las cosas que ya creía perdidas, sepultadas en la vieja ciudad. (p. 24)

Inspirado, conmovido en medio del aire nocturno y la luz de las estrellas, la visión de aquel muro inmenso le hace recobrar la magia de su antigua ciudad que creía olvidada y esa emoción se transforma en deseo sexual. El Muro cobra entonces connotaciones mágicas, cuasi sagradas, que lo acercan a su significado originario. De un lado relacionado con el arte, resguardando el arte, conservando la música clásica; de otro lado protección y frontera, límite y apoyo, lugar escondido que conjura lo sacro y lo profano. Con el acto sexual el Muro atraviesa lo profano, pero adquiere una dimensión mística por el sentido de libertad espiritual que Albert Albert le otorga a este acto, a través de la visión poética que tiene de la realidad:

Aquel descubrimiento me hizo poner a Zurama contra el muro: quería reinventar a través de ella los ritos de las sociedades secretas, las pasiones que el muro había sopesado, juzgado y aliviado, los murmullos de los amantes que prefiguraron otro tiempo, los cantos de los vendedores ambulantes y el olor nuevo de los árboles ya añosos, [...] porque acababa de intuir que todo muro es tentativamente una frontera, y penetrar a una mujer es como atravesar esa misma frontera [...] (p. 24)

El aire de nostalgia de otros tiempos se hace evidente, comprensible en este viajero que retorna a su ciudad natal y que inconscientemente intenta en vano encontrar lo que allí dejó. Es necesario aclarar también que si, como al parecer ocurre, este relato refiere una historia ocurrida en los 90, no se puede pasar por alto cuánto cambió durante estos años la imagen física de la ciudad, el aspecto de sus calles y edificios, empobrecidos, ennegrecidos, convertidos en ruina y abandonados al igual que el interior de los comercios y tiendas, de las instituciones culturales así como el aspecto físico de las propias personas, también demacradas, empobrecidas y sin esperanza. Este cambio lo ha de notar aún más la persona que está ausente durante un tiempo, como es el caso de Albert Albert.

Gracias a la realización del acto sexual, a través de la consumación del placer en el muro del Conservatorio, el protagonista logra una cierta conciliación con su ciudad. Logra continuar algo bello de la historia de su vida en ella, como antaño cuando vivía ahí, la reencuentra. La descripción del acto sexual contra el Muro entre Albert Albert y la rubia Zurama se realizará utilizando una sola y extensa oración. Esta oración conformará todo un párrafo. Estará compuesta por varias oraciones subordinadas y sobre todo por varias oraciones coordinadas, primando la conjunción copulativa “y”. El uso continuo de esta conjunción y para unir las oraciones compuestas acelera el ritmo del discurso y de la lectura, sin dejar

pausas para la respiración, imitando el mismo ritmo ascendente y acelerado del acto sexual hasta llegar al orgasmo, con cuya descripción concluye el párrafo:

[...] tras unas piernas separadas que enseguida se enhorquetaron sobre las caderas de Albert Albert y comenzaron a moverse suavemente, mientras las manos iban a desordenar el pelo rubio, a echar el cuerpo hacia atrás, y yo abría los botones de la blusa y encontraba el lunar y la piel [...], pero los demonios ahora estaban encima de Zurama y le bajaban por el cuello y le mordían y se le paraban en la punta de los pezones y se dejaban caer por el arco de la espalda y figoneaban entre sus nalgas y bailaban una danza ardorosa y brutal en su vagina y la confundían y la reencontraban porque ella comenzó a sentir que se perdía, que se moría y era que se venía dulcemente sobre Albert Albert y empezó a llorar y a reír al mismo tiempo con los ojos cerrados [...] (p. 25)

Con esta narración del orgasmo femenino concluye la historia erótica de Albert Albert con Zurama. Debemos señalar que en un momento dado de la escena anterior pasa por la callejuela apartada un vigía, que se convierte *in situ* inmediatamente en el personaje del mirón. El señor se detiene para verlos y escucharlos, y es advertido por los amantes que no detienen sus movimientos ni jadeos. El hombre desaparece luego con temor.

Albert Albert dejó a Zurama en su casa y regresó al centro de la ciudad sin un propósito fijo. Y, como el propio narrador señala, “gracias al azar concurrente” (p.25) encontró a Berena en el Parque Céspedes, junto a la estatua de aquel ángel con el ala partida de la Catedral mencionado en el Episodio 5 “*Un ángel con el ala partida*”. El origen y la significación de los nombres de estas dos mujeres también son significativos pues Zurama es un nombre de origen latino que significa “la que es venerable”, “que proviene de lo sagrado”, mientras que Verena es un nombre de origen ruso, búlgaro, albanés y significa “forma de Venus”. El amor y lo sagrado se unen en estos dos nombres y en estas dos mujeres para instaurarle una dimensión sagrada, mística al acto sexual y al erotismo que de ellas se desprende.

Entristecida y sola como el ángel roto por la situación de su padre, Berena estaba dispuesta a pasar la madrugada por ahí, esperar el amanecer. La imagen idílica de la muchacha frágil que necesita consuelo se concretiza cuando Berena recuesta su cabeza en el brazo de Albert Albert y permite luego que él la bese. Albert Albert recomienza su proceso de seducción:

Perturbado, supe que esa noche no me sería tan fácil librarme de los fantasmas eróticos y la fui levantando y la hice moverse despacio y la sentía frágil y dócil, como si camináramos por el vacío [...], hasta que ineludiblemente caímos bajo las paredes inabarcables de

El muro de las lamentaciones
(*Segunda parte. El regreso*) (p.26)

Esta última es la oración final de Episodio 10 que se convierte a la vez en título del Episodio 11 (p. 26-27), encabalgándose y dándose continuidad.

La línea de continuidad viene dada por la concurrencia de un mismo espacio, el Muro del Conservatorio, pues Albert Albert lleva inconscientemente a Berena hasta allí, regresa al mismo lugar en que momentos antes había estado con Zurama para conjurar la experiencia amorosa de nuevo, esta vez con la mulata Berena.

La narración del acto sexual, que abarca todo el Episodio final, se realiza en un solo párrafo el cual presenta características composicionales similares al del Episodio anterior. La narración se realiza indistintamente en primera y tercera persona y es igualmente ardorosa y embellecida con metáforas y alusiones intertextuales de toda índole:

Y parecía que nunca me había movido de la callejuela apartada frente al Conservatorio envuelto en la oscuridad unánime, con las luces del puerto titilando a lo lejos y las paredes que poseían toda la memoria de las cosas triviales o eternas que parecían barridas de la faz citadina. Por eso decidí voltear a Berena, ponerla con las manos y la cara contra el muro y perderme para siempre a través de su vestido en el campo de flores y confundir los girasoles con sus senos, las azucenas con los pezones [...] (p. 26)

El acto en el muro del Conservatorio, dos veces repetido, toma un aire trascendental para Albert Albert. Imbuido por el deseo de la pasión erótica, por los olores encontrados de su vieja ciudad, por la frialdad de la noche y el puerto, por la magia de las construcciones antiguas, inmemoriales, tal acto cotidiano y banal, diríamos hasta vulgar, deviene signo, revelación de algo, descubrimiento trascendente para el espíritu profundo y poético de Albert Albert.

Todo se conjuga en el Muro del Conservatorio de música devenido Muro de los lamentos, movimientos y jadeos eróticos:

Un sonido que se iba coronando lentamente desde el Conservatorio, [...] convirtiéndose en una obertura de Stravinski que coincidía con el movimiento de apertura de la verga bergante de Albert Albert sobre el círculo de cobre de Berena, para darme la certeza grandiosa de que penetrar a una mujer es también atravesar el espejo de Carroll y comprender definitivamente que la música compleja de Stravinski se levantaría por encima del primer grito doloroso de Berena y se instalaría en tejados y árboles, en los parques y campanas y se consagraría en la primavera¹¹⁰, y se extendería hasta el santuario de El Cobre para que el pueblo despertarse y buscara en cualquier sitio de la ciudad aquel llamado que les herviría en la sangre [...] (p. 26-27)

¹¹⁰ Mención a la célebre novela de Alejo Carpentier, *La Consagración de la primavera*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1978.

Es la consumación y la fiesta del placer, en la ciudad. Luego su amigo Marcos le diría que aquel Muro se había convertido en un “Aleph erótico” (p. 27) para él, citando el relato de Borges. En efecto, el cuento termina con esta consciencia y reconocimiento por parte del personaje Albert Albert de haber conjurado ahí en el Muro todos sus placeres, que alcanzan así como dijimos una armonía, un sentido :

Había encontrado un Aleph erótico, un punto donde convergen todos los puntos, una puerta, un boquete, por donde confluían todos los festines y los lunares en el cuerpo blanco y parejo de Zurama y las tetas gansteriles y el movimiento telúrico de las nalgas de Berena. Estaba allí, sin palabras, como si me hubieran devuelto al tren, en el camino de Santiago, y recordase oscuramente una discusión ridícula con Nuestra Heroína, y viera a la muchacha negra subir al vagón, antes de que iniciara su raro y suave vaivén, sin advertirlo y con los ojos cerrados. (p. 27)

A través de la mirada y el sentir de Albert Albert, la experiencia del acto sexual adquiere una dimensión trascendente y sagrada. La utilización de un imaginario sagrado o elevado, místico como el Muro de las Lamentaciones judío; el Aleph; el propio Conservatorio de música, templo museo donde se guardan, se conservan y transmiten saberes y obras de la música clásica, contribuyen a otorgarle una dimensión sacra a estos actos eróticos de Albert Albert. El personaje ve en el acto sexual algo trascendente y sagrado, algo que puede constituir una salvación, una suerte de redención, de renacimiento para esa ciudad dormida y destruida por la crisis que sin embargo se salva gracias a la poesía y al placer.

Como hemos podido observar el narrador desvirtúa el sentido de palabras y lugares como el “Muro de las lamentaciones”, el Conservatorio de música, lo transforma en un juego lúdico y explota su polisemia. Si bien este relato de Alberto Garrido expone un tópico que apela al des-orden por excelencia -dado el desenfreno sexual y la libertad que supone poder seguir sus instintos- este es un texto que mantiene un orden narrativo que no se altera en demasía. Gira alrededor de un centro, la sexualidad, sin desarticular en exceso, como hemos visto que sí ocurre en ejemplos anteriores, los ejes de la narración.

En esta segunda Parte de nuestro estudio hemos realizado un análisis detallado de dos relatos en donde se expresa el orden y el des-orden discursivo de manera diferente. En uno, *BTH*, prima lo fragmentario y aleatorio en el discurso, la yuxtaposición de ideas. En el *Muro de las lamentaciones* encontramos un discurso más lineal cronológicamente, aunque interrumpido por numerosas alusiones e intertextos. Este análisis tan detallado nos ha permitido comprender la dinámica del funcionamiento de ambos relatos, cómo construyen sus

redes de significado, cómo muestran y esconden esos significados mediante recursos como la intertextualidad, la fragmentación, la autorreferencia. Al mismo tiempo hemos podido determinar qué tipo de significados, de temáticas aparecen escondidas, distorsionadas, solapadas, como es la crítica política, por ejemplo. Este microanálisis permite comprender con mayor claridad las variadas alusiones al contexto extraliterario, la mayoría críticas o nostálgicas, así como el tipo de lector que estos textos modelan.

Parte III: Representación de la realidad y subversión de la misma. Transgresión, denuncia, desacralización.

Luego de haber analizado en las dos Partes anteriores una manifestación del desorden fundamentalmente discursivo, la fragmentación discursiva, vamos a estudiar en esta tercera y última Parte de nuestro trabajo dos textos cuyo desorden se manifiesta de una manera un tanto diferente. Se trata aquí fundamentalmente de un des-orden moral, espiritual provocado por esas condiciones de crisis económicas que se extienden y la desesperanza que su extensión en el tiempo produce. En los dos relatos que vamos a analizar se evidencia una tristeza, una angustia que parecen no tener solución posible. La realidad en estos textos ha sido transfigurada, subvertida y ahora vamos a adentrarnos de lleno en una representación, recreación de la realidad.

En un primer texto *Cuerpos rotos*¹¹¹ (1994) de uno de los narradores más maduros de los novísimos, Rolando Sánchez Mejías, esta angustia parece provenir de un estado interior. Sin embargo el mundo exterior representado refleja el vacío de ese mundo interior. Con el análisis de este cuento en el primer capítulo vamos a abordar la representación la realidad y cómo el cuento utiliza lo teatral para construir una realidad paralela, otra opción a los pesares de una realidad demasiado pesada e imponente; una realidad que se vislumbra como un espejo roto, desfigurado.

En el segundo capítulo y último de nuestro trabajo vamos a analizar un relato publicado en el 2006 que podría anunciar ya nuevos caminos de la literatura cubana después de los novísimos. *En una estrofa de agua*¹¹² de Jorge Ángel Pérez aborda la situación de crisis y la pobreza de una manera metafórica y poética. El desorden de su cuento, como analizaremos, no será en la fragmentación del discurso sino en la inserción en la estructura del relato de ciertos intertextos que desvían la interpretación y conforman un discurso oblicuo que

¹¹¹ Rolando Sánchez Mejías, *Cuerpos rotos*, en *Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana* por Salvador Redonet y Francisco López Sacha, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

¹¹² Jorge Ángel Pérez: “En una estrofa de agua” en *En una estrofa de agua de Jorge Ángel Pérez y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 9-23.

evade la exposición explícita del tema central, que aparece así velado y pospuesto, escondido entre las letras de texto.

Con esta última Parte pretendemos ofrecer otra visión de la expresión del des-orden pero también del orden, tal vez menos visible en la superficie discursiva del texto pero acaso más dramática por su estado invisible, interno y profundo.

Hemos escogido estos dos cuentos porque Rolando Sánchez Mejías es uno de los autores más sólidos de los novísimos. Su obra, compuesta por poemas y narrativa, no ha sido lo suficientemente estudiada. Fue el creador del grupo literario *Diáspora* (1997-2002), que pretendía llevar a cabo una escritura más alejada de lo referencial y del realismo, más filosófica, abordando cuestiones existenciales, lo cual muestra que la escritura de los novísimos no es necesariamente referencial y testimonial como muchas veces se ha generalizado. Sánchez Mejías posee una obra densa y compleja, no maneja los temas “clásicos” de la literatura cubana ni los temas clásicos de los novísimos que hemos mencionado ni sus personajes típicos. Su acercamiento a la realidad es otro. El cuento *Cuerpos rotos* nos ha llamado la atención porque trae a colación el tema de lo teatral, de lo absurdo, de la simulación. Su manera de expresar la realidad cubana de los 90 es mucho más compleja y velada, menos evidente, que en los textos antes analizados. Además va a indagar y exponer sobre un estado interior. Por eso los signos en él de des-orden provienen no de signos visibles sino de lo invisible, se trata una ruptura con un estado interior. También nos interesa porque lleva a cabo un discurso femenino, expone la voz de la mujer, aspecto que se abre con fuerza y toma auge con los novísimos.

Por su parte hemos seleccionado el relato *En una estrofa de agua* porque es un texto que aborda la realidad de los 90 también de otra manera. Su preocupación no es mostrar la crisis tal cual sino sus efectos, a largo plazo, en el ser humano. Nos interesa también por la complejidad con la que entreteje un tópico importante de la realidad cubana.

Ambos relatos operan desde lo metafórico y lo alegórico por lo cual su crítica o replanteo de la realidad referencial es más sutil o pasa por otras vías menos evidente, más profundas y veladas.

Capítulo 1. Des-orden moral y discursivo en el relato *Cuerpos rotos* de Rolando Sánchez Mejías

En este primer capítulo vamos a estudiar un cuento cuya estructura y temática tienen relación con el aspecto teatral. Su acercamiento a la realidad se realiza desde visos teatrales, representando el teatro de la vida, o la vida como un teatro, una representación en donde lo irreal, la falsedad y el “actuar” para los demás se mezclan con las pasiones y los intereses humanos por sobrevivir y ser feliz.

Con el análisis de este cuento pretendemos acercarnos a la expresión de una realidad compleja y desfigurada, la de los años 90 en Cuba, que el texto deja entrever y subvierte. Nos proponemos analizar qué faceta de la realidad le interesa destacar y cómo expresa a través de la ficción esa realidad decadente. Nos vamos a detener particularmente en la configuración de los personajes, cuyos “cuerpos rotos” serán una metáfora de una sociedad fracturada y rota.

El cuento toma las formas de un texto diferente a los analizados hasta este momento. En relatos y novelas anteriores se establecía un diálogo con la realidad, una interpelación la cual conllevaba la mayoría de las veces a una crítica, a una inconformidad, algo que se quería cambiar. El modo de escritura de este cuento va a mostrar otra faceta de la escritura de los novísimos.

Con el relato *Cuerpos rotos*, así como con otros de Rolando Sánchez Mejías, tenemos la impresión de que no existe esa búsqueda de contacto, de apelación a la realidad referencial. El texto se busca a sí mismo, crea sus propias leyes y sus derroteros no son otros que los meramente literarios. Diríamos un texto que busca su autonomía, reconcentrado en sí mismo, en su lenguaje artístico.

El cuento aparece subdividido en cinco partes, cada una de ellas tituladas. Estas van a dar la impresión de componer escenas de una pieza teatral. Estarán mayormente escritas en tiempo presente del indicativo y encontraremos la presencia de didascalias, lo cual acentúa el aspecto teatral. Estas escenas van a poseer una unidad de espacio y tiempo, van a seguir un orden cronológico y se realizarán principalmente en un mismo espacio.

Como sucedía con el relato *El muro de las lamentaciones* de Alberto Garrido, analizado en la segunda Parte de nuestro trabajo, estas divisiones del texto lejos de crear una idea de fragmento ayudan al lector a situarse mejor en el orden de la lectura y en las temáticas posibles. Estas subdivisiones serán un factor de unidad, de orden para la estructura del relato,

de cohesión, a lo que contribuye sin duda el hecho de que aparecen tituladas. Representan un alto en la lectura y en este caso enlentecen la marcha de la misma, lo cual será una característica de la escritura. La división propuesta contribuye asimismo a ofrecer la ilusión de que estas cinco partes son escenas teatrales que se suceden y de que sus personajes, entre otras razones que analizaremos más adelante, están “actuando”, “representando” sus acciones a los ojos del lector-espectador.

1.1 Las connotaciones de los subtítulos

El título principal del cuento, *CUERPOS ROTOS*, deja entrever la idea de fragmento y de pedazos. Rápidamente el lector debe asociarlo a sus personajes ya que se trata de “cuerpos”, y a varios, pues aparece en plural. El título sugiere también algo de tristeza, de fracaso, pues son cuerpos quebrados, destrozados. La pregunta es si estarían “rotos” espiritual o físicamente, qué tipo de fractura es la que presentan estos cuerpos.

Los subtítulos pueden ofrecernos más información al respecto. Las cinco secciones o escenas van a aparecer encabezadas por números romanos y por un título en mayúscula, como el título principal. Así, encontramos: I EL CUARTO, II EL CLOWN, III APUNTES DEL SOBRE, IV LA CRIPTA, V CUERPOS ROTOS. Estas subdivisiones previas podrían dar la impresión de encontrarnos frente a un texto parcelado, fragmentado pues las mismas van a crear un alto en el curso de la lectura lineal, además hay una separación tipográfica. Podrían delimitar un discurso propio de algún personaje o desarrollar una temática específica y diferente en cada sección. Sus títulos constituyen además otra fuente de información y de sentido que se suma a la del título principal.

Al hojear el relato, uno de estos subtítulos salta a la vista y llama en especial la atención. No creo que pueda nunca pasar por alto en ninguna manifestación artística la presencia de un payaso, EL CLOWN. Imagen de la risa desfigurada, de la boca triste-alegre, un payaso es la máscara por excelencia, el reverso de la moneda, la imagen deformada del ser y de la sociedad. Acaso por el deber de hacer reír a toda costa, por su misión de mostrar la alegría exagerada y el bienestar, la figura del payaso es a menudo representada en el arte como triste, como metáfora de la tragicomedia de la vida, llevando al paroxismo los opuestos de apariencia feliz-realidad trágica. Figura relacionada también con la infancia, el circo, la exageración y la teatralidad ha sido llevada en el cine hasta el horror y la muerte.

Por eso cuando aparece su nombre entre estas subdivisiones la impresión que provoca es más de tristeza que de alegría, en todo caso de curiosidad. La connotación que sugiere, como escondida detrás de la palabra, es más bien trágica, y también teatral. Hay que tener en cuenta que la palabra aparece en inglés, no se trata de EL PAYASO sino de EL CLOWN. El efecto que produce el cambio de idioma es en primer lugar extranjerizante, lo que provoca cierto extrañamiento, una distancia y con ello cierto enigma, pues resultaría más familiar, simpático y gracioso un PAYASO, en español. Referirse en este contexto al CLOWN remite a poner el acento en el aspecto teatral, en el aspecto más profesional del oficio, digamos que se trata de un verdadero payaso de profesión y no de uno improvisado o aficionado. El hecho de

presentarlo en inglés lo convierte en más serio. Por un lado introduce la presencia de un posible personaje, un payaso, y por otro al presentarlo en otro idioma se establece un cierto velo, como un alejamiento en su función y su actuar en el cuento, aumenta la parte escondida de su desarrollo como personaje y el misterio de saber quién es en realidad.

Otro de los subtítulos contribuye a establecer esta relación entre el *clown* y lo triste. Se trata de LA CRIPTA. Una cripta, según la RAE, es un lugar subterráneo destinado enterrar a los seres fallecidos. Una cripta es una cámara de roca, normalmente bajo el suelo de una iglesia. Las primeras criptas o grutas sagradas fueron excavadas para esconder las tumbas de los mártires. Después se crearon criptas bajo los edificios destinados al culto para esconder los cuerpos de los santos. En términos modernos, una cripta es una cámara de roca utilizada para guardar a los muertos y se encuentran normalmente en cementerios y edificios religiosos como las catedrales, pero también se pueden encontrar en fincas privadas. El hecho de que una de las cinco secuencias lleve por título LA CRIPTA convoca ineluctablemente el espacio de lo subterráneo, la presencia de la muerte, lo cual hace relacionar la figura del payaso no precisamente con algo alegre, ni infantil, ni cómico sino con algo serio, triste, trágico. Por otro lado, etimológicamente, la palabra cripta proviene del latín *crypta* y este a su vez del griego *kryptē* y significa “esconder”. El adjetivo críptico significa “oscuro”, “enigmático”. La criptografía es el “arte de escribir con clave secreta o de un modo enigmático”(RAE). Y así encontramos otros derivados como criptología, criptograma, criptoanálisis, etc.

Una de las características de este cuento y de la escritura en general de Rolando Sánchez Mejías es precisamente su carácter enigmático, indescifrable y por momentos críptico. El lector tiene la impresión de que hay algo que se le quiere comunicar pero no es capaz de comprenderlo, de llegar al significado último de lo que este u otros de sus relatos quieren transmitir. Ya que este significado permanece oculto, escondido detrás de las palabras y se necesita más intelecto o algo precisamente como una clave para poder adivinar ese significado final. El objetivo de la lectura consiste pues en descubrir esa clave.

La noción de “secreto” la vamos a encontrar explícitamente tematizada en el relato, a través de un personaje femenino, La Mujer, como se verá más adelante. Pero, como si fuera una *mise en abyme* del cuento y más aún de toda la escritura de Sánchez Mejías, la idea de la existencia de un secreto va a sobrevolar todo el texto como un significado escondido, velado al lector quien tiene que descubrirlo para poder comprender el sentido último del cuento.

Para finalizar, el título de la última secuencia, CUERPOS ROTOS, que retoma a su vez el título del cuento, también contribuye junto con LA CRIPTA al hecho de configurar una connotación más bien triste y trágica en torno a la figura del payaso. ¿Acaso se trata de

cuerpos desconyuntados? ¿Martirizados? . El adjetivo “roto” aparece por lo general asociado a objetos, no a cuerpos, por ejemplo se habla de “una mesa rota”, “un vaso roto”, “una puerta rota” por lo que aquí adquiere visos más bien metafóricos. El sintagma “cuerpos rotos” hace pensar en una rotura más bien moral, espiritual, sentimental de esos cuerpos, o sea, de esas personas.

Además, el hecho de titular el último apartado, el número cinco, igual que el cuento conduce a alimentar la idea de una suerte de Conclusión. Es como si en esta última secuencia se nos fuera a revelar el “secreto” de la historia, el significado último y trascendental de la obra, la connotación que adquiere ese sintagma “cuerpos rotos”, la clave de la cripta escritural. Semejándose un tanto al estilo de los micro-relatos, género que el autor cultiva, en efecto la última secuencia realiza una especie de cierre circular. Ella realza y aclara una idea esbozada de manera difusa en secuencias anteriores y propone una imagen explicativa aunque no definitiva para el título del cuento.

1.2 Los personajes, esos cuerpos rotos

El relato pone en escena a tres personajes. El *clown*, quien es un actor de teatro que se encuentra representando, en el momento de la historia, el personaje de un payaso en una obra teatral. El *clown* es un hombre de mediana edad, y se llama Manuel. Un segundo personaje es El muchacho, un joven ingeniero civil que realiza un proyecto de construcción de un puente, no posee nombre propio. Y por último La mujer, tampoco con nombre propio, quien será un personaje central en la historia pues es alrededor de ella cómo se desarrolla el supuesto conflicto principal. Decimos supuesto porque en realidad no va a existir un conflicto central en el relato, sino varios estados de ánimo de personajes que entran en un conflicto silencioso con la realidad que los circunda.

Se trata en efecto de un trío amoroso. El propio orden de aparición de los personajes está organizado según su jerarquía en la trama y su importancia en el triángulo. En un primer momento, cada secuencia va a estar dedicada a un personaje. Ellos van a entrar en escena como si fueran actores de una pieza teatral. Luego en las secuencias posteriores “actuarán” juntos.

El primero en aparecer es El muchacho joven en la primera secuencia titulada EL CUARTO. Su importancia es menor y solo estará presente una segunda vez, en la última

secuencia del cuento. En realidad será un personaje prácticamente referido, toma la palabra muy pocas veces pues lo que realmente interesa destacar en el relato es su casa, lugar donde se va a desarrollar la trama. Es el espacio de su cuarto el que es importante, más que el propio personaje. Este ingeniero civil es amante de la mujer, dato que no es revelador en sí mismo pues ella ha tenido antes, como explicará Manuel, otros amantes.

Seguidamente en la segunda secuencia titulada EL CLOWN, llega Manuel casa de este muchacho. Manuel es el depositario de una reflexión filosófica, teatral, es un artista que interpreta el mundo, el público, los seres humanos. Esta segunda secuencia es mucho más extensa que la primera. Él es el marido de La mujer, vive con ella, la conoce y por tanto va a realizar una reflexión sobre ella también. El *clown* aparecerá en todas las secuencias restantes y como hemos dicho es el único personaje que posee un nombre propio. A través de este personaje se realizarán importantes reflexiones, sentencias e ideas generales del cuento. Con él también concluye la escena final del relato.

Y por último, referida en todas las secuencias, La mujer, quien será además el centro de la tercera secuencia, APUNTES DEL SOBRE. Esta secuencia es la más extensa de todas, abarca ocho páginas en esta edición para un cuento que posee trece páginas. Es una mujer ya madura, que al parecer realiza investigaciones sociológicas. Está cansada, aburrida de la vida. Tiene encuentros ocasionales con hombres que no la satisfacen, parece que nada la satisface de hecho. Un elemento significativo será que es ella el único personaje que se expresa directamente en primera persona. Los otros dos personajes son referidos por un narrador extradiegético, en tercera persona, el cual a veces les da la palabra en un diálogo tradicional o a través de parlamentos que semejan a los de un guion teatral, precedido por dos puntos.

El argumento de la historia es el siguiente: Manuel, El *clown*, llega a la casa de El muchacho, quien lo ha llamado para que vaya. Su esposa, La mujer, está muerta en la cama, al parecer se ha suicidado: “Debe haberse tomado algo” (p. 71). La Mujer ha dejado un sobre y unas indicaciones que Manuel va a leer en la habitación de El muchacho.

La estructura de la trama está perfectamente organizada para presentar la historia como si se tratara de escenas de una obra de teatro o de varias imágenes congeladas de una serie de pinturas. Son, como hemos referido, cinco escenas perfectamente delimitadas. El espacio en blanco que las separa así como la presencia de un título permite hacer un alto en la lectura, ir paso a paso, lentamente, reflexionar, pensar en cada elemento que se ofrece y sobre todo en la profunda reflexión que va a acompañar a esta trama, la cual es en realidad muy simple. Esta presentación caleidoscópica y parcelada en partes, lejos de crear una fragmentación o desorden en el discurso lo que produce es una mayor claridad y orden en la

estructura, lo cual permite dejar concentrado al lector en lo que es verdaderamente importante: las ideas, la reflexión existencial, filosófica. Además, el hecho de tener la posibilidad de leer previamente los cinco títulos que encabezan estas cinco partes puede ofrecer al lector una sugerencia anticipada del tema y de la historia, así como una sugerencia de su evolución.

El pensamiento que desarrollan los personajes es lo que deviene complejo, importante, es lo que constituye la densidad dramática del cuento y su sentido final. Los actos en sí mismos, como el suicidio, el encuentro de la mujer con varios amantes, el trabajo del actor en el teatro, la muerte, no son importantes sino la reflexión sobre el mundo, el discurso sobre la realidad, que llevan a cabo estos personajes o que se realiza a través de ellos.

1.3 El espacio: una masa de miel

Este relato tiene la particularidad de desarrollarse en un espacio cerrado, hermético. En las obras antes analizadas el espacio escogido había sido un espacio más abierto, la calle, la ciudad, asistimos a la presencia de multitudes como en la guerra o en un concierto de rock. En todas las demás obras aquí estudiadas aunque se desarrollen en parte en espacios cerrados como los de una casa, como será el caso del cuento que estudiaremos a continuación en el segundo capítulo de esta Parte III, *En una estrofa de agua*, en algún momento el personaje sale a la calle, camina, se encuentra con otras personas, interactúa en espacios públicos. En el cuento *Cuerpos rotos* se ha privilegiado el espacio cerrado de una habitación. Este espacio de hecho es lo primero que aparece resaltado en el cuento, al cual se le dedica la primera secuencia cuyo título es EL CUARTO. El narrador va a dedicar toda esta secuencia a describir ese espacio, lo cual es muy importante ya que va a configurar la atmósfera que tendrá todo el relato. Así comienza el cuento:

I EL CUARTO

Las paredes están pintadas de amarillo pálido y veteadas de humedad. Cuelgan afiches: un grupo de rock, una modelo tomándose un daiquirí, un retrato del Che. Sobre la esterilla de un rincón hay un libro abierto [...]. (p. 69)

Poco a poco el narrador va a ir creando un espacio denso, opresor, oscuro, permeado de libros usados, del humo del cigarro y así tejiendo una atmósfera. Este ambiente lo inunda

todo y es como un eco de las sensaciones que envuelven a los personajes. El espacio deviene esencial en la configuración de los significados.

En este Cuarto se puede sentir el olor a humedad, a rancio, a ambiente cerrado y descuidado. El color amarillo presente en las paredes, referido aquí en la cita, muchas veces asociado a la tristeza, se volverá a mencionar en varias ocasiones. Por ejemplo, más adelante en esta misma secuencia I, se insiste en el amarillo fuerte de las flores de un vestido de La mujer, dejado sobre el respaldo de una silla. En la silla hay una taza de té, turbio y ajado, que evoca ese color amarillento y ocre. Al final de la secuencia II se utiliza la palabra “miel” para describir el espacio y crear una atmósfera pesada, esta palabra sugiere una tonalidad amarilla y carmelita: “Desde el cielo azul llega como una masa de miel” (p. 73). Asimismo en la secuencia III La mujer, refiriéndose al cuarto en donde vive con Manuel, cuyo ambiente es muy parecido a este del muchacho, expresa: “Mi sombra sepia y las manchas grises” (p.79) y más adelante en la misma secuencia III: “Escuchen el sepia deslizándose en el gris.” (p.79). El color sepia, aún más desolador, viene a invadirlo todo de viejo, es el color del desierto, de las viejas fotografías rotas, de las hojas muertas y podridas de otoño, es el color del aburrimiento.

También son reveladores los tres afiches de decoración de las paredes: un grupo de rock, una modelo con un daiquirí, un retrato del Che. Estos tres afiches no guardan relación entre sí, lo que resulta sintomático y acaso risible es que el hecho de poner esos afiches era muy común en la época. No es de extrañar que un joven los tenga en su cuarto, tal vez hasta pudieron haber pertenecido a sus padres. La presencia de los afiches habla también de una realidad inmovilizada, estancada y a la vez de una uniformidad que da risa y al mismo tiempo asusta. Da risa por lo kitsch, porque todo el mundo los tiene, por lo común y asusta precisamente por eso, por esa uniformidad y falta de originalidad individual a la que la sociedad socialista cubana ha conllevado. El rock, si bien un tanto prohibido y perseguido es muy gustado por los jóvenes en esa etapa de libertad y euforia que es la temprana juventud. El grupo de rock significa el placer, la rebeldía, el grito, la música. El afiche de la modelo con un daiquirí podía verse en cualquier centro de trabajo y también en las casas durante los años 80 y los 90, pues por un lado exhibía una mujer bella, en traje de baño, rubia, mostraba la imagen del mar lo cual unido al trago refrescante creaba todo un ambiente idealizado, de vacaciones y turismo. Y frente a eso un retrato del Che que es todo lo opuesto, la austeridad, el trabajo, la disciplina, la lucha, el sacrificio.

En realidad lo que resulta patético en esta mezcla de adornos dispares es el hecho de que estos sean los únicos adornos que estén a la mano y que lo estén para todos al mismo tiempo por igual. Posiblemente ni al propio muchacho que vive en ese cuarto le interesen

estas realidades que los adornos transmiten. Los guarda porque no tiene otra cosa que poner en las paredes y ahí están, símbolos de una época, de una realidad desgastada y aburrida, congelada en el tiempo.

La descripción del Cuarto va a ser importante por cuanto es el espacio escogido por La mujer para llevar a cabo el suicidio. El suicidio de la mujer es el eje central de historia, es el acto que desencadena las acciones y sobre todo que da pie a una serie de reflexiones a partir de cada personaje y sobre el mundo en general. El espacio descrito va a devenir una extensión, una metáfora de la vida y el sentir de los personajes.

Otro elemento interesante en la primera secuencia es el tratamiento de la luz. Todo parece oscuro, a media luz, el Cuarto posee solo una entrada de luz natural:

Hay una sola ventana por la que penetra una luz que ilumina pobremente el cuarto. Una cómoda con un borroso espejo y un cristal que resguarda fotos y tarjetas turísticas. (p. 69)

La descripción da la impresión de que todo está como desgastado, sombrío. El hecho de tener una sola ventana con poca luz refuerza esta sensación de encerramiento y angustia. El espejo borroso devuelve la imagen de una realidad turbia, difusa, también desgastada, ajada.

La proyección de la luz también es utilizada por el narrador para presentar a los personajes, como en una escena teatral. Por ejemplo, así se menciona la presencia de La mujer por primera vez en la secuencia I, mientras el narrador está realizando la descripción del Cuarto: “La mayor parte de la luz en la cama del centro del cuarto, donde la sábana oculta un cuerpo de mujer. (p. 69)”. La luz se va a proyectar como un foco en la imagen de la mujer acostada en la cama. Luego, siguiendo como el recorrido de una cámara-ojo, enfocará su hombro, su brazo en el piso, su piel: “Se destacan las uñas pintadas de rosado oscuro y el color blanco de la carne, que la luz no logra atravesar.”(p. 69), y seguidamente su pelo, sus ojos.

Esta descripción objetual, muy detallada, paso a paso, que privilegia los sintagmas nominales, las oraciones cortas, la utilización de adjetivos recuerda el modo de hacer del *nouveau roman* francés. La manera de describir la disposición de los objetos en el espacio y a los personajes como si fueran ellos mismos objetos también, como parte de la decoración de una realidad inmóvil, como si fueran movidos por los hilos invisibles del autor, vistos desde fuera, con la frialdad y la objetividad del escritor hace recordar novelas de Robbe-Grillet como *La celosía*, o de Nathalie Sarraute, *Tropismos*, o *El amante* de Marguerite Duras en donde el espacio, la atmósfera deviene un personaje más y son esenciales en la construcción de la trama, o algunas veces son ellos mismos la trama. El narrador se permite también por

ejemplo realizar comentarios de orden estético-valorativo a la escena que él mismo está describiendo o “creando”. Como si quisiera crear la escena perfecta, la escribe y la perfecciona, sopesa la correspondencia entre el fondo y la forma utilizados. Esto pone en evidencia la artificialidad, el carácter de constructo de su propio relato.

1.4 El teatro de la vida. La vida como un teatro

En la secuencia número II, titulada II EL CLOWN, Manuel llega a casa de El muchacho, quien lo ha mandado a buscar. El motivo por el que lo ha llamado es porque su esposa está muerta, se ha suicidado en su cuarto. Este hecho brutal sin embargo no va a aparecer resaltado nunca en la secuencia y tampoco lo será en otro momento del relato. No va a ser lo esencial ni el centro de la reflexión, tampoco provocará ningún conflicto.

Como su título indica, la secuencia pondrá el acento en este personaje recién llegado, *El clown*, en su trabajo actoral, su interpretación de la realidad y del arte a través de su experiencia como actor de teatro.

Manuel llega a la casa del muchacho todavía disfrazado de payaso, con pintura en la cara y con la sonrisa exaltada, aún con la máscara dibujada y mal peinado. Se encontraba ensayando una pieza de teatro en donde actuaba un payaso.

Aunque no en todos los casos, sus intervenciones van a aparecer precedidas por dos puntos, como si se tratara de un parlamento de un guion de teatro, y en ellas encontraremos didascalias. En esta secuencia cuyo tema girará alrededor del teatro, el discurso toma los visos de un guion teatral en donde los dos personajes, *El clown* y El muchacho, están representando una escena a los ojos del lector, convertido así en espectador. Podemos encontrar una correspondencia entre la temática y la forma de esta segunda secuencia, como se puede observar en la siguiente cita:

El clown: Bueno, aquí estoy... Puedo tutearte, ¿verdad? Pudieras ser mi hijo (*sonríe*), lo único que a tu edad ya yo tenía barba y era actor (*sus rápidos ojos se mueven de los afiches a la cama, aquí lo sorprende el pelo tan negro y el hombro niveo sobrevolado por una mosca*) (p. 70)

[...]

El muchacho: No está dormida. Está muerta. Debe haberse tomado algo. Cuando llegué ya estaba muerta. Le dejó una cosas (*le entrega al clown el sobre cerrado y el papel con las indicaciones*). (p. 71)

Todo el cuento será realizado en presente del indicativo. Este modo de hacer intervenir a los personajes a través de parlamentos como los de un guion teatral así como el hecho de adjuntar acotaciones teatrales forma parte de la construcción de ese presente que pesa sobre los personajes. Cada didascalía deviene como actos obligatorios que los personajes deben llevar a cabo. Este efecto se ve reforzado por el hecho de que no se trata de una obra teatral sino de un relato.

En esta misma secuencia II así como en otras secuencias vamos a encontrar también las formas del relato tradicional, con un narrador extradiegético que describe un ambiente y el actuar de sus personajes y que les da la palabra en tercera persona, construyendo diálogos clásicos o a partir de los dos puntos. Es esa mezcla, ese discurso superpuesto, híbrido, que se introduce por primera vez en la secuencia II, lo que sorprende y crea un efecto de extrañamiento que hace reflexionar sobre el accionar de los personajes, y provoca una sensación de artificialidad en la realización de sus acciones, como si cumplieran órdenes del autor o del director de una obra de teatro y representaran una escena. Esto pudiera tener algunas resonancias en el sentimiento del pueblo cubano de estar como manejado por los hilos invisibles de un sistema estatal que tiene un camino ya trazado para cada uno con antelación. Podría ser una metáfora implícita del gobierno de Cuba que orienta a sus habitantes, como un director de escena a sus actores, qué hacer, apelando en este sentido a la falta de libertad, de opción, de poder escoger que tienen los cubanos. En gobierno para bien o para mal desde hace varias generaciones da la impresión de que dirige y decide el destino de cada uno, un camino ya trazado y sobre todo homogéneo para cada cubano. Así, el tiempo verbal seleccionado para la narración contribuye a configurar esta atmósfera densa, pesada, lenta de las acciones que expresa una inactividad, una rutina, como una máquina oxidada que no camina bien por falta de actividad. Como va a expresar La mujer en la secuencia III en un contexto difícil de dilucidar a qué se refiere: “Nos falta energía. Sí, energía que lo consume todo, que nos libere.” (p.76)

Cuando El *clown* llega a casa del muchacho, no sabe que su esposa ha muerto. Así pues comienza a contarle al muchacho sobre sus comienzos como actor cuando tenía más o menos la edad que tiene él ahora, dónde comenzó a trabajar, qué tipo de papeles representaba. En estas disquisiciones realiza una primera reflexión que podría reflejar un estado de la sociedad de ese momento:

[...] yo siempre elegí mi destino, para bien o para mal... Los jóvenes de hoy no eligen nada en particular, no quieren ser marcados por lo que un buen actor llama la fuerza del destino (*enciende un cigarro, su mano se levanta para inaugurar otro discurso, pero prefiere la bocanada de humo que se desliza hacia el techo*). (p. 70)

Esta idea podría tener un eco en esa inmovilidad de los habitantes en Cuba que antes hemos mencionado. Esa incapacidad de poder dirigir su destino, sino solo de ser dirigidos por alguien o por una instancia superior, sea la escuela, el centro de trabajo, el Estado. ¿Falta de rebeldía?, ¿imposibilidad de tomar las riendas?, ¿temor al riesgo?. Todas las reflexiones que encontraremos en el cuento serán muy condensadas, densas, propicias a una gran sugerencia por la carencia de un contexto explicativo suficiente, semejante a las que se realizaran en un micro-relato.

El adverbio de tiempo “hoy” mencionado en la cita: “los jóvenes de hoy”, marca una temporalidad que no se puede eludir. Esta opinión acerca de la juventud no tendrá mayor desarrollo, pero llama a la reflexión. En ella encontramos en palabras lo que reflejaban en imágenes los cuadros, esa falta de individualidad, la poca o nula elección, el no saber por no poder elegir, un cierto conformismo pues al tener un Estado protector como lo es el cubano no hay competencia, ni es necesario apenas el esfuerzo. Se constata una falta de riesgo, de disidencia, un conformismo, una comodidad, una abulia. La frase “la fuerza del destino” queda vaga como tantas otras por la ausencia de contexto y explicación. Tal vez pueda hacer referencia a qué destino labrar, qué destino elegir, qué destino trazar bajo esas condiciones. Podría sugerir el desinterés de los jóvenes por los grandes proyectos, un signo de la pérdida de los grandes metarrelatos a la que hacen referencia los teóricos de la posmodernidad, la ausencia de las grandes ideologías, propio del pensamiento finisecular y posmoderno.

Una didascalia sucede a esta opinión del *clown* sobre la juventud “de hoy”. Ella describe los movimientos del acto de fumar un cigarrillo, gesto a menudo asociado a la pausa y la meditación. Esto produce una pausa en la lectura, un *tempo* más lento y conlleva a detenernos en su reflexión. Tenemos la impresión además con la didascalia de estar asistiendo a los movimientos de un personaje de una escena teatral.

Por su parte, El muchacho no será nunca un interlocutor con quien dialogar, nunca realizará un comentario a estas disquisiciones del *clown*, no proferirá respuesta, nunca manifestará alguna reflexión filosófica o existencial. Sus intervenciones serán siempre muy cortas, concretas y sobre aspectos prácticos como qué hora es, realizar una llamada, entregar un sobre, etc. Es un interlocutor mudo, su presencia es como la de un fantasma que viene y va

por la habitación. En realidad, estas reflexiones del *clown* van directamente a depositarse en el lector, él es su verdadero destinatario.

La segunda secuencia se destaca por desarrollar como hemos dicho una reflexión en torno al teatro. La misma será llevada a cabo por El *clown* quien va contar al muchacho su experiencia como actor. Entre otros aspectos, El *clown* va rememorar dos escenas de dos obras de teatro. Una es la que se encuentra actuando en ese momento y la otra, particularmente importante, es aquella en la que conoce a La mujer.

1.4.1 Primera escena teatral: “¡Vivir la vida no es cruzar un campo!”

El *clown* retoma su intento de pseudo conversación con El muchacho, esta vez para contarle la obra de teatro que se encuentra representando. Es la primera escena teatral referida. Cada aspecto relatado por El *clown* es muy sugerente, lleno de connotaciones extratextuales. Por ejemplo, según refiere, el director de la obra quiere “sacudir las cabezas de la gente” (p. 71) con esa obra pues “Él todavía cree en la fuerza trágica del teatro” (p. 71). El *clown*, sin embargo, al igual que con “los jóvenes de hoy”, es más pesimista en cuanto a esa posibilidad de transformar las conciencias con la obra. De los grandes valores y funciones que tendría el arte en el socialismo es el de cambiar las conciencias, transformar a los hombres y construir “un hombre nuevo”. El personaje del *clown* va a ser el depositario de un pesimismo y de un fracaso en cuanto a esta capacidad del arte para transformar conciencias.

A través del *clown* vamos a encontrar un escepticismo con respecto a ese ideal moderno de transformación a través del arte y la educación, tan importante desde el punto de vista ideológico para la sociedad cubana. Pesimismo, incredulidad, escepticismo, desconfianza es la postura que representa El *clown* frente al positivismo enardecido del director de teatro quien es en fin de cuenta, un representante del poder frente a los actores. En la escena en donde interviene El *clown*, el protagonista de la obra debe enfrentarse a una revelación, a una verdad que le será revelada. Al otro lado se encuentra un coro que le exige no creer en una verdad “tan solitaria” (p. 71).

El *clown* no precisa cuál es esa verdad revelada y solitaria. Mas la manera de enfocarlo será muy sugerente pues contrapone la noción de verdad absoluta (solitaria) y la de verdad relativa. El héroe, protagonista de la historia cree en una verdad absoluta, sin aristas, eso entendemos por “solitaria” mientras una fuerza se opone, el coro, que podría representar

la propia consciencia del héroe, o ser como un *alter ego* del dramaturgo o reflejar ideas presentes en el contexto social, y lo conmina a no creer en una verdad sola, absoluta. Pudiera quizás tener algún eco en el poder absoluto, de una sola ideología que propone una sola verdad, de un solo partido que detenta una sola y única línea conductora de la sociedad o como metáfora de cualquier idea o verdad absoluta a ultranza. Una de las particularidades de las obras de los novísimos era la de arremeter contra las verdades y los conceptos anquilosados, estancados, unívocos y ofrecer un prisma más complejo, variado y múltiple de la sociedad, del pensar y actuar de los hombres que la componen. Ofrecer varias aristas del fenómeno, varias caras y múltiples verdades.

En el momento crucial de la obra de teatro en el que el héroe se enfrenta a esa verdad es cuando entra Manuel en escena vestido de payaso y: “se me ilumina la cara y exclamo airado (*se levanta eufórico*): ¡Vivir la vida no es cruzar un campo! (*Se sienta*)” (p. 71). Su vestimenta o disfraz de payaso debe seguramente participar en la desacralización de aquella verdad que el coro pretende poner en duda en cuanto a verdad única. La imagen del payaso ya de por sí causa efecto de relajación, puede conllevar a una burla a cualquier discurso serio y uniforme. El payaso es portador de la risa que puede hacer dudar de cualquier verdad, que desbarata cualquier tono grave o elevado que pudiera implicar la revelación de una verdad demasiado formal.

Ahora bien, lo más interesante de este recuento que El *clown* realiza de su obra teatral es ese parlamento que él tiene que decir: “¡Vivir la vida no es cruzar un campo!”. Esta frase es una afirmación que resulta enigmática y como fuera de contexto dentro de la historia de la obra teatral. Al menos necesitaríamos más datos para poder comprenderla. Por la manera en la que El *clown* debe salir a escena y gritarla, “airado”, y además porque aparece con signos de exclamación, adquiere la forma como de una sentencia, una orden, una imprecación. Resulta un tanto difícil argüir una interpretación sobre ella a pesar de su fuerza dramática, dada esa falta de contexto, tanto en la escena teatral como en el relato.

Sin embargo El *clown* añade justo a continuación :

Son palabras de un poeta ruso. Acerca de esto tengo mis reparos. ¿Por qué el director no buscó otras palabras? ¿Acaso no tenemos suficientes reservas poéticas en el país para encontrar alguna frase con ese estilo y esa moral? Pero, bueno, cada director tiene su librito y cada actor su libreto, así que andando desde las bambalinas (*su cigarro se consume entre los dedos manchados, el humo escapando del pecho perplejo*). (p. 71)

El clown arguye que la frase pertenece a un poeta ruso, sin especificar quién. Y entonces se detiene en reparos para añadir que sería mejor si la frase fuera tomada de un poeta nacional. Es este comentario y reparo el que va a hacer detenernos un poco más en dicha expresión exclamativa, aparentemente descontextualizada de la narración. A esto se suma la presencia de la didascalia entre paréntesis y letra cursiva que, como en otras ocasiones, ralentiza la acción del personaje y, al tiempo que sugiere el acto de meditación del clown sobre sus propias palabras, le ofrece una oportunidad al lector para detenerse él también en esas palabras.

Un gesto irónico y cierto sarcasmo se esconden en este comentario del *clown*. Era común en el discurso oficial de la Cuba de los 70, 80 y aun los 90 un cierto rechazo a la utilización de productos culturales foráneos. Una clara defensa y preferencia de lo nacional en la cultura y el arte, así como en los programas de estudios humanísticos se veía orientada por una defensa de lo identitario, de lo nacional. En realidad había un cuidado de que las obras literarias y artísticas que se realizaban fueran afín a una ideología comunista, estuvieran al servicio de la construcción de una sociedad socialista, evitando cualquier injerencia extranjerizante de valores burgueses que pudieran poner en peligro el proyecto original. Valores como el ocio, el pesimismo, el existencialismo era inaceptables. De esa manera había una clara tendencia de importar, como mismo productos materiales, productos espirituales preferentemente de los países de la Unión Soviética, dejando a un lado producciones europeas y norteamericanas que no profesaran una ideología comunista. Ese es el caso de la música de los *Beatles* y otros grupos de rock durante la década de los 70 y los 80, de los cuales una parte de la narrativa de los novísimos busca rescatar a través de la literatura ese periodo de prohibición y de persecución solapada a quienes gustaba esa música.

El hecho de que el *clown* rechace la intervención en la obra de teatro de un texto no nacional es reflejo de esa corriente oficial que se hace eco en la opinión pública común con el hecho de privilegiar las “reservas poéticas del país”. Decimos que su comentario es irónico porque estas preferencias por lo nacional podían llegar a extremos exorbitantes dándole más importancia a un artista nacional según su ideología y no por sus condiciones artísticas, y así mismo podía ocurrir con lo extranjero. Por lo que llegó un momento en que esto producía un efecto contrario y los artistas de calidad bien podían darse cuenta de la incongruencia y falta de lógica.

Esto resulta irónico más aún si realizamos una búsqueda y nos percatamos de que ese poeta ruso que menciona el *clown* se trata de Boris Pasternak (1890- 1960). En efecto, estas palabras pertenecen al último verso de un bello poema titulado “Hamlet”¹¹³.

El poema de Pasternak, “Hamlet” guarda una relación temática con la obra de William Shakespeare pues él hace referencia a la locura fingida de Hamlet, al recurso de recurrir a una su representación teatral para poder reconocer si su tío es culpable de asesinato o no, si es verdad lo que le ha revelado el fantasma de su padre. El poema también hace referencia a la duda de Hamlet a la hora de cumplir venganza, como le ha pedido su padre, y matar a su tío. Refiere asimismo la hipocresía del reino, en las que se incluye la suya propia, la del tío, la del padre y hermano de Ofelia, así como de otros personajes que fingen según sus intereses.

El tópico de la “verdad”, de la revelación posible de “una verdad”, está presente en la obra *Hamlet* de William Shakespeare, evocada a través del poema de Pasternak, y en la obra representada por El *clown*. En ambas piezas teatrales está presente también la duda con respecto a esa verdad, o en general con respecto a cualquier verdad presentada como única. En ambas obras, saltando las distancias, se pone de manifiesto el carácter relativo de toda verdad.

Este verso, integrado en el relato a través de lo que uno de sus personajes, Manuel, representa en una obra de teatro en tanto un *Clown*, tiene enormes coincidencias con el espíritu de todo el relato. El narrador no va a precisar el autor, pero sí ofrece el dato de que pertenece a un poeta ruso.

En el contexto del cuento de Sánchez Mejías la frase adquiere un significado especial pues este relato expresa en varias ocasiones, con mayor o menor claridad, un estado de conformidad y abulia de las personas, un aburrimiento, una falta de energía, el conformismo, el acomodamiento a una realidad ya dada y tal vez anquilosada. El súmmum trágico de esta actitud lo encontraremos en el suicidio de La mujer quien va a expresar en la tercera secuencia una gran falta de interés por la vida y una percepción de la realidad gastada, rota, deshecha.

Con este verso escrito entre signos de exclamación y declarado con furia en la obra que representa Manuel, el narrador llama la atención en el paso por la vida, en el objetivo de la vida. Vivir, no es el simple hecho de atravesar fácilmente un campo, no se trata de pasar por la vida y ya, sino de algo más. Según sugiere este verso, vivir la vida en verdad es mucho

¹¹³ Boris Pasternak, “Hamlet”, <https://circulodepoesia.com/2021/08/boris-pasternak-hamlet/> Consultado el 31 de mayo de 2023.

más que caminar fácilmente de un punto a otro. Es estar dispuestos a cambiarla, a transformarla. Es trabajar para los demás, dejar algo para la posteridad, construir algo, hacer algo por los demás, aportar algo. No es un acto sencillo, no es fácil, implica lucha, voluntad, sacrificio, errores y persistencia. No es vivir por vivir, pasar así, como quien camina a través de un campo.

Quizás el suicidio de La mujer se deba a que ese es su tipo de vida. El sintagma “cuerpos rotos” podría estar también relacionado con esto, cuerpos como máquinas autómatas de una sociedad que lo tiene ya todo preparado para ellos, en la cual no se puede discernir, ni gritar ni crear. La vida pasa así, como una línea recta, un camino ya trazado y fácil por lo predeterminado y cómodo.

Ahora bien, la selección de este verso con la mención al poeta ruso, concretamente el hecho de que ese poeta sea Boris Pasternak pudiera traer implicaciones aun más sutiles. Boris Pasternak fue un escritor censurado en la Rusia soviética, específicamente su novela *Doctor Zhivago* publicada en Italia en 1957, la cual no sería publicada en la Unión Soviética sino hasta 1988, con el advenimiento de la perestroika. Pasternak obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1958 el cual le había sido concedido en la que podría haber tenido un impacto la publicación de dicha novela. El autor se vio obligado, tras la presión del gobierno soviético, a rechazar dicho Premio enviando unas cartas de agradecimiento por el inmerecido premio.

Lo curioso del caso es que el poeta cubano Heberto Padilla (1932-2000) cuyo libro de poemas *Fuera del juego* (1971) el cual le procurara encarcelación y un posterior acto público de constricción y arrepentimiento, seguido del exilio y depresión, se presentó al Jurado que le otorgó el premio Julián del Casal en 1968 (UNEAC) bajo el lema: “¡Vivir la vida no es cruzar un campo!”. Por lo cual implícitamente y para conocedores intelectuales esta frase insertada como al descuido y sin relación aparente con algún contexto en el relato de Sánchez Mejías podría sutilmente abocar en estas redes de significados implícitos.

1.4.2. Segunda escena teatral. Los ojos y el horror

Es en este momento cuando El *clown* a través del espejo, en un vuelo de mirada, descubre el rostro de La mujer en la cama. Ahí es cuando el lector conoce que se trata en efecto de *su* mujer pues así la nombra: “mi mujer” (p.71). El *clown* cree al principio que está dormida, es El muchacho quien le aclara que en realidad está muerta. Este hecho de no poder discernir bien la realidad, de confundir lo que ve, unido al hecho de percibirla a través de un espejo, aquel “borroso espejo” (p. 69) de la primera secuencia, aumenta la sensación de incertidumbre y teatralidad de la escena.

El muchacho le menciona el posible suicidio: “Debe haberse tomado algo. Cuando llegué ya estaba muerta” (p.71) y el hecho de que le ha dejado unas cosas: “(*le entrega al clown el sobre cerrado y el papel con las indicaciones*).” (p. 71). Como ya hemos señalado, la idea del suicidio no parece turbar al *clown*, ni siquiera tampoco la muerte. No es ese el centro de atención. No hay pathos, se evade, ocurre como una evacuación de lo patético. El *clown* se verá más bien inquieto y tembloroso por descubrir lo que contiene el sobre, por leer las últimas palabras de La mujer, conocer lo que ella tiene que decir. Parece que temiera y le diera más importancia a las palabras que a los propios hechos.

Esta escena de reconocimiento del *clown* de su mujer muerta es narrada de una manera muy teatralizada, produciendo cierta distancia, como si las dos personajes estuvieran actuando:

El clown (como disipando una duda con la mano): No te preocupes, no eras el primero. Ya esto iba de mal en peor. Ella estuvo con otros también (*abre las manos en un gesto de desgarramiento, por un momento es un travesti deteniendo la mirada en el aire, como si hubiera sorprendido algo oculto*): Parece como si estuviera un poco viva.

El muchacho: Esta muerta. Sé cuando una gente esta muerta.

El clown se horroriza ante la exactitud de aquellas palabras. (p. 72)

Por segunda vez El *clown* duda de la realidad, su percepción es otra vez confusa. Su mujer le parece “como si estuviera un poco viva” como le dice al muchacho, el cual le despeja tajante cualquier hálito de duda. La imagen del *clown* como un *travesti* aumenta lo grotesco de la escena, pues imaginamos su pintura descorrida por el sudor, su rostro de incertidumbre mezclado con la sonrisa desecha del payaso, dos máscaras que se superponen y se desdibujan al mismo tiempo. Al igual que el payaso, la imagen del *travesti* siempre es muy elocuente pues implica la teatralidad, la simulación y la frustración de querer alcanzar lo que no se es.

Ante la certeza de las palabras del muchacho, finalmente El *clown* percibe el horror. Pero esta sensación sin embargo la va a relacionar con el teatro. Le va a traer recuerdos de lo que experimenta en escena entre los trajes, los biombos, las cortinas, un ademán, un parlamento. Recuerda especialmente lo ocurrido durante una función teatral. Esta será una segunda escena teatral referida.

Manuel rememora y narra el argumento de otra obra teatral en la que ha actuado. Se trata también de un trío amoroso entre dos hombres y una mujer. Él debe con entradas y salidas a escena, asediar ese amor, alertar sobre esa triple relación. Utiliza un látigo para simular que golpea un caballo, también un libro “de tapas antiguas y mortuorias” (p. 73). Debe leer un poema sobre un piano y “cerrar el libro como se cierra una cripta” (p. 72). Entonces, en el momento en que cierra el libro, “la cripta”, mira al público y tropieza con los ojos de una mujer, que suponemos que puedan ser los su mujer actual, que no miraban todo el escenario sino solamente a él, fijamente. Esto le resultaría atroz; el horror le hace vacilar y salir del escenario. Fuera de la escena simula el sonido de golpear un caballo:

Olvidando entre latigazo y latigazo la mentira, el teatro, delante de él las pupilas como un viento pétreo, porque el horror [...] no está en la herida abierta, en el llanto o en el fantasma, el horror [...] es el encuentro casual con una sustancia terrenal pero al fin desconocida. (p. 73)

Es como si en medio del teatro, de la “mentira” de la obra de ficción, se hubiese de pronto enfrentado a una realidad bien presente, bien “real”: la mirada de una mujer, pero desconocida hasta ese momento, y es esa incertidumbre o misterio lo que le provoca el horror, lo que le resulta atroz.

Como se puede apreciar, el discurso del *clown* está permeado de aseveraciones muy filosóficas, existenciales, a veces difíciles de comprender, enigmáticas y en efecto crípticas. En este relato de la segunda obra teatral se menciona por primera vez la palabra cripta, en dos ocasiones. La misma viene asociada a un libro, es un objeto que El *clown* utiliza en su representación. En un momento, debe “cerrar el libro como se cierra una cripta” (p.73); “Al cerrar el libro (la cripta)”... (p.73); más adelante piensa: “«Cierto que es un libro de tapas antiguas y mortuorias, ignoro la verdad que pueda tener dentro pues me lo dieron como una cosa para representar.»” (p.73). El libro contiene “una verdad” que es hasta entonces desconocida, en cierta forma todo libro contiene una verdad por descubrir, es como una cripta, cuyo significado es necesario conocer al abrirlo, al leerlo, como quien abre la piedra de una

cripta para descifrar y descubrir lo que hay adentro. Y ese significado es al principio ignoto como los ojos de aquella mujer en el público.

La cripta, como analizaremos más adelante en la cuarta secuencia titulada así, LA CRIPTA, será asociada a La mujer, específicamente a su cuerpo muerto. La cripta se puede entender también como la propia escritura del relato. Por otro lado la idea de “la verdad” inunda el relato, veremos en la próxima secuencia que La mujer posee una verdad que desea compartir, “un secreto”. El propio cuento está lleno de breves verdades diseminadas, desde su título general por ejemplo, que el lector debe descubrir, cuyos significados son indescifrables y enigmáticos como una cripta.

El muchacho, como antes, no realizará ningún comentario acerca de estas obras teatrales referidas ni sobre las reflexiones del *clown*. Solo “acomoda unos planos en la mesa” (p.73), lo cual será una acción importante pero esto lo veremos más adelante, qué serán esos planos y su significación. Sale a la calle y El *clown* queda solo en el cuarto y se dispone a leer el sobre dejado por La mujer. La segunda secuencia termina con un sintagma muy sugerente y revelador: “El *clown* queda solo en la silla. Abre el sobre. Desde el cielo azul llega como una masa de miel.” (p. 73)

Siempre van a resultar interesantes en el cuento las referencias al mundo exterior, ya que como se ha privilegiado el espacio cerrado de una habitación, cada atisbo de aire, de luz, de color exterior es significativo así como la percepción que de ellos poseen los personajes. Qué hay en el afuera, cómo es el mundo exterior, cómo se percibe y qué incidencias tiene en el sentir de los personajes, cuáles son las relaciones que el mundo exterior sostiene con el interior. Un poco antes, cuando El muchacho le ha entregado el sobre al *clown*, este se ha detenido, ha mirado a la ventana y ha visto unas nubes rojizas, un pájaro y un papalote, ha sentido *como si* el frío entrara por la ventana. La percepción de la realidad exterior es también confusa, imprecisa, sobre todo dada la manera en la que es narrado que acentúa la lentitud y la vaguedad.

Es aquí, al finalizar esta secuencia II, en donde encontramos aquel sintagma “una masa de miel” que habíamos ya comentado en el apartado dedicado al espacio. Este sugerente sintagma que habla del mundo exterior no pasa desapercibido. Bien pudiera resumir todo el ambiente del cuento. Frente al “cielo azul” que destaca por su color brillante y límpido, llega hacia la tierra, hacia la habitación del muchacho, esta forma espesa de miel. La miel hace recordar por su color las tonalidades ocre y amarillo de las paredes del cuarto, el té turbio de La mujer, las flores amarillas del vestido, esos elementos que trasmitían una sensación de tristeza y realidad desgastada. Pero lo más interesante es su textura, la miel es viscosa, en la

que todo se pega, en la que un insecto muere por no poder moverse. Más aún siendo una “masa” de miel aumenta el carácter grande, espeso, denso y ofrece una connotación compacta, pesada.

La masa de miel inunda el espacio de los personajes y da la sensación de que no pueden moverse, no pueden avanzar, de que sus cuerpos están pesados, sin energía ni ánimo. Todo les impide, todo es lento y viscoso. La sensación que trasmite es que los personajes de este cuento no pueden hacer nada, no pueden cambiar nada, ni su realidad, ni su destino, ni mucho menos su futuro. No son dueños de su destino ni de su vida, son en efecto “cuerpos rotos”, marionetas manipuladas. Es como si nadaran en una espesa masa en la que todo aparece como detenido, en ralentí, una realidad pastosa en la que no hay nada que hacer, en la que se avanza lento o no se avanza. Este sintagma lo contiene todo y su fuerza expresiva radica en su brevedad y su sinestesia, pues se advierte el color, el olor, la textura y el sabor de la miel en este contexto, más amarga que dulce, más bien sin sabor. La percepción que de la realidad ofrece el narrador se vuelve aún más difusa y enrarecida al utilizar para describirlo por cuanto lo que llega desde el cielo no es “una masa de miel” sino “como una masa de miel”; el adverbio de modo “como” viene a añadir este tono de indeterminación semejante al que proyecta el espejo borroso, una percepción de la realidad confusa, opaca, turbia, no nítida. El narrador escoge utilizar el adverbio de modo “como” sinónimo de “parece” lo cual añade a la descripción un halo de mayor indeterminación.

El ambiente del relato CUERPOS ROTOS publicado en el medio del Período Especial, en 1994, hace recordar ese estado lento y pastoso de la realidad cubana por aquel entonces. Las calles vacías, sin automóviles ni autobuses. Las caras tristes y ajadas, agotadas, todo muy lento, muy difícil de alcanzar, de realizar, muy difícil trasladarse físicamente de un lugar a otro en el espacio. Todo tipo de proyecto pospuesto para luego terminar por irrealizable. Nada se puede construir, los jóvenes no pueden proyectar un futuro, solo hay un presente, un día a día, un dar vueltas a lo mismo. Un audiovisual que reflejaría con maestría este ambiente es la película *Suite Habana*, 2003, del realizador cubano Fernando Pérez. La película-documental expone en imágenes esa sensación de una realidad muda y detenida, de un ritmo lento, con colores opacos. Curiosamente en la película hay un payaso, que anima fiestas de cumpleaños y que en realidad es un médico que se disfraza y trabaja los fines de semana para poder completar su salario.

1.5 Lo que dice La mujer. Apuntes del sobre

La secuencia número III, titulada APUNTES DEL SOBRE es muy importante en el relato. Está situada en el centro de la narración y es la más extensa, abarca ocho páginas. Es la continuación lógica del final de la secuencia II en la que El *clown* abre el sobre que le ha dejado su mujer y se dispone a leerlo. Esta secuencia va a estar totalmente dedicada a La Mujer, en ella se van a expresar ideas fundamentales. En teoría sería la transcripción de esa carta o mensaje que le ha dejado a su esposo, El *clown*, pero veremos que en realidad es mucho más. Está narrada en primera persona, siendo La mujer el único personaje a quien le es dado expresarse en primera persona como si se dirigiera a un auditorio por momentos.

Comienza con la oración: “Escuchen: ” (p.73) por lo que el escrito parece dirigido a varias personas y no solo a su esposo, aunque sea este el destinatario del sobre. Tal vez pudiera estar dirigido también al Muchacho, ya que a fin de cuentas es su casa el lugar que ella ha escogido para morir. Puede ser que ese “Escuchen:” se dirija a todos sus amantes, los hombres con los que ha estado, a quienes mencionará luego, pues en su escrito se va destacar un discurso femenino dirigido a los hombres. Pero también la forma verbal en imperativo apela indirectamente al lector, quien se siente aludido y conjurado a prestar bien atención a estas palabras de alguien que es consciente de que son sus últimas palabras.

Esta secuencia III va a ser terreno de múltiples reflexiones, sentencias poéticas, filosóficas, existenciales sobre la vida, el amor, los seres humanos, la naturaleza, el arte. Curiosamente en ella no se habla de muerte, apenas unas pocas palabras ya al final muy escuetas y concisas, poco interesantes. Se habla más bien de la vida en general y de la vida que lleva La mujer en particular. La mujer va a expresar su sentir con respecto a los hombres, y a partir de ahí realizará una serie de anécdotas sobre varios encuentros amorosos, incluido El *clown*, y sus impresiones sobre ellos. Más que una carta para un destinatario específico, estos Apuntes se convierten en un recuento de vida, en un repaso de momentos importantes, pasados y presentes. Poco a poco en la medida que avanza la lectura vamos a olvidar que se trata de una carta destinada al *clown*. La Mujer va a revelar su sentir y sus pasiones más ocultas, como en una especie de confesión final. En ese estado de inconformidad que la embarga es como si con estos Apuntes justificara su muerte, le explicara a su esposo su decisión de morir. Los tiempos de las acciones se van a mezclar, habrá un “hoy” y varios “ayer”. Recordará sucesos más o menos cercanos al tiempo de la narración y otros cuyo tiempo es indeterminado. Las continuas reflexiones sobre su sentir y sobre estas experiencias pasadas van a borrar una posible cronología temporal y van a hacer olvidar que su discurso es

una carta que lee *El clown*, pues más bien resulta un recuento de momentos importantes, una confesión sobre el absurdo de la vida. Uno olvida que son Apuntes del sobre por la utilización del tiempo pasado y porque ella cuenta un poco su vida, seleccionando varios pasajes que le vienen a la memoria, sobre todo relacionados con hombres y sus relaciones eróticas con ellos

Tres líneas discursivas o ejes temáticos se van a desgajar. Afloran, de manera fragmentada, por pedazos, en medio de lo anecdótico, un discurso sobre la condición de la mujer, un discurso sobre la realidad circundante y un discurso sobre el teatro. Los tres discursos va a aparecer truncados y entrelazados unos con otros.

1.5.1 El discurso femenino

El discurso femenino conlleva la reflexión de una mujer madura que siente pasar el tiempo y no logra realizarse en el amor, encontrar la plenitud en sus relaciones amorosas con los hombres.

Como parte de su visión de la vida, de la realidad exterior que parece también frustrada y desgastada, sus relaciones sexuales carecerán de sentido, de satisfacción. Consciente de esa monotonía de la vida, como dice en el comienzo de su carta: “Amanece como siempre ...” (p.73), y de sus relaciones con los hombres, La mujer busca algo inusual, algo que la saque de ese marasmo infinito en el que vive, siempre igual. Tal vez sea eso lo que persiga en esos múltiples encuentros eróticos con hombres que no la llenan, como tampoco la llena su cónyuge, *El clown*.

La idea de deber complacer siempre al hombre se repite en esta secuencia, así como el hecho de parecer, de quedar bien, de fingir. La mujer persigue algo esencial, en ella se observa una búsqueda de algo que no consigue alcanzar y eso deviene angustia, hastío, frustración. No podemos saber con certeza qué es lo que ella persigue pues no se ofrecen suficientes datos. Las frases al respecto serán muy vagas, poco explícitas, confusas, difíciles de entender por lo herméticas y crípticas.

Una de su primeras reflexiones es: “*Una mujer siempre ha sido un proyecto de espíritu y una contorsionista de la carne*” (p. 73), de la cual no se argumenta nada más. Podemos suponer que una “contorsionista de la carne” se deba a esa idea de tener siempre que reinventarse, que complacer a los hombres sexualmente, o tratar con artimañas estéticas de no envejecer y aparentar ser siempre joven y lozana. “Un proyecto de espíritu” es difícil de

dilucidar, podría referirse a la incompletud, a estar siempre tratando de llegar a algo, de lograr alcanzar algo, o estar siempre superándose, perfeccionándose, reinventándose. Pero es delicado encontrar lo específicamente femenino en esta frase pues consideramos que todos, hombres y mujeres, somos “un proyecto de espíritu”. Sin embargo en esta oración así como en otras el narrador intenta buscar una definición específicamente femenina.

La mujer narra que se ha sentido observada por un hombre en su trabajo, aunque ignora quién es. Se ha sentido congelada por su mirada, “como si hubiera sido vista por lo ausente, por lo esperanzador que late en el futuro. (p. 74) y piensa: “¿Qué ve un hombre cuando mira a una mujer? ¿La ve en cuerpo y alma?” (p. 74). A raíz de esto recuerda cómo la han mirado otros hombres con los que ha estado.

Estas frases y preguntas retóricas que ella se hace serán frecuentes pero no van a ser respondidas ni desarrolladas; serán preguntas, no respuestas. Aportan una sugerencia de su sentir con respecto a los hombres, de su insatisfacción e incomprensión de los hombres, de su condición femenina y de la vida que le rodea. Tal vez precisamente porque no aparecen respondidas, por la brevedad y condensación de las ideas, estas preguntas en torno a lo femenino van a incitar a la reflexión del lector. Por ejemplo:

[...] ¿dónde está el hombre que deje a una mujer frente al poder de la carne y del espíritu, sin que medien espejos, sin que intervengan los trucos del recuerdo? ¿Dónde está el hombre que en vez de aferrarse a un fragmento nos reconozca en toda la profundidad y amplitud posibles? (p. 74)

Aquí encontramos la idea de fragmento frente a la totalidad, la idea del aparentar, del parecer, dada la mención al espejo. Una especie de petición a los hombres de observarla en su realización completa global, tal vez una queja a los hombres por la superficialidad de ver solo o privilegiar la apariencia del cuerpo y no a la persona como un todo. Además expresa:

Una siente que sudan, que se estremecen, que vuelcan su fuerza y hasta el poder del pasamiento para poseer, para demostrar su cuerpo y algunos su espiritualidad. Pero te dejan del otro lado, al final te dejan colgada como una marioneta, porque nunca se les revela que lo que aferran está hecho de algo poderoso, dulce y natural. (p. 74)

Aunque no es determinante ni tampoco exclusivo, la perspectiva de este discurso femenino resulta más interesante ya que viene de un autor hombre. En esta cita se describe una relación sexual. Volvemos a sentir la impresión de que hay una búsqueda infructuosa en La mujer. El hombre pretende poseerla, demostrar sus habilidades físicas en el acto sexual o también su ternura pero según ella falta algo, le falta algo más. Siente como si los hombres no la tuvieran en cuenta en su placer, en su deseo: “te dejan colgada como una marioneta”.

Pareciera quejarse de no encontrar el papel activo de la mujer en el amor, “te dejan a un lado”, como si la usaran aunque fuera con buenas intenciones o con cierto amor. Según expresa, la mujer está hecha de “algo poderoso, dulce y natural”, lo cual es complicado descifrar a qué se refiere concretamente pues no aparece explicado en el texto y las condiciones del contexto tampoco permiten comprenderlo. ¿Acaso refiere que la mujer es un ser especial? ¿Es ella diferente en su esencia, “dulce y natural”? ¿cuál es su esencia entonces?. “Algo poderoso”... ¿de cuál sustancia poderosa, diferente al hombre, está hecha? Estas pudieran ser algunas de las preguntas que el texto sugiere.

En estos pensamientos que La mujer deja por escrito, encontramos una crítica a la manera de hacer, de actuar de los hombres con respecto a las mujeres, pues no comprenden el ser femenino: “Siempre estamos listas para ser plenas, siempre estamos preparando un pensamiento grandioso para ser *otra*, y este saber único que posee cada mujer se nos mata por la torpeza o la sutileza del ingenioso.” (p. 74). Aquí se vuelve a evocar la idea de la máscara, del parecer, del querer ser otra, o de sobrepasarse, ir más allá de sí misma. El hombre, según ella, mata la creatividad de la mujer. Refiere que la mujer posee un “saber único” pero no podemos determinar con claridad cuál es ese saber. Además, en estas aseveraciones se advierte como una cierta esencialidad de lo femenino pues ¿acaso no tenemos todos y cada uno un “saber único”? Por otro lado, según expresa, el hombre mataría ese saber con su torpeza o sutileza, pero estos sustantivos son antónimos, entonces... ¿cómo tendría que ser el hombre a sus ojos?, ¿cómo comportarse para no matar ese “saber único”? Ciertamente el texto deja la impresión de querer transmitir una idea pero su elaboración es por momentos críptica, indescifrable dado algunos elementos que solo parece conocer quien los escribe.

La mujer relata el encuentro casual con un hombre en la guagua con quien luego sostiene una experiencia erótica. Refiere sus movimientos en la cama mientras hacen el amor: “Mientras él daba vueltas como un gato a mi alrededor, yendo y viniendo sobre mi desnudez, creí que me estaba imaginando como una totalidad.” (p. 74). Aquí encontramos nuevamente la idea de totalidad frente a la de fragmento, el hecho de querer ser apreciada en su conjunto, como un todo y no por partes, aunque la idea queda confusa pues no será desarrollada. También expresa: “me has enseñando una cosa” (p. 74), pero no dice nunca qué es; o frases como “mientras yo colgaba de la lámpara” (p. 75) que sugiere que el hombre la deja a un lado, o ella se siente dejada a un lado, pues lo que ella sienta le es indiferente al hombre.

Seguidamente, sin que tenga una relación directa con lo anterior, La mujer realiza una reflexión introspectiva sobre lo que es ser una mujer madura. Se ha mirado al espejo y ha reconocido en su piel el paso del tiempo. En sus preguntas evoca una edad sensible para las

mujeres y aquella contraposición entre el cuerpo que envejece y la mente joven. A partir de esto se pregunta varias cuestiones:

«Soy una mujer madura». ¿En qué sentido madura? ¿En la carne ablandada por los años? ¿En la carne que enmascara los secretos que duermen en ella? ¿O en la madurez de un pensamiento, de *un instante* para el cual una mujer se prepara la vida entera, *un instante* que se inicia con la aparición de un príncipe azul y finaliza con lo indeterminado que nos hace sufrir? (p. 75)

Esta reflexión estará en el medio de dos anécdotas con dos hombres. La siguiente como veremos será en el teatro con Manuel. El texto estará lleno de este tipo de intervenciones reflexivas las cuales no poseen una estructura desordenada ni incoherente sino que se presentan como inacabadas, muy vagas, inconclusas.

Los comentarios, la mayoría muy breves, tanto como los elementos anecdóticos, son como fragmentos rotos, que se lanzan en el texto y no se desarrollan. Estos fragmentos rotos van a adquirir significación en el conjunto general de la obra, en la lectura global que realiza el lector del cuento. Estos pensamientos tristes y quebrados, sus encuentros casuales, la manera inconclusa en la que son narrados provoca una sensación de ruptura, de rotura, de fragmentación espiritual y del cuerpo de La mujer pero también de todos los personajes, así como del ambiente descrito.

No puede hablarse de una fragmentación discursiva como por ejemplo en el caso del relato *BTH* sino de una fragmentación moral, de una rotura espiritual como indica el título del cuento. Lo inacabado está relacionado con la sensación, explícita en La mujer, de una frustración por no encontrar lo que persigue, de no satisfacerse nunca.

Estas ideas inacabadas, no desarrolladas, que aparecen entremezcladas, superpuestas, hacen eco del desorden y la incompreensión mental, de la fractura espiritual de los personajes y del mundo representado en el que viven.

Por otro lado, el sustrato del discurso sobre la situación de La mujer no siempre es permeable a la interpretación. Varios aspectos, oraciones, frases, ideas van a quedar oscuras, indescifrables, crípticas y solo podemos vislumbrar algunos detalles, algunas partes de su sentir.

El discurso femenino expuesto aquí en este relato podría formar parte de esa tendencia que varios críticos han señalado de la literatura de los novísimos, de una apertura de la visión y la voz de la mujer de las cuales varias escritoras novísimas son eco como Ena Lucía Portela,

Rebeca Murga, Ana Lidia Vega y Karla Suárez. En este caso resulta revelador por cuanto su autor es un hombre que presenta una visión femenina.

La mujer refiere un segundo encuentro con un hombre, un chofer de un taxi. Ha ido a una función de teatro de Manuel, al finalizar toma un taxi y provoca un encuentro sexual con el chofer, que tiene lugar en el mismo taxi. Sobre esta relación piensa: “Me sentía feliz por la farsa, por la ausencia de aprendizaje. Yo seguía siendo la férrea silla en el centro del escenario” (p. 76). Su encuentro erótico se ve permeado desde el principio por la farsa y la insatisfacción, abocado al fracaso. La silla en el escenario que menciona refiere el decorado de la obra que acaba de presenciar que consiste simplemente en una silla solitaria pero muy firme, resistente, sólida. Da la impresión de que ella debe mantenerse intacta, fuerte, como la silla, a pesar de su soledad y tristeza, tanto en la vida como en el acto sexual. Luego al llegar a la casa encuentra a Manuel, que le ha preparado un bocadillo y se dispone a dormir. La situación descrita es absurda, los personajes apenas hablan. La Mujer lo mira en la cama, se mira ella en el espejo y: “me reí de todo corazón” (p. 76). Es como si su farsa fuera con todos, con su esposo, con sus amantes. Es el sinsentido de su vida lo que es una farsa.

Sus reflexiones introspectivas continúan:

¿Qué espera una mujer de un hombre?. Ahí está el dilema, que la mujer siempre está esperando. Aunque los hombres nos vean como lo que los mantiene en armonía con las cosas, como centro de la familia que desean fundar y donde esperan envejecer, nosotras esperamos un cosa muy simple y a la vez trascendente, moviendo la carne de la mesa a la cocina, de la cama al baño, el corazón como una campana entre el hábito y el sobresalto de un secreto que queremos compartir. Al final no tenemos una prueba que dar de la espera. No hay manto tejido que enseñar y las huellas del ir y venir se han borrado en un tiempo que atenta contra lo particular. (p. 76)

Por un lado expone el papel clásico de la mujer de familia dedicada y por otro la posesión de un “secreto”. Todo es muy confuso y vago, la mujer posee un secreto que desea compartir, pero no podemos advertir cuál es ese tal secreto que nunca se menciona, y tampoco se ofrecen los suficientes datos al lector para descodificarlo. Por ejemplo, más adelante La mujer expresa: “Si pudiera compartir mi secreto” como si fuera fuente de sufrimiento y frustración, (p. 78) pero no dice nunca cuál es ese secreto, ni siquiera con qué se relaciona, solo nos llega la impresión de que es en efecto algo muy importante para ella, esencial.

Al final de la secuencia, su discurso se transforma como en una declamación teatral, es como si estuviera declamando o interpretando una escena teatral. Las ideas se mezclan y apuntan más hacia ese sinsentido de la vida y su deseo de morir, lo cual será expresado de

manera metafórica, poética e indirectamente. Se enfoca hacia una descripción del ambiente que la rodea, y ella percibe la realidad a partir de ese ambiente.

1.5.2 El discurso sobre la realidad

Algunas frases van a revelar un contacto con la realidad, y van a sugerir una idea de la sociedad. El discurso que realiza La mujer sobre la realidad se verá entremezclado con sus anécdotas y pensamientos sobre la condición femenina que hemos analizado anteriormente.

Por ejemplo, al principio de la secuencia, cuando La mujer reflexiona acerca de la mirada de los hombres y de cómo no la toman en cuenta en su totalidad, expresa: “(Quisiera mantenerme siempre en vela, en vigilia constante por un mundo que danza entre la caída o quedarse quieto como una enorme piedra)” (p. 74). La frase va a aparecer sola, separada de los párrafos que la anteceden y la suceden y, como se puede observar, entre paréntesis. Esto conduce a crear la sensación de que se trata como de un pensamiento aislado, que le viene a la mente de repente a la mente a La mujer, en medio de su reflexión sobre los hombres y su condición femenina. Pero esta frase no ha de pasar inadvertida a los ojos del lector. Porta un significado condensado en su brevedad pero altamente provocador. Porque, este mundo que danza entre la caída, ¿es Cuba? ¿Acaso se trata de la caída del socialismo? Porque en los 90 mucho se hablaba en los medios masivos de difusión nacionales de “la caída” del muro de Berlín, de “la caída” del campo socialista y de la decisión del gobierno cubano de resistir ante esa debacle para preservar las conquistas alcanzadas por el socialismo. La mujer refiere la oscilación entre dos posibilidades para ese mundo: “la caída o quedarse quieto como una enorme piedra”. En Cuba no hubo caída, pero sí parece la realidad de los 90 haberse quedado quieta, estancada, congelada, sin avances, sin desarrollo tecnológico. Curiosamente en el relato que analizaremos a continuación, *En una estrofa de agua*, también se realizará al final una mención a “la caída” como algo impensable y relacionada sin embargo con la prosperidad.

Manuel suele dejarle cartoncitos con mensajes escritos a La mujer. Cuando ella regresa de ver su obra de teatro, él le ha dejado escrito lo siguiente: “¿Qué puede hacer un clown en tiempos de desamparo?” y otro: “¿Qué testimonio puedo dar? ¿Testigo de qué y de quién?” (p. 76) Como se puede observar, estas frases sueltas también aparecerán intercaladas en medio del discurso femenino. Estas frases no tendrán mayor continuidad, ni explicación

alguna, ni desarrollo, pero son muy sugerentes en sí mismas. Expresan nuevamente una idea condensada, es como si no necesitaran explicación porque encierran una gran verdad. Manuel hace referencia a “tiempos de desamparo”, a cómo hacer reír, reír de qué y de quién. Cómo criticar y qué, a quién pues sabemos que una de las más importantes funciones del humor es la crítica, el cuestionamiento de las verdades anquilosadas a través de la risa, la burla, la desacralización. El *clown* nos habla de su pretensión de dar testimonio, pero sin saber qué reflejar, qué relatar, sobre quién hablar, por quién tomar partido.

Sabemos que el gobierno siempre ha tenido un ojo bien presente en los humoristas y en sobre lo que se realiza en términos de humor ya que el humor es un arma no solo de crítica sino de distracción, de des-orden y acaso ocio, no permitido o no tan bien visto en una sociedad en donde políticamente se espera un actitud grave, frente al trabajo y a la construcción de la nueva sociedad, una postura seria, en todo caso no apta para el placer, la risa, ni el ocio. El *clown* en tanto artista de teatro sentiría la obligación ética de dar testimonio, reflejar la realidad en la que vive, su sociedad, dejar una huella o expresar su mundo a través del arte, en este caso, la risa. Su riesgo sería sobre quién hablar y qué decir.

Y aquí inmediatamente después, entre paréntesis, La mujer expone:

(Nos falta energía. Si, energía que lo consuma todo, que nos libere. No hubo *el gran salto*, y esto es lo más preocupante de la Historia y de nuestras historias personales. Detrás del caos y del orden debe ocultarse algo mejor con que podemos estar hechos para empresas más nobles del cuerpo) (p. 76 y 77).

¿Se refiere acaso al salto hacia el comunismo?. Siempre en los años ochenta se proclamaba en Cuba que estábamos en la construcción del socialismo y que haríamos un salto, un paso hacia el comunismo cuando las condiciones estuviera creadas, pero el tiempo pasó, esas condiciones nunca llegaron, nunca hubo el “gran salto” prometido hacia una sociedad mejor, más avanzada, más desarrollada económicamente y plena, de menos esfuerzo y sacrificio colectivo. Pero también puede referirse al gran salto hacia el comunismo de los grandes países desarrollados los cuales al haber alcanzado un grado máximo de desarrollo pasarían a formas de producción socialistas, y eliminarían la propiedad privada. De ahí su mención a la Historia con mayúsculas y a las historias personales, cubanas, con minúsculas. Se suponía que Cuba iba a unirse, como una abanderada, a esas potencias desarrolladas, por ejemplo europeas, que habrían pasado al comunismo.

La falta de energía puede entenderse como un agotamiento nacional, un cansancio de tanta consigna política vacía reflejada en manifestaciones, carteles, propaganda televisiva. Tal

vez faltarían fuerzas, coraje, valentía para cambiar el estado de las cosas. La energía que lo consume todo haría recordar el fuego que veremos en el siguiente relato, un fuego que lo consume todo, lo aniquila todo y lo purifica, lo hace renacer de nuevo. La mujer apela a una energía que lo destruya todo y lo haga renacer como una liberación.

Sin embargo, esta interpretación de la cita que aquí proponemos pudiera ser considerada como subjetiva y personal ya que el texto no ofrece suficientes datos como para validarla. Una evidencia de esto es la oración que sigue: “Detrás del caos y del orden...” en donde se refiere el caos, el desorden y el orden, pero no se relaciona precisamente con un tópico político sino con “el cuerpo”. La referencia al cuerpo retrotrae la afirmación anterior no a un asunto social, público, político sino a la esfera de lo privado, al cuerpo humano. La imprecisión de la frase, su vaguedad, su oscuridad, su incongruencia en el conjunto del párrafo, no permiten afirmar una toma de posición del narrador, en este caso el narrador-personaje de La mujer. No podemos afirmar que su reflexión se refiera al comunismo, que el *gran salto* sea ese paso del sistema político ni que la falta de energía sea una falta de valentía social. Bien pudiera ser una energía femenina, una liberación femenina, un salto a la independencia y autonomía de la mujer.

Como esta sugerencia peligrosa queda a la responsabilidad de la interpretación del lector, el texto construye él solo una censura *a priori* que le permite ser publicado. Esto lo hemos visto por ejemplo en *Cañón de retrocarga* en que nunca se nombra el lugar de los hechos, las referencias son muy puntuales, acaso vagas, esporádicas, muy breves, pueden pasar desapercibidas como las indicaciones de armas de guerra o siglas de aerolíneas que el lector cubano medio no tiene por qué conocer y por lo general no conoce. Así como ciertas referencias y alusiones que encontraremos también en *En una estrofa de agua*, por ejemplo al final en donde se habla de “la caída”: “la caída es un sueño, la prosperidad”, y se menciona el desplome. También encontraremos en ese relato el fuego como aniquilador y reparador, a través de la mención a las ciudades de Sodoma y Gomorra así como del incendio final que produce la muerte del personaje y una especie de resurrección.

El hecho de saltar rápidamente para una frase que se aleja de lo público y retrotrae el significado a la esfera de lo privado, “las empresas más nobles del cuerpo”, rompe con aquella posibilidad de interpretación digamos política sobre el gobierno de Cuba. El autor no corre el riesgo nunca de ser explícito. Es voluntariamente críptico.

Es por eso que consideramos que en gran medida ese significado fragmentado, esa manera de narrar oblicua es porque hay “una verdad” que no puede ser expresada de manera explícita, pues si no el texto no será publicado, como le ocurrió a la propia novela de

Alejandro Álvarez, o sería censurado a posteriori con poca divulgación, pocas críticas, o un requerimiento al autor.

Todo debe ser escrito en modo de parábola, como el tema de la emigración en *En una estrofa de agua*. Tal vez por eso tantas citas, tantas alusiones intertextuales, aquí en este cuento estas frases intercaladas, trucas en su significado, sugerentes sí pero al fin incomprensibles. El narrador no toma una posición explícita nunca. Esa elección de interpretación la realiza el lector, en su anonimato íntimo y privado.

La mujer conoce a un muchacho, se refiere en efecto a El muchacho. Nos dice que es ingeniero civil y que está proyectando un puente “para no sé qué lugar” y algo así como que “un extremo del puente debe quedar en el aire y el otro fijo”. La explicación como otras anteriores es difusa, vaga, no es nítida, es brumosa y sepia como la atmósfera justo antes descrita. La metáfora del puente es muy poderosa pues Cuba es una Isla y varias poesías, ensayos, están dedicados a su aislamiento por una parte y a su necesidad de comunicar con tierra, por otra. Las Islas generan toda una poética de su condición insular. Pero al mismo tiempo por el propio sistema político cubano que controla con vehemencia las intervenciones de capital extranjero; el acceso al turismo, por ejemplo, del cual Cuba estuvo aislada por mucho tiempo y en general toda idea o capital foráneo.

Esto por una parte, pero a lo que mayormente hace referencia sin dudas la idea, la imagen del puente, es al deseo de viajar. Ya que es extremadamente difícil para el cubano viajar, imposible en la década de los 90 sin una autorización oficial del Estado, la idea de crear un puente remite a la idea de poder pasar por él, atravesarlo, caminar, salir, viajar. Si aún más una parte “debe quedar en el aire” es como si un extremo estuviera, de hecho, en Cuba y el otro a la deriva, “en el aire”, porque los cubanos ansían viajar a donde sea, a donde puedan, poco importa el destino, ya que tampoco eso pueden escoger, ni pueden escoger un destino personal ni un destino de viaje, así que bien ese puente puede llevarlos hacia cualquier lado, poco importa dónde, lo importantes es que los lleve fuera de la Isla. Y luego porque como este puente hace referencia al tema de la emigración desde un punto de vista metafórico, cuando los cubanos salen de Cuba, emigran, quedan como “en el aire”. Un extremo del puente está fijo, ese que está del lado de Cuba pues en él están sus raíces, la familia, los amigos, y en cierta medida su seguridad, un trabajo, una vida trazada, unas costumbres conocidas, un idioma dominado, un Estado protector y paternalista. Pero del otro lado del puente -y esto se hace más explícito en la segunda referencia a este puente, que se realizará al final del cuento, concluyendo la última secuencia, se encuentra lo ignoto, lo desconocido, la aventura o la desventura. El destino del cubano que parte de Cuba está

totalmente colgando “en el aire”, primero porque el cubano no tiene conocimiento del mundo fuera de Cuba, de cómo funciona el mundo de “afuera”. Demasiadas cosas ausentes en el país como para saberlo, unido a una permanente campaña de propaganda anticapitalista que lo abarca todo y que deforma y falsifica la vida en los otros países. Por lo tanto, el puente que todo cubano atraviesa, con ansias, cuando sale de Cuba, aunque sea por vías oficiales o de manera ilegal, es siempre un puente que lo lleva hacia lo desconocido y hacia a empezarlo de nuevo todo, desde cero.

1.5.3 El discurso sobre el teatro

El discurso sobre lo teatral está vinculado al sentimiento que La mujer experimenta de abandono, de desgana por la vida. Esto la ha llevado a percibir su entorno como un teatro, como personas, entre ellas ella misma, que no viven sino representan vivir, que juegan a ser feliz, y que son como marionetas movidas por hilos que alguien mueve, que alguien dirige pues son incapaces de trazar, de decidir su destino por ellos mismos. El discurso sobre lo teatral está unido además a un discurso sobre la locura y la pérdida de sentido, sobre lo absurdo, lo que la ha llevado seguramente al suicidio.

En esta secuencia III APUNTES DEL SOBRE, La mujer narra lo que vendría siendo dentro del relato una tercera obra teatral. Como hemos indicado ella ha asistido a una obra de Manuel y va a comentar de qué trata. Resulta ser un monólogo sobre los valores actuales. Describe cómo es la escena y lo que hace Manuel. Todo el decorado, como antes mencionamos, se compone de solo una silla en el centro del escenario. Manuel en un momento tiene que decir cosas enérgicas y en otras tiene que hacer reír. A La mujer esta obra también le va a parecer banal, insignificante; la actitud del público que ríe y aplaude le parece absurda. Manuel en su monólogo debe “continuar su perorata acerca de los valores actuales” (p. 75). El tópico de “los valores” estaba muy en boga en el discurso oficial de los 90, del cual se hacían eco las manifestaciones artísticas, los medios masivos de difusión, las vallas publicitarias, la escuela. “La recuperación de los valores” ante la “pérdida de valores” era una necesidad del gobierno como contrafuerte para la invasión de ideas extranjerizantes sobre el modo de vida “burgués” y capitalista a partir de la “caída” de la URSS. Se trataba de recuperar y mantener los valores provenientes de la ideología socialista como el trabajo, la responsabilidad, la honestidad, el antiimperialismo, el internacionalismo, la humildad, la

solidaridad. Por cuanto es sintomático el hecho de que el monólogo de Manuel trate sobre “los valores actuales” y que La mujer lo considere “una perorata”, pues deja entrever el cansancio ante la profusión de ese discurso repetido por todos los medios posibles.

La presencia de la silla sola en el escenario y el hecho de que Manuel le diga que ella debe comportarse como esa silla, firme, férrea, rígida, sin dejarse violentar lo cual puede implicar una idea de conformismo, de inacción, de soportar cualquier violencia social, moral, física, o soportar cualquier dolor estoicamente sin quejarse o rebelarse, con sentido de sacrificio, hace que La mujer visualice a su esposo ahorcado en medio del escenario, como si él fuera la silla o como si fuera ella misma:

Entonces vi en la oscuridad, en un lateral del escenario, boceteada entre las sombras, la figura de mi esposo sostenida del cuello por una soga, como un niño o un viejo, sus ojos saltones y brillantes. (p.75)

La mujer tiene esta imagen ilusoria de su esposo ahorcado. Se trata de otra referencia al suicidio dentro del cuento, en medio de esta especie de mensaje o carta de despedida que realiza La mujer que se suicida. Se observan en otros cuentos de Sánchez Mejías también alusiones al suicidio, y lo vamos a encontrar en la obra *En una estrofa de agua*, explícito en uno de sus personajes y sugerido en otros dos. El hecho de que La mujer visualice a su esposo ahorcado nos deja entender que él también pudiera querer morir, o más aún, que ya vive como un muerto, un muerto vivo, o tal vez que pueda llegar a realizarlo algún día o que es ella que lo ve así, como un muerto vivo.

La mujer divisa unas sombras moviéndose en la playa: “De pronto, la escena pareció un teatro fantasmal” (p. 78). Son unos amantes en la noche que ella percibe como “sombras” que realizan “una insulsa bacanal, un ínfimo combate” (p. 78). La manera en cómo ella los ve, los observa como una espectadora de la dicha, de la felicidad, desde fuera, es como si presenciara el teatro de la vida, una danza macabra con el fuego pues se sugiere cierta violencia cuando el muchacho quema a la muchacha. Es además por la noche donde todo es poco difuso lo que aviva la imaginación y el deseo sexual.

En otra ocasión refiere: “escuchen la risa de Manuel”, como si se dirigiera, en efecto, al lector, a los numerosos lectores o a un público y parece como si estuviera representando una obra teatral.

La mujer se siente vieja, se siente envejecer: “soy torpe, pierdo lucidez y mi carne envejece” (p. 79). Su sensación de deterioro moral y físico puede entenderse como una metáfora de un deterioro exterior del país. Menciona un estado de pobreza, de labios que no

pueden decir cosas entrañables, añora encontrar “alguien que tenga el poder de la risa y del patetismo (p. 79). Observa y describe su sombra en la pared, su sombra de color sepia y unas manchas grises: “Mi sombra sepia y las manchas grises. Silencio. No hay viento. Afuera no hay viento. Mucho silencio.” (p. 79). Su estado interior es una metáfora de un estado exterior, puede suponer un ambiente externo en donde nada se mueve, como en el Teatro del absurdo, en donde todo está detenido, congelado, silencioso.

Al final de su carta así describe el espacio exterior: “Ese ruido no es el viento. Es la violencia del silencio. Afuera es la violencia serena y aplastante” (p. 79). No es un silencio amado, es un silencio aplastante, todo pesa, todo es lento. Nuevamente se refiere ese espacio exterior detenido que habíamos visto cuando describimos el estado de aquella “masa de miel” (p. 73). Tres veces repite: “no hay viento”, el tono es como el de una obra de teatro, oral, declamatorio. Todo está como detenido, sin movimiento y esa apelación: “oigan, escuchen”, esa llamada, crea la sensación de presenciar un parlamento de una obra teatral.

Al mencionar la frase: “Escuchen el sepia deslizándose en el gris” (p. 79) referida al cuarto donde vive con Manuel, es la descripción de un espacio interior también. Puede sugerir además un cuadro patético de la sociedad. La mujer refiere escuchar desde su cuarto, la presencia de ratas y realiza una comparación, un paralelismo entre su vida y la de las ratas que efectúan una labor de roña. Expresa: “Oigan, no hay viento” (p. 79), realizando nuevamente una referencia a un “ustedes” en plural, pero es difícil reconocer quiénes son este “ustedes”, a quiénes están dirigidas estas palabras, parece ser a los lectores. Y más adelante: “Sudo, royendo mi cigarro, mi oscuridad y mi secreto” (p. 79). Las ratas tienen un objetivo preciso, claro y sienten alegría al realizarlo y hasta placer pero ella, La mujer, ya no tiene objetivo. Por eso expresa: “Esta noche no necesita un día. Y suda su inmensidad” (p. 79). Está decidida ya al suicidio.

Finaliza este apartado con la lluvia, las nubes, la caída voraz del agua. Ahora el cielo se vuelve gris y trae la lluvia, el desplome, la caída, que semeja al final de *En una estrofa de agua* que termina con un aguacero, una gran tormenta como si fuera un diluvio. Para ella significa cierta paz y admiración: “siento un poderoso amor por esa nube que se derrumbará para demostrar la lluvia” (p. 80). Como hemos dicho, palabras como derrumbe, caída, tienen una connotación social y la lluvia al igual que el fuego tiene un sentido de purificación, de barrerlo todo, eliminarlo todo para empezar de nuevo.

1.6 El cuerpo como una cripta

La cuarta secuencia, titulada La CRIPTA, es la más breve, consta de solo un párrafo. Sin embargo es muy reveladora en su significado. Manuel ha terminado de leer los “Apuntes del sobre” dejados por La mujer.

El relato retoma la tercera persona como en el resto de las secuencias. Este cambio de voz narrativa de la primera a la tercera persona produce la sensación de que ha pasado el tiempo. El tono del discurso de la mujer era diferente, sobre todo porque recreaba un espacio y un tiempo diferentes, fundamentalmente anterior. El tiempo se ha dilatado en la tercera secuencia APUNTES DEL SOBRE con el recuento que ha realizado La mujer sobre su vida pasada. Ha sido también un tiempo más largo de lectura pues es la secuencia más extensa del relato. Ella evoca diversos escenarios y pone a consideración del lector varias reflexiones densas, condensadas acerca del sentido de la vida, del país, del sentir de una mujer con respecto a los hombres. Estas reflexiones, algunas entre paréntesis, van a detener la lectura lineal y van a apelar a una reflexión personal e interior del lector que trata de descodificar esos mensajes. En el comienzo de esta cuarta secuencia volvemos al tiempo del relato, que había sido distorsionado por las múltiples anécdotas y reflexiones. Se ha producido un cambio abrupto de espacio, pues el relato-recuento de La mujer en la tercera secuencia se desarrollaba en varios espacios: la casa en donde vive con Manuel, un ómnibus, su centro de trabajo, un teatro, un taxi, un barrio oscuro, la playa.

La primera oración va a realizar la transición entre un tiempo y otro, entre un espacio y otro: “Dobla los papeles y los guarda en el sobre” (p. 80). Con la descripción del gesto que realiza Manuel es lento, reflexivo, el acto de doblar los papeles y guardarlos traduce el hecho de cerrar clausurar esa realidad en la que ella está viva, ese tiempo pasado, guardarlo, esconderlo, dejarlo de ver con sus ojos para constatar la nueva realidad que tiene delante.

Después de tomar el tiempo de leer la carta de La mujer, Manuel constata la realidad atroz que tiene ante sus ojos: el cuerpo muerto. La observa inmóvil. Ahora Manuel, en la habitación de El Muchacho, está solo frente al cuerpo de la Mujer muerta. Esta realidad es aplastante, esta certeza es pesada como una cripta.

Manuel recorre con la vista esta realidad, el cuerpo de su esposa muerta, acostado en una cama que no es la suya, en un cuarto que no es el suyo. Le parece viva todavía: “Piensa que si acercara su mano a la boca entreabierta de ella, sentiría el aliento” (p. 80). Sin embargo, ciertas palabras recuerdan que en realidad está muerta, “sus ojos de ciega” como los llama, y la presencia de una mosca en su nariz.

Su mano recorre el cuerpo de la mujer, “la frente, las mejillas, los labios, la garganta, el pelo a los lados del cuello” (80). Otra vez el silencio cargado del cuarto, recordemos que el muchacho ha salido, Manuel se encuentra solo, se hace tan presente, lo inunda todo, como el propio acto de tocarla. A ese silencio denso se une la sombra pesada de su mano en el cuerpo: “El contacto con la piel va adquiriendo un peso, semejante a la sombra que secunda la mano, con ternura uniforme y vasta.” (p.80).

Esta descripción lenta, muy pausada, distendida en el tiempo del relato cuando en realidad en el tiempo de la historia es muy rápido, recuerda las obras del *nouveau roman*, la descripción detallada, pormenorizada y en ralentí.

Pero el gesto de Manuel, tierno y lento, es casi inútil. Su manera de mirarla y de querer tocarla con la mirada, las sombras y la yema de sus dedos y esa manera en como su acto se convierte en insulso, en imposible y extraño, trae a la mente y da sentido al propio título de la secuencia pues he ahí la cripta: su cuerpo. El cuerpo dormido y en realidad muerto, inanimado deviene una cripta imposible para la ternura y el tacto, sus ojos sin mirada, sus labios sin palabras, su piel sin sensaciones son imposibles de acceder, de penetrar.

“La mano y la sombra se hunden despacio en el cuerpo de la cama en un gesto soterrado, inútil para cualquier cosa exterior, lejano a los principios de la luz” (p. 80). El distanciamiento con el que describe la voz narrativa lo hace todo muy frío, lento, ajeno. Tanto la mujer como Manuel son como personajes ausentes, sin presencia, sin decidir sobre sus propios destinos, como movidos por los hilos ahora más visibles del narrador.

Pero la mujer, como hemos visto según lo expresado en su carta, no es solo una cripta por su cuerpo inerte, inmóvil, inanimado sino que lo ha sido también desde un punto de vista interior, moral. Sus sentimientos y modo de ver el mundo, de percibir a los demás y de transmitir sus emociones eran también una cripta, indescifrable y misteriosa, hermética.

La idea de secreto que ella ha anunciado, “el sobresalto de un secreto que queremos compartir” (p. 76); “Si pudiera compartir mi secreto.” (p. 78) es totalmente críptica, se mantiene sin posibilidad de ser descodificada por el lector, convirtiéndose así en una perfecta cripta. La noción de secreto es un punto que el relato no resuelve, es un enigma que el texto construye y al cual no ofrece respuestas, soluciones. La cripta es así su cuerpo impenetrable, es su mente indescifrable y es la propia escritura del cuento inaprensible y hermética.

Esta secuencia IV funciona como una transición, es un tiempo congelado, entre la voz de la mujer aun viva de la tercera secuencia y el paso después de la muerte, lo que viene después como se verá en la quinta y última secuencia. Siendo el presente de la muerte, su constancia para el espíritu de Manuel, en efecto, la cripta.

1.7 El puente

La última secuencia V CUERPOS ROTOS también es bastante breve, y debería dar claridad a este sintagma, título del relato.

La secuencia comienza rompiendo también un poco el estado de ensoñación de la secuencia anterior. El ingeniero, el muchacho ha regresado. Hace referencia a que ha realizado una llamada, motivo por el que salió. Aunque no se explica, pudiéramos suponer que ha llamado para declarar la muerte de La mujer a los servicios correspondientes para que vengan a buscarla.

En el absurdo que el texto proyecta y en lo incongruente, Manuel se está peinando en el espejo y además tiene hambre, no ha comido desde el desayuno.

Entonces nuevamente a través del espejo Manuel mira hacia la cama y se nos describe lo que ve en ella, las manos de La mujer están cruzadas sobre el pecho, los ojos y la boca están completamente cerrados, y la cama ha adquirido una fijeza mortal. Podemos decir que ya está muerta.

Si bien antes, en la secuencia anterior, le parecía aún como viva con expresiones como “desde donde lo observan los ojos de ciega”, “la boca entreabierta de ella”, “sentiría el aliento”, “el contacto con la piel va adquiriendo un peso” (p. 80), ahora con el gesto de “peinarse serenamente en el espejo” (p. 81) unido al deseo de comer, ya podemos decir que ella es un cadáver. Es como si ambos, Manuel y El muchacho, hubieran ya pasado a otra cosa. Pero la propia historia u objetivo del relato también. Es como si ni siquiera la muerte fuera importante.

En un cuento en el que todo parece como filosófico y banal, el acto de la muerte, el paso de la vida a la muerte, de un estado a otro de la existencia también lo es. Como en el mundo que refleja el cuento, nada es relevante, nada tiene importancia, ni siquiera la muerte es un acontecimiento.

Manuel se ha preparado algo de comer. Se sienta a comer unos huevos fritos con pan, se describe el crujir de los huevos, el sonido del aceite en la sartén, se puede sentir el olor a grasa y a comida. Al sentarse a la mesa escucha una música que viene del pasillo de abajo. Desde la única ventana observa la lluvia, como había avizorado la mujer en su carta, su descripción es como la de un tiempo aciclonado. Entonces observa unos muchachos que bailan abajo, hacen contorsiones que a él le resultan muy mecánicas, muy exactas, como si sus cuerpos estuvieran sostenidos por hilos invisibles, le parece que pudiera ser él mismo quien los mueve. Le asombra verlos apoyarse en las rodillas, en las manos, la espalda y girar.

Lo asombroso, lo extraordinario está en su mirada, lo que vuelve asombroso el hecho es su mirada. Recuerda una enseñanza aprendida en el teatro chino donde trabajó: “la conciencia infinita sólo es posible en algunos títeres y en Dios” (p. 81):

Se acercó a la ventana. Llovía. Abajo bailaban unos muchachos. Hacían contorsiones de una exactitud asombrosa, mecánica, como si desde el cielo (o desde las propias manos de Manuel) les sostuvieran los cuerpos con hilos invisibles. Los muchachos se turnaban en el centro del grupo y allí giraban, apoyándose en las rodillas, las manos, las espaldas. Manuel pensó en una vieja enseñanza que había recibido en el teatrillo chino: la conciencia infinita solo es posible en algunos títeres y en Dios... Se dijo sonriendo: «Pero no, son fragmentos, cuerpos rotos». (p. 81)

La frase atribuida a la enseñanza del teatro chino: “la conciencia infinita solo es posible en algunos títeres y en Dios” proviene de un texto ensayístico del dramaturgo y poeta del romanticismo alemán Heinrich von Kleist (1777-1811) titulado “Sobre el teatro de marionetas”¹¹⁴ (publicado en 1810 en el *Berliner Abendblätter*). El texto de Sánchez Mejías parafrasea la frase, le cambia su sentido pero lo esencial permanece. En el ensayo de Kleist se promulga que los títeres, al carecer de conciencia, son mejores bailarines que los hombres que están cargados de reflexión, son perfectos bailarines. Porque según él la gracia se presenta “cuando el conocimiento ha pasado por el infinito” (p. 114):

[...] de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.¹¹⁵

Los movimientos de los bailarines en el pasillo que Manuel observa son tan perfectos que le recuerdan los movimientos de los títeres. Son contorsiones “de una exactitud asombrosa, mecánica”, parecen movidos por hilos invisibles desde el cielo. Sin embargo Manuel entiende que no son títeres ni dioses, solo hombres, cuerpos descoyuntados, contorsionados, cuerpos rotos, fragmentos, pero llenos de reflexión, de conciencia y tienen alma.

Esta frase resulta, como tantas otras del relato, enigmática y oscura. Es sin embargo de una belleza extrema. Insertada en el relato así tal cual es también inexplicable. Sin embargo en la frase siguiente: “Pero no, son fragmentos, cuerpos rotos” hay como una especie de decepción de que sean humanos y no títeres. Los jóvenes abajo bailan tan bien que parecen

¹¹⁴ KLEIST, Heinrich von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988, p. 27-36. <https://portalcioranbr.wordpress.com/2018/11/18/teatro-marionetas-kleist/>

¹¹⁵ *Op.cit. ibid.*

artificiales, perfectos, pero no lo son, son imperfectos, son solo seres humanos. Su baile es el de cuerpos rotos, fragmentados.

El nivel de metaforización ahora supera y destruye cualquier intento de ver reflejada una realidad social circundante, pues va mucho más allá, accediendo a un significado más universal y humano. Los títeres no tienen que hacer nada, ni trabajar, ni pensar, son movidos por Dios como los cubanos son movidos por el Estado, es como un estado de gracia y conformismo placentero.

El sintagma del título vendría entonces a referirse a unos simples bailarines. Son ellos los cuerpos rotos. Aunque en efecto puedan serlo, la metáfora de las marionetas y de los fragmentos, de los cuerpos rotos recuerda la vida de los personajes descritos en el cuento y por extensión la vida de las personas en Cuba, vidas cortadas, mutiladas, rotas por no poder construir ni concluir ningún tipo de proyecto. Esta frustración se observa en todos pero sobre todo es más cruel en los jóvenes, ya que la juventud es la edad de proyectarse en el futuro, de soñar, emprender y construir un futuro.

Manuel vuelve a la mesa y continúa comiendo. El muchacho, que en esta secuencia es nombrado por el narrador “el ingeniero”, del mismo modo que Manuel ya no es nombrado más “el *clown*”, se encuentra escribiendo algo. Tiene lugar entre ellos una conversación, con la que finaliza el cuento mucho más explícita sobre aquella idea esbozada anteriormente sobre la construcción de un puente hacia ninguna parte:

Manuel dijo, con la boca llena:

-¿Qué estás haciendo?

-Un puente.

-¿Es importante?

-Une una orilla con la otra. Debe serlo.

Manuel pensó: «Sí, *el salto*, la buena o la mala suerte, la *otra orilla*». (p. 81)

Con este diálogo finaliza casi el relato. En esta última secuencia están condensadas en un espacio textual bastante breve muchas ideas importantes. Una, ya lo hemos visto es una explicación para el sintagma “cuerpos rotos” referido a los muchachos que danzan y sus cuerpos se dislocan en sus movimientos. Ahora en este diálogo entre Manuel y el ingeniero se retoma el tema antes mencionado por La mujer en la tercera secuencia, (p. 79), acerca de la construcción de un puente. En este caso se menciona la palabra “orilla”, “une una orilla con la otra”, “la otra orilla”. Este sustantivo es utilizado con frecuencia para referirse a las costas de La Florida, a donde los cubanos suelen llegar de manera ilegal por barco o cruzando el río Bravo, en México. Con la mención de un puente que pretende unir una orilla con la otra se

realiza aunque metafóricamente una referencia a la emigración cubana, que comenzó a aumentar considerablemente a partir de 1992 con el recrudecimiento de la crisis, y sobre todo este tipo de salida ilegal, dada la gran dificultad de salir de la Isla de manera legal por avión. “La otra orilla”, el puente, el barco, son imágenes que se convierten en símbolos y metáforas del éxodo. Son recreados en el cine, en la plástica y en la música. Podemos mencionar la popular canción del trovador habanero Frank Delgado titulada “La otra orilla”; las múltiples obras de botes y remos del artista plástico Kcho (Alexis Leiva Machado) expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana; películas como *Habana Blues* (2005) del realizador Benito Zambrano y *Juan de los muertos* (2011) de Alejandro Brugués, por ejemplo.

Además Manuel queda pensando en “*el salto*” que puede referirse a dar el paso, a tomar la decisión de irse de Cuba lo cual era en muchos casos una salida para siempre, definitiva, sin vuelta atrás, dada las leyes migratorias cubanas. Ese *salto* tiene ecos también en atreverse a dar el paso, al hecho de saltar de un mundo a otro, y lo desconocido que se ha de enfrentar al otro lado. Como había referido La mujer en la secuencia tres, un extremo del puente está fijo pero el otro extremo está suspendido en el aire... Este salto al vacío que realiza el cubano al salir está determinado en gran medida, y sobre todo en los años noventa, de un lado por el gran atraso de Cuba en cuanto a maquinaria y objetos, aparatos electrónicos y por otro por la falta de información existente que produce una gran ignorancia, un velo, tendencioso sin dudas, sobre cualquier realidad sobre la vida exterior a la Isla.

De ahí la “buena o la mala suerte” en la que piensa Manuel pues el cubano se ve así expuesto a empezar por lo general todo de nuevo, desde cero y además de la preparación y del esfuerzo personal todo debe ser conjurado para poder salir adelante y reconstruir una vida digna en otro sitio extranjero. El hecho de convocar la suerte puede dar una idea de ese estado de deriva hacia lo desconocido, de varar en medio de una vorágine nueva. Aunque puede también referirse a la suerte del tiempo meteorológico en las balsas que se lanzan al mar para alcanzar “la otra orilla”.

El hecho de que el personaje del ingeniero esté concibiendo un puente expresa también ese deseo sempiterno del cubano de poder tener una comunicación más frecuente con sus familiares que viven en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos, tan difícil y caro en los años 80 y 90, y en cierta medida aún en la actualidad. De un lado puede hacer referencia también al deseo de un diálogo, de un entendimiento oficial entre los dos países, tanto en materia migratoria como en relaciones diplomáticas. O simplemente el anhelo de lograr un canal que permita comunicar, atravesar, viajar y poder regresar sin problemas, que permita un

ir y venir sin trabas institucionales. Se trata de un puente para comunicar física y metafóricamente.

Ahora bien, lo interesante es cómo el texto entreteteje las ideas para poder pasar de una idea densa, filosófica, críptica, como es la del intertexto de las marionetas y Dios en aquellos cuerpos rotos de los bailarines -la cual no guarda aparente conexión con la realidad referencial- a una imagen: la del puente, el salto y la otra orilla que -aunque narrada de manera escueta y parabólica- sí guarda una fuerte relación con la realidad cubana de los 90. La referencia a las marionetas y a la danza de los cuerpos rotos produce una desviación de la atención con respecto al tópico del puente, y sobre todo a una posible interpretación social del mismo, como hemos visto que es usual en estos textos para no correr el riesgo de ser demasiado explícito. Con el no desarrollo de las ideas expuestas, que quedan solo esbozadas, rotas, truncadas, el narrador aparta cualquier tipo de censura posible. Con la imagen de los bailarines se desdibuja la impresión de que los “Cuerpos rotos” del título puedan ser los personajes aburridos, desolados, hastiados de este cuento. También se elude la sugerencia de interpretación de la “otra orilla” como una referencia a la ciudad de Miami, en Florida. “El salto” y la “otra orilla”, por ejemplo, pueden ser el paso de la vida a la muerte.

Por último, el relato concluye con el acto de Manuel quien termina de comer. Limpia el plato con un pedazo de pan, se seca la boca con su pañuelo. En varias ocasiones en esta secuencia, seis exactamente, se hace referencia al acto de comer. A Manuel le asalta un repentino ataque de hambre. Manuel se peinaba frente al espejo, se ha despojado de su maquillaje y de su ropa de payaso. Ya La mujer está en posición de cadáver en la cama. Los chicos danzan abajo, con unos movimientos cercanos a “la conciencia infinita”, aunque son en realidad cuerpos rotos. Afuera llueve. El muchacho es un ingeniero que construye puentes y Manuel come con cierta fruición. Es el placer de la vida. Después de la muerte siempre la comida, el deseo de comer, como un acto de suma existencia, de vitalidad indiscutible, una necesidad básica satisfecha. El acto de comer, mencionado tantas veces en esta última secuencia, conformando sus dos últimas oraciones, deja entreabierta como una cierta rendija para una apreciación del mundo real. La vida continúa, deforme, imperfecta, torpe, simulada, rota, deshecha, fragmentada, inútil, pero vida al fin.

Como hemos analizado, se aprecia en este relato un significado fugaz y roto, varias escenas y argumentos no concluidos. En eso también reside el desorden, en lo roto, quebrado y fugaz del significado. Con este relato *Cuerpos rotos* hemos trascendido a un nivel más

oculto del des-orden. Este texto nos permite observar aspectos de un desorden espiritual. Sus implicaciones pueden ser sociales, existenciales, femeninas. El cuento evidencia la amplia variedad de estilos de escritura que experimentaron el grupo de los novísimos. Aunque el relato pretende a través de un discurso metafísico y teatral alejarse de lo cotidiano referencial, la realidad lo asedia y lo manipula, como los hilos invisibles de los títeres.

Capítulo 2. *En una estrofa de agua o la emigración permanente*

En este segundo capítulo y último de nuestro trabajo vamos a analizar un relato que se publica posterior a la década de los 90, en el 2006. En él vamos a observar una cierta decantación a la hora de expresar los contextos de la crisis económica cubana de esa época. *En una estrofa de agua*¹¹⁶ de Jorge Ángel Pérez va a poner el acento no tanto en la expresión visible de la crisis como en el estado interior que provoca en las personas, sobre todo cuando esta se extiende a más de una década y parece no tener fin.

Este relato con el cual concluye nuestro estudio sobre la narrativa de los novísimos escritores cubanos, va a avizorar algunos caminos futuros que va a seguir la narrativa cubana del 2000 en adelante, la cual se va a ir alejando del modo de expresión realista y testimonial para incursionar en otros géneros como la ciencia ficción y lo fantástico. La construcción de una metáfora que propone *En una estrofa de agua* como recurso para hablar de la realidad cubana es un signo de este cambio.

Para el estudio de este relato proponemos un análisis no tan detallado como los anteriores sino tratando de indagar los mecanismos por los cuales el texto construye esta metáfora. Siguiendo el hilo de la lectura nos interesará identificar cómo el relato va tejiendo diversos significados que se entremezclan y sugiriendo varias pistas interpretativas. Ante la aparente vaguedad de la solución de su conflicto, nos interesa particularmente una de las propuestas interpretativas, escondida en el intertexto, en la cual ahondaremos particularmente. A partir del análisis de los intertextos, de la onomástica, de la semiótica pretendemos sacar a relucir ese discurso escondido.

Este relato busca un orden tanto discursivo como espiritual. No posee un discurso fragmentado sino oblicuo dada la desviación que supone la intervención intertextual. El texto aunque se disemina en múltiples interpretaciones aspira a conciliar al final un orden moral, filosófico, tanto en la vida privada y familiar del personaje protagónico como en el sistema social e ideológico existente.

¹¹⁶ Jorge Ángel Pérez: “En una estrofa de agua” en *En una estrofa de agua de Jorge Ángel Pérez y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 9-23.

2.1 Contextos narrativos

El relato *En una estrofa de agua* de Jorge Ángel Pérez apareció publicado por primera vez en un volumen de cuentos que lleva su nombre y que recoge las obras ganadoras del Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar, con el cual recibió primer lugar¹¹⁷. Seguidamente el cuento apareció formando parte del libro *En La Habana no son tan elegantes*¹¹⁸, el cual recoge ocho historias entrelazadas que se desarrollan en una casona de la Habana Vieja en la época de los años 90 o 2000. Este libro fue también galardonado con el Premio de cuento Alejo Carpentier y el Premio de la Crítica en el 2009.

Del relato *En una estrofa de agua* se destaca, así como en los demás cuentos de *En La Habana no son tan elegantes*, el lenguaje poético, metafórico, lírico al tiempo que la trama trata sobre una situación cotidiana, de la realidad inmediata, a veces cruda y desesperanzadora. Así lo señala el jurado que le otorgó el Premio en la nota de contracubierta del cuaderno *En una estrofa de agua y otros relatos* al destacar lo siguiente:

[...] el dominio expresivo y la alta calidad lograda en la construcción de la atmósfera, el ambiente, los personajes, y la solución artística de una metáfora que engloba la historia cifrada del relato y hace resaltar por oposición, la historia evidente de una circunstancia contemporánea.

Nos interesa en el presente análisis dilucidar esa metáfora, esa historia cifrada y evidente circunstancia contemporánea a las que hace referencia acertada el Jurado.

La poesía con la que el texto escribe el relato de la realidad cotidiana cubana es, a nuestro juicio, un signo del cambio que comienza a experimentar la narrativa cubana a partir de los años 2000, en especial la narrativa de los novísimos. Durante los años noventa predominó en Cuba un tipo de narrativa, como hemos visto en las obras antes analizadas, de acentuado carácter referencial y circunstancial por un lado o de marcado carácter filosófico, alegórico, cercano al ostracismo por otro.

La crítica a diversos aspectos de la realidad, sobre todo en los textos más referenciales, era una crítica frontal, descarnada, sin tamices, muy incisiva al punto de que tal evidencia podía hacer perder en ocasiones el carácter artístico de algunos textos. Fueron los 90 una especie de caja de Pandora, de realidad destapada y su representación literaria y plástica

¹¹⁷ El Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar, creado en 2001, es un certamen anual auspiciado por el Instituto Cubano del Libro, Casa de las Américas y la fundación ALIA. Está dirigido a fomentar la creación de narradores de todo el mundo en lengua castellana.

¹¹⁸ Jorge Ángel Pérez: *En La Habana no son tan elegantes*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009.

denunció la pobreza, el hambre, la desolación, el impacto de la guerra, la emigración, la prostitución emergente, la droga e hizo aparecer en abundancia personajes antes ausentes como homosexuales, travestis y rockeros.

Poco a poco esta ruptura se hizo norma, y hasta se puso de moda. Hizo falta un proceso de decantación y asimilación, con el avance de la década, de la situación del país, de las nuevas realidades sociales para intentar vislumbrar nuevos caminos literarios.

En una estrofa de agua refleja a nuestro juicio la conciencia ya cansada, agotada de la crisis. No se trata de la constatación de una crisis económica o ideológica como tal, como en muchos de los textos de los novísimos, sino de las consecuencias que ha dejado o va dejando esta crisis en la conciencia de las personas. El cuento, como los personajes de la vieja casona de *En La Habana no son tan elegantes* respira tristeza y desolación, melancolía, por un mundo que se pierde, se destruye, se desmorona y para el cual es muy difícil avizorar las salidas.

El investigador cubano Jorge Fornet ha señalado este cambio de paradigma que comienza a advertirse a principios del nuevo milenio en la literatura cubana:

Por paradójico que pueda parecer, la narrativa cubana de estos años ha avanzado, a la vez, en un doble sentido: de un lado, un discurso que pretende llevar al límite la idea de una crisis, y, por consiguiente, de una clausura (el llamado realismo sucio [...]); del otro, un discurso que pone de manifiesto la extenuación de ese modelo literario, que describe su agotamiento y, por tanto, prefiere optar por un camino distinto (las múltiples oposiciones a esa visión seudotestimonial de la literatura). [Recientes proyectos anuncian] un futuro que se aparta de, o al menos enriquece, aquel universo que dominó la narrativa de los años noventa.¹¹⁹

En efecto, como lo va a demostrar luego la literatura de un grupo denominado Generación Zero, el que mencionaremos en las Conclusiones de nuestro trabajo, los jóvenes autores que publican a partir del 2000 se van a ir alejando cada vez más de ese modelo referencial y seudotestimonial que dominó en los 90. Van a conformar una literatura donde prima lo fantástico y la ciencia ficción y en donde “el factor Cuba”, la Isla, el país y sus vicisitudes, parecen estar ausentes o carecer de interés.

El cuento *En una estrofa de agua* lo pudiéramos situar a medio camino entre la poética e intereses de la generación de los novísimos y la sensibilidad de una generación posterior, la Generación Zero, siendo de todas formas Jorge Ángel Pérez un autor difícil de clasificar en una u otra generación de escritores.

¹¹⁹ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p.137-138.

Jorge Ángel viene de un pueblo del centro del país, Encrucijada, Villa Clara. No se ha formado ni proviene como muchos novísimos de los Talleres Literarios ni ha publicado a través de ellos. Su formación es bastante autodidacta. Desde que comenzó a publicar, sus cuentos y novelas han recibido premios en Cuba y en el extranjero, destacándose el haber sido finalista del premio de novela latinoamericana Rómulo Gallegos con su novela *Fumando espero* (Editorial Letras cubanas, La Habana, 2004), una ficción dedicada a la vida del famoso escritor cubano Virgilio Piñera. Otra de sus novelas reconocidas es *El paseante Cándido* (Ediciones Unión, La Habana, 2001), en donde realiza una recreación humorística del personaje clásico Cándido de Voltaire así como de la novela de aprendizaje (bildungsroman). Este autor desarrolla temáticas diferentes en cada una de sus obras. Posee una escritura ágil, fluida, una gran imaginación para inventar historias y a veces un cierto melodramatismo en sus tramas.

2.2 La alternancia entre el título y la dedicatoria

La alternancia entre dos tipos de discurso, uno referencial y otro alegórico, la vamos a encontrar desde el inicio del cuento, entre el título y la dedicatoria.

El título *En una estrofa de agua* nos remite a los confines de la poesía, hace imaginar el verso, olas de sonidos y sentidos, la rima en la que las palabras viajan, van y vienen. La presencia del agua lleva a pensar en el mar, los ríos, la lluvia. La palabra “estrofa” da la impresión de que los reagrupa, los sostiene y los mece. Se trata de un sintagma nominal poético y sugerente.

El título posee un carácter lírico y metafórico pero al mismo tiempo será un título de tipo “*rhématique*”¹²⁰ porque va a anunciar una característica de la escritura de todo el cuento, que también será lírica y llena de metáforas.

Por su parte la dedicatoria, “*A todos los desaguados de La Habana Vieja, a sus aguadores*” (p. 9), nos retrotrae de inmediato a una realidad concreta. Además ofrece un dato de tipo social pero también espacial, ya que nos sitúa sin ambigüedad en un espacio definido, en una ciudad.

Según los destinatarios de la dedicatoria, pudiéramos pensar en la posibilidad de encontrar en el cuento algún personaje de tipo “desaguado”, o sea, alguien que carece de agua

¹²⁰ Gérard Genette, *op.cit.* p. 82.

y también podemos suponer la presencia de un aguador, alguien que provee o vende agua. El hecho de dirigir la dedicatoria a estos personajes específicamente de “La Habana Vieja” pudiera incitar al lector a pensar que el cuento va a desarrollarse en el espacio citadino de La Habana Vieja como será, en efecto, el caso.

Por lo tanto si bien el título propone connotaciones metafóricas imposibles de descifrar por el momento, por ejemplo con respecto a la palabra “agua” y “estrofa”, la dedicatoria va a proponer enseguida un espacio real y una significación unívoca para el sustantivo “agua”. Esta alternancia o doble discurso va a estar presente en todo el cuento.

2.3 La anécdota. El surgimiento de dos discursos paralelos

El cuento comienza con la narración en tercera persona de un niño que acompaña a su padre al río a nadar, y lo observa embelesado desde la orilla realizar acrobacias imitando ser un pez. El padre se convierte en su nado en distintos tipos de peces: un delfín, un tiburón, un jurel, una sardina... El hijo a veces le dice en cuál pez quiere que se convierta: un cangrejo, una anguila.

Es difícil delimitar si se trata de un juego entre ellos o de una verdadera transformación, del orden del realismo mágico o de lo fantástico, porque el padre está convencido y afirma con recurrencia que el hombre desciende de los peces y que él es un pez. Esta ambigüedad se refuerza por el hecho de que el narrador de la historia utiliza una focalización interna, narra desde la perspectiva de un niño, el cual cree con certeza lo que dice su padre.

Desde la primera oración el relato nos presenta esta suerte de descendencia mágica: “Jamás su padre escuchó hablar de Anaximandro de Mileto, sin embargo, entraba al agua asegurando que el hombre descendía de los peces” (p. 9). La idea se va a repetir de nuevo en ese primer párrafo, refiriéndose al padre: “El hombre desciende de los peces, decía” (p. 9). La referencia temprana en la primera oración a este filósofo griego, la única de forma explícita, no será anodina pues la afirmación de una línea de continuidad entre los peces y el hombre - como concebía Anaximandro de Mileto- a partir del elemento esencial, el agua, va a recorrer todo el relato. Además, si ahondamos en las ideas filosóficas de Anaximandro de Mileto (Mileto, *c.* 610 a. C.- Mileto *c.* 546 a. C.) como se verá en el análisis, vamos a encontrar coincidencias reveladoras con varias de las ideas desarrolladas en todo el texto y que pueden

servirnos para comprender una de sus posibles líneas interpretativas¹²¹. Sutilmente anunciado por la primera oración y reforzado luego, como veremos, por varias frases de manera implícita y dispersa, hay un sustrato filosófico acentuado en el cuento que podría estar en la base de una de sus propuestas interpretativas.

Desde muy pronto también, en la primera página de la edición que consultamos, se introduce un suceso que será factor desencadenante del conflicto o al menos, de uno de los conflictos centrales: la desaparición del padre.

Un día, luego de la zambullida habitual en el río, el padre no regresó. El narrador describe cómo el niño lo esperaba en la orilla, convencido de que iba a volver convertido en pez como siempre, pero no regresó. Se describe también en ese momento el advenimiento fatal de una tormenta: “las nubes que se desbordan” (p.10).

En varias ocasiones el narrador reafirma, siempre desde la perspectiva del niño, esta idea de que el padre es un pez que ha seguido la corriente del río por voluntad propia para unirse a otros peces, que el agua es su medio natural en donde quiere estar, adonde debe regresar. Por ejemplo:

A fin de cuentas su padre descendía de los peces, su padre era un pez que en cualquier momento le daba la sorpresa, salía a flote. [...] Siempre esperaba el agua en el agua, porque el agua es la naturaleza que conduce, también decía.

[...]

Esa vez no volvió, aunque supiera que el niño lo esperaba en la orilla, sentado, sin moverse, preguntándose a qué lugar lo conduciría esa naturaleza.

[...]

Esteban quería que el pez en que se había convertido el padre nadara tranquilo, siguiendo el rumbo de las aguas. Él no iba a traicionar su voluntad, lo dejaría allí para siempre, a fin de cuentas los hombres venían de los peces y en ocasiones volvían a ellos. (p. 10)

La noción de que los hombres descienden de los peces es en efecto la idea desarrollada por Anaximandro de Mileto, muy avanzada para su época e importante pues presenta por primera vez una teoría de la evolución como explicación para el origen de la vida y de los animales, incluyendo al hombre, cuyo origen sitúa en el agua.

En estas frases que se intercalan en la anécdota hay otra idea medular que será luego más desarrollada en el relato y que proviene también de una concepción de Anaximandro. Me refiero a una idea relacionada con su noción del *apeiron* : el infinito, el origen, según la cual las cosas, los entes, deben volver a su origen y las cosas que se separan de su origen deben pagar una especie de culpa y castigo por la separación de la

¹²¹ Tomás Fernández y Elena Tamaro, “Biografía de Anaximandro”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/anaximandro.htm>. Consultado el 7 de junio de 2022.

matriz, por ese desorden y contradicción, buscando volver a ella para reconciliar el orden del mundo, del *apeiron*, el origen¹²².

Según esta idea, el padre de Esteban -que es así como se llama el niño- pudiera haber entrado al agua para regresar a su origen, a lo que él es y de donde salió: un pez y volver entre los suyos. Esto deviene una necesidad y un destino, según la filosofía de Anaximandro, una suerte de restauración del orden cósmico, al pagar su culpa. Es el hecho de haberse separado de su destino, de su origen, lo que crea una contradicción que hay que restituir, regresando al agua.

En un relato cuyo des-orden consiste, como se verá, en la recurrencia de diversas digresiones que entran a formar parte de la estructura de la trama, construidas a través de varios intertextos, hay sin embargo el objetivo de alcanzar un orden, una reconciliación interna del personaje protagónico, la cual tiene, entre otras causas, un basamento filosófico que proviene de la filosofía de Anaximandro. Por otra parte, el desorden también proviene de la presencia de un relato escondido, de lo no dicho que confunde al lector. Hay un orden ideológico basado en la presencia todavía de una esperanza en el futuro, en que algo se puede arreglar en el país, a pesar de una desesperanza y una tristeza.

Ahora bien, estas elucubraciones ocurren en un plano del relato que pertenece a la conciencia interior de Esteban y de su padre, en el nivel de sus pensamientos e ideas, transmitidas al lector través de la focalización interna sobre el personaje. En el cuento vamos a advertir otro plano o registro del discurso que está más relacionado con un discurso realista, referencial, que remite a la realidad inmediata, y que tiene una línea de continuidad con la dedicatoria: “A todos los desaguados de la Habana Vieja, a sus aguadores” (p. 9).

Este segundo plano se manifiesta por primera vez cuando Esteban regresa a su casa luego de la desaparición del padre y le cuenta lo ocurrido a su madre. La madre empieza a llorar y a gritar desesperada. El niño le ha dicho que “su padre decidió no volver, que entró al agua y que allí se convirtió en pez” (p.11) y la madre le responde: “ -Tu padre se ahogó” (p.11), llamándolo imbécil. Aquí se produce una primera contradicción entre el discurso de Esteban, su percepción de la realidad y la percepción de la realidad de los demás. El contraste entre estas dos percepciones se va a continuar en todo el relato, tomando la forma de dos versiones paralelas de los hechos.

¹²² José Manuel Fernández Cepedal, “Los filósofos presocráticos. Anaximandro de Mileto”. *Proyecto de Filosofía en español*. <https://www.filosofia.org/cur/pre/axima.htm>. Consultado el 7 de junio de 2022.

La madre pide auxilio y va a buscar al padre al río junto a varias personas. La descripción de esta búsqueda y algunos elementos como el tono del lenguaje, la importancia que recobra el cuerpo del ahogado, evocan el relato de un escritor muy conocido. La presencia de elementos mágicos como el hecho de poner una vela encendida en un pedazo de madera y dejarla flotar en el río para encontrar al ahogado; el ritual del velorio; el árbol donde lo enterraron y adonde vuelven cada año. Todo el estilo de ese párrafo dedicado a encontrar al padre de Esteban nos hace recordar el relato “El ahogado más hermoso del mundo”¹²³ del gran escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Hay otro elemento significativo de coincidencia entre ambos textos: el nombre del ahogado. En el cuento de García Márquez el ahogado, protagonista de la historia, recobra una significación especial, deviene alguien singular, humanizado, cuando los habitantes del pueblo le conceden un nombre: ese nombre es Esteban. Aunque esta información se conocerá mucho más adelante, en el relato *En una estrofa de agua* el padre ahogado, al igual que el hijo, también se llama Esteban.

El guiño intertextual es muy sutil, apenas perceptible. Solamente un lector que conozca los rasgos estilísticos de la escritura de García Márquez y su relato “El ahogado más hermoso del mundo” puede ser capaz de trazar una relación entre ambos cuentos. No hay ninguna mención explícita al escritor colombiano ni otra apelación a sus textos en el relato. Además esta referencia se inserta perfectamente en el orden lineal de la trama, constituyendo un posible elemento de digresión solamente para el lector experimentado. Por otra parte, su reconocimiento o no, no influye en la comprensión e interpretación global de la historia.

De cualquier manera aun con la presencia de elementos mágicos la afirmación y sobre todo la evidencia de que el padre no es un pez que se ha ido con la corriente sino que simple y dramáticamente se ha ahogado, es un elemento clave que expone la coexistencia entre estas dos percepciones de la realidad, la del niño y la de los demás, representados estos últimos por la madre y los amigos o familiares que la ayudaron.

Estas dos visiones de la realidad se van a contraponer en todo el relato, presentándose y avanzando de manera paralela, como dijimos, y provocando una cierta incertidumbre en el lector, característico de lo fantástico. Hay una alternancia permanente entre ambos discursos, el de Esteban y el de los demás, que llega a confundir al lector y que va posteriormente a desarrollar dos conflictos narrativos diferentes, entremezclándose en ocasiones a partir de un núcleo central, el personaje protagonista, Esteban.

¹²³ Gabriel García Márquez, “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) en : *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

Una muestra de esta ambigüedad es la reflexión que realiza Esteban, de quien podemos pensar que comienza a devenir adulto, después de que encontraran y enterraran a su padre. Esteban sigue pensando o dudando de si su padre es un pez. El discurso del narrador con focalización interna se transforma en un estilo indirecto libre acentuando la perspectiva interior del personaje que, en efecto, sigue pensando que su padre es un pez. Esto pone en evidencia el valor o la importancia de la duda en este personaje, lo cual hace dudar al lector a su vez dada la utilización de la focalización interna y aún más del estilo indirecto libre. Así se pregunta Esteban:

¿A qué lugar el agua, la naturaleza que conduce, habría llevado a su padre? ¿Acaso estaba su cuerpo de pez difuminado en las regiones seminales del mundo? ¿Acaso disuelto en los átomos del agua? ¿Era su padre un hombre? ¿Era un pez? ¿Era un tiburón o era un delfín? ¿Era vivo? ¿Era cadáver? ¿Era esqueleto de espinas? ¿Qué era? (p.11)

Ahí el niño elude y niega la muerte del padre, es una forma poética de negar la realidad. Al mismo tiempo, paralelo a esta duda, a Esteban le asalta un extraño sentimiento de culpa con respecto a la desaparición de su padre, la creencia de que él lo abandonó o traicionó. Es difícil en este momento inicial de la lectura poder dilucidar por qué, en qué consistiría esa culpa, abandono o traición. Tal vez, según señala el narrador, por el hecho de haber avisado de su muerte en el río y haber provocado que lo sacaran de las aguas que era su destino, el lugar donde quería permanecer y lo enterraran en tierra, donde no quería estar. O quizás por haberlo dejado nadar y no haberlo socorrido a tiempo al ver que no regresaba.

La noción de culpa nos remite nuevamente a las ideas de Anaximandro de Mileto en torno a su noción sobre la culpa y el castigo que deben pagar los seres, la materia en general, los unos a los otros ya que se han separado de su origen indeterminado: el apeirón, de su matriz, y deben compensar ese desorden o contradicción volviendo al origen, pagando una culpa o a través del castigo¹²⁴.

Una vez la lectura del cuento concluida nos aventuramos a esbozar otra interpretación posible para ese sentimiento de culpa que experimenta Esteban a todo lo largo del relato a partir de la muerte de su padre. Dejaremos para más adelante la explicación de esta interpretación, la cual va a estar relacionada con el tópico de la emigración y con el hecho de haber roto una tradición. La idea de culpa-castigo aparece claramente formulada por el narrador al final de estas preguntas que se hace Esteban sobre el destino de su padre: “Era su

¹²⁴ “Anaximandre” en : *Les Présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 24-40.

culpa, al menos él creía eso. Él abandonó al padre que ahora lo castigaba con penurias, con lagunas de carencias.” (p. 11).

Ha pasado el tiempo y surge un Esteban ya adulto obsesionado con el agua, según él como castigo por su culpa. Esta obsesión se manifiesta en primer lugar a través de la palabra. Esteban repite en voz alta con insistencia la palabra “agua” como si el significante pudiera traerle el significado.

La repite de manera oral, como una invocación a los dioses, en varios idiomas y también de manera escrita en diferentes caracteres, grabándola por todas las partes de su casa: en las paredes, el piso, el techo. Toda su casa está signada por esta palabra y además por imágenes que la evocan y que tienen la misma intención de conjuro. Su obsesión con el elemento vital viene en primer lugar por el lazo que establece a través de él con su padre: “Agua, agua, agua, repite, suponiendo que la reiteración, la insistencia, le traerá las respuestas, y también el agua” (p. 11). Este lazo nace a partir de la duda que siempre lo acompañará acerca del destino de su padre, de si su padre desciende o no de los peces, si es un pez o no; sobre el papel que él ha tenido en su desaparición y su posible culpa. Esteban llena la casa de dibujos alegóricos a la abundancia de agua: una cascada, arroyos, un fondo marino. El signo “agua” aparece omnipresente a través de la palabra hablada, de la palabra escrita y de la imagen.

Por ejemplo, Esteban dibuja en un aguamanil lo que sería una escena de la *Biblia* que vendría siendo una tercera apelación intertextual. El dibujo recrea un pasaje del *Génesis*, capítulo 26: “Isaac en Gerar”.

El narrador en tercera persona comienza realizando la descripción de un dibujo para luego trastocar su discurso en una narración. Este cambio de estilo se produce en un mismo párrafo, provocando la sorpresa del lector que se encuentra así de repente ante la reescritura de un pasaje bíblico insertado. Las imágenes que dibuja Esteban en el aguamanil y que son descritas y luego narradas rememoran la estada del profeta Isaac en el valle de Gerar cuando indica a sus siervos la construcción de pozos para obtener agua (*Génesis* 26: 15-25). Esteban dibuja también a los filisteos que tapan los pozos y riñen por el agua. Pinta a Isaac indicando cavar un tercer pozo por el que ya no hay pelea y al que nombra “Libertad”, como escribió Esteban en su aguamanil. El señalamiento del nombre del pozo no lo puede pasar por alto el lector, pues esta palabra se convierte en un sintagma peligroso por sugerir la idea de un cambio político en Cuba.

En la reapropiación del intertexto el centro de atención es el agua. Aunque se menciona el nombre de Isaac, el hecho de que es un profeta, la presencia de pastores, el valle

de Gerar, no se precisa de manera explícita que se trata de la *Biblia*. El intertexto, como los dos anteriores, el de Anaximandro y el del cuento de “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez, se inserta sin ruptura en el orden lineal de la narración, manteniendo el mismo estilo discursivo. Las figuras bíblicas son introducidas con una familiaridad y cercanía tal que esto las hace desproveerse de todo halo de religiosidad. Porque aquí lo que verdaderamente interesa no es el componente religioso sino la anécdota en sí misma, como hemos visto en otros casos, por ejemplo en el relato *BTH*. Este bello pasaje de la *Biblia* insiste en la voluntad y perseverancia del profeta en buscar agua en el desierto para sobrevivir y prosperar junto a su familia (Gerar y Beerseba son ciudades del desierto de Néguev, actual Israel). Isaac, al excavar pozos, se opone al rey Abimelec y a los habitantes de la región que lo rechazan, le ciegan sus antiguos pozos, le tienen envidia pero él persevera y encuentra manantiales y hasta consigue lograr una reconciliación con ellos. Es interesante observar cómo el cuento en este sentido privilegia la lectura literal de este pasaje de la *Biblia*.

Otro dato interesante, aunque no es acentuado en el cuento, es que Isaac es el hijo del profeta Abraham, descendiente de Noé, patriarca del cristianismo. Abraham también había habitado anteriormente ese valle de Gerar y de la misma manera construyó pozos, tuvo también que enfrentar al mismo rey Abimelec, procurando una alianza con él. Isaac continúa el linaje de su padre repitiendo su misma historia, volviendo a abrir los pozos que su padre había construido y que los filisteos habían tapado y otorgándoles los mismos nombres.

Esta línea de continuidad entre padre e hijo, entre Abraham e Isaac es la misma que el relato va a privilegiar entre Esteban y su padre, llamado también Esteban. El relato va a insistir en esta continuidad del linaje, que deviene casi un determinismo, o más bien en su contrario: la ruptura con ese linaje.

Más adelante, Esteban logra deleitarse con los dibujos que realizó y sobre todo con el agua que deja correr entre sus dedos, su nuca, su rostro. La llama “unción divina” (p.12), y ella le produce éxtasis y un incomprensible pesar.

Y este deleite se transforma otra vez en obsesión compulsiva por llenar cada espacio de su casa con un dibujo relativo al agua y con la propia palabra, a modo de invocación. La escribe, la balbucea, la visualiza, la proyecta en abundancia en cascadas, saltos, inundaciones. Ella va a devenir como una obsesión y una locura.

2.4 El carácter material del agua

Hasta ahora, hemos estado presenciando el conflicto un tanto indescifrable de un personaje solitario, traumatizado por la muerte de su padre en el río, perturbado de una manera filosófica y mística por el agua. El elemento aparece para él como fuente de vida y destrucción, culpa y castigo, origen y destino de su familia y de sí mismo. En el espacio cerrado de su casa Esteban padece esta suerte de delirios y obsesión con el elemento.

A partir de aquí, lo vemos en el párrafo que sigue, muy lentamente el relato comienza a tomar otro giro, a dejar entrever de manera sutil, mostrándolo y escondiéndolo, la presencia de otro conflicto muy distinto, el cual se va a entrelazar con el primero.

Siguiendo el modelo de lo que sería un relato de pensamientos, la focalización interna que hemos visto en el personaje de Esteban pasa a un estilo indirecto libre, por lo que tenemos la sensación de estar más cerca aún de la interioridad del personaje. Así se pregunta al finalizar sus dibujos alegóricos:

¿Con qué agua va a diluir esos pigmentos? [...] Le gustaría el óleo para dibujar en sus paredes, pero con qué va a comprarlo si el dinero apenas le alcanza para el agua. [...] La garza deja escapar un chorrito, sale un poco, debe ahorrar, conseguir que no caiga fuera. Esa misma alcanzará para otra vez. ¿Llegará el momento en que no pueda lavar sus manos?
(p. 13)

La relación con el agua comienza a pasar de un asunto filosófico-existencial a algo bien concreto, a una necesidad material. Esteban parece tener una carencia real de agua, así como de dinero. El personaje se encuentra desesperado por esta situación, tanto, que sus propósitos parecen rozar los límites de la locura. Desea gritar, pedir ayuda, hacer un escándalo aunque venga la policía.

Sin embargo, esta circunstancia de carencia material el personaje la relaciona inmediatamente con la desaparición del padre y su presunta culpa, estableciendo una relación de causa-efecto, como si se tratara de un castigo para él. Así reflexiona:

Quizá deba pedir perdón a su padre usando toda la potencia de su voz. Podría decirle que está seguro que los hombres descienden de los peces. Podría ir al mar y zambullirse, podría ir al río para hablarle:
-Perdóname papá. (p. 14)

En estos momentos de la lectura, las causas de esta correlación resultan muy vagas a la comprensión del lector, aunque en realidad hay que señalar que nunca llegan a ser elucidadas. El narrador nunca va a ofrecer una respuesta precisa a la causa de la culpa que siente Esteban

por la desaparición de su padre. Esto va a crear a su vez un mayor espectro de sugerencias en la mente del lector sobre esas causas posibles.

2.5 La figura del aguador

Como se había anunciado en la dedicatoria, la figura del aguador será otra a quien el cuento rinde homenaje: “A todos los desaguados de La Habana Vieja, a sus aguadores” (p. 9). Este personaje de aguador es, en el cuento, el Crema, a él también va dedicado el cuento y constituye una suerte de homenaje. Al parecer, único interlocutor de Esteban, es el único otro personaje de la historia. Su función es un eco de la dedicatoria puesto que aporta el agua a los “desaguados”, o sea, a los que se han quedado sin este elemento vital. Este personaje secundario juega un rol importante pues a través de él se van a dar a conocer detalles sobre el pasado de la familia de Esteban. Esto permitirá comprender mejor su pena, su posible culpa así como aquella obsesión de su padre con ir siempre al agua.

El Crema visita de manera regular a Esteban para venderle agua. Por él nos enteramos de que Esteban vive en un “solar”. Este dato reafirma la sospecha acerca de su carencia material pues los solares en Cuba son viejas casonas coloniales del siglo XVIII o XIX devenidas guarderías en donde viven hacinadas varias familias de extracción humilde, y las cuales se encuentran por lo general en un acentuado estado de deterioro. Así lo deja entrever el narrador cuando dice con respecto al Crema: “la única persona que subió en años las *destartaladas escaleras*.” (p. 14, la cursiva es nuestra).

A través de su visita se refuerza aquella idea de culpa-castigo como explicación para la pena de Esteban: “Está enterado de su historia, de la culpa que lo atosiga. [...] Esteban cree que está pagando, que es su padre quien lo juzga y que no basta con dibujar en las paredes”. (p. 14)

El aguador va a revelar varios datos importantes: nos da a conocer que el padre de Esteban también se llamaba Esteban, así como el abuelo y el bisabuelo. Todos tenían una obsesión con el agua y siempre iban a ella. Además todos poseían apodos de peces: al padre de Esteban le llamaban “Mojarrita”¹²⁵; al abuelo le decían “Tiburón”. “Porque Esteban es nombre de pez” (p. 15), dice El Crema. Comienza a trazarse a partir de las indicaciones del aguador una suerte de linaje de la familia paterna de Esteban, una continuidad que los une a

¹²⁵ Pez marino del océano Atlántico, el mar Caribe y la costa americana del océano Pacífico. Es pequeño y comprimido lateralmente, de una longitud entre 15 a 30 cm.

través de un mismo nombre y de una misma obsesión: la de ir hacia el agua, río o mar. Porque al parecer son peces, o descendientes de peces lo cual estaría predeterminado incluso por el propio nombre: Esteban. Se introduce, a través del comentario del aguador, un intento de explicación etimológica para el nombre de Esteban, lo cual es una falsa etimología (pues Esteban procede de la palabra *Στέφανος stéfanos*, que en griego antiguo significa: el coronado y victorioso) De tal modo, el nombre Esteban estaría vinculado y determinaría a su vez la historia y el destino de quien lo porta.

A diferencia de Esteban, el Crema utiliza la mímica, la gestualidad para referirse al agua y nunca la voz. Hace los gestos de una lluvia o de las aletas de un delfín para anunciar que trae agua. Esteban utiliza la palabra hablada y escrita, y la imagen. Vemos así el signo “agua” representado en varias formas.

Por otra parte, la presencia del personaje de un aguador y la importancia narrativa que se le otorga en el cuento van a traer a colación el problema del abastecimiento de agua en la ciudad de La Habana, el cual será otro de los temas que al cuento también le interesa resaltar¹²⁶.

Por ejemplo, durante su visita a casa de Esteban, el Crema habla sobre la pobreza y la sed que priman en la ciudad de La Habana. La compara con las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra, castigadas con fuego por Dios y dice que Dios ha castigado también a La Habana pero con sed y falta de agua. La evocación al fuego como elemento destructor, en oposición al agua, será un elemento clave, un anuncio de un suceso posterior. El fuego recuerda además el calor, las altas temperaturas de la capital cubana.

En su conversación con Esteban, el Crema hace referencia a dos monumentos de la ciudad que evocan según él la falta de agua. El primero de ellos es la estatua al ingeniero Francisco de Albear (La Habana, 1816-1887) quien construyó un importantísimo acueducto que lleva su nombre, medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1878, el cual continúa abasteciendo hoy en día a una parte considerable de la ciudad. El otro monumento es la estatua a Manuel Fernández Supervielle (La Habana, 1894-1947), alcalde de La Habana de 1946 a 1947, quien se suicidó por no poder cumplir su promesa electoral de ampliar dicho acueducto de Albear para lograr abastecer a un mayor número de población.

¹²⁶ El oficio de aguador se conoce en Cuba desde el siglo XIX, con los primeros aguadores gallegos. Posteriormente se fue perdiendo con el avance de la modernidad pero dada la persistencia de la escasez de agua en algunos barrios de La Habana, el oficio reaparece y pervive hasta nuestros días, siendo el aguador una figura cotidiana importante para quienes padecen estas carencias. El cuento *En una estrofa de agua* recordará viejos íconos relacionados con la distribución de agua en La Habana, como el Acueducto de Albear, la fuente de La India y la figura del alcalde Supervielle.

El centro de atención estará puesto en el cuento en la figura de Supervielle quien simboliza la carencia de agua, la frustración y la desesperación. Pero además, a través de él el Crema traerá a colación una idea clave: la idea del suicidio. Para el aguador, esta estatua es una invitación a los que en la ciudad no tienen agua a acabar con la angustia con un tiro de pistola, como hizo el alcalde.

Esteban se siente muy identificado con la figura de Supervielle, con su historia, su pena, su sentimiento de culpa por la falta de agua y con la propia idea del suicidio como solución. Siguiendo la misma técnica narrativa que en la descripción del pasaje bíblico de los pozos de Isaac, la narración se trastoca en un párrafo que recrea, para revivirlo, el suicidio del alcalde, escrito en tercera persona y con una focalización interna.

Lo interesante aquí es que además de la identificación que Esteban siente con Supervielle, realiza también una identificación de Supervielle con su padre -tal vez por la obsesión con el agua- sugiriendo con esto la posibilidad de un suicidio por parte del padre, movido quizás por la angustia y la desesperación: “Esteban piensa en Supervielle y le pone el rostro de su padre, le dice al Crema que quiere hacer lo mismo [...]” (p. 16). La idea del suicidio comienza aquí a gestarse en el pensamiento del joven a partir de esta identificación con el alcalde muerto.

Al mismo tiempo la expresión de la carencia material de agua antes insinuada es ya completamente explícita, como se evidencia en el siguiente párrafo relativo al aseo personal:

[Esteban] está harto del cubito y del jarro que hunde en el agua para luego dejarla caer sobre el cuerpo, rápida y grosera, sin sutilezas. Lo que más desea es una ducha. Él mismo hará la suya alguna vez, cuando tenga agua, mucha agua. Una ducha es su mayor deseo, y no tener que inclinarse hacia el cubo y con el jarro. [...] A Esteban le gustaría cantar debajo de la ducha y dejar que le corra sobre el cuerpo el agua. [...] Está harto del cubo y de la miseria, sueña con ponerles fin, aunque tenga que acabar con su vida, como Supervielle. (p. 16-17)

El lenguaje poético contrasta con la miseria descrita, cotidiana y patética. Esteban sueña con algo que pudiera ser tan banal como una ducha, con poder cantar bajo una ducha, con el placer de dejar correr el agua por su cuerpo, como si fuera un lujo, ya que en efecto lo es para miles de cubanos. Como vemos, su ansiedad y desesperación con respecto al agua, si bien tienen una razón mística relacionada con la historia de su padre también tienen una causa muy concreta: Esteban carece de agua corriente.

2.6 El periplo habanero

Esteban sale a la calle cual *flâneur*. Su caminata por la ciudad es como una exposición de símbolos relativos a la falta de agua. El primero es el yate *Granma*¹²⁷, del cual subraya que ya no flota sobre el mar sino sobre un pedestal, resguardado del agua. Luego pasa por el palacio de Bellas Artes donde distingue una instalación de una carretilla enorme con dos tanques gigantes de agua, uno negro y el otro rojo como “burlándose del mal que agobia a la ciudad” (p. 17). El señalamiento del color de dichos tanques no resulta anodino pues estos colores rojo y negro son los de la bandera del “Movimiento 26 de Julio”, organización más importante liderada por Fidel Castro en 1953 para combatir la dictadura de Fulgencio Batista. En su periplo por la ciudad Esteban va a encontrarse con símbolos de carácter heroico, pero estos se van a ver despojados de heroicidad porque el personaje va a focalizar en ellos un costado menos noble, como la carencia de agua.

Por último, llega al parque donde se encuentra la estatua de Supervielle mencionada por el Crema. Esteban establece con él una relación de cercanía íntima, casi familiar. Le lleva flores, gotas de sándalo y vetiver e incluso le habla. Los asiduos al parque creen que es su descendiente, y este comportamiento deja entrever los signos de una incipiente locura. Le ha contado sobre su desgracia y su obsesión con escribir y dibujar siempre el agua. También sobre el buen trabajo de los aguadores que conoce: el Crema, el Bemba y Eloy y sobre las fuentes de La Habana, que ya no tienen agua. Le menciona la emblemática fuente de La India, símbolo de la ciudad, con sus cuatro delfines y sus bocas abiertas por donde ya no sale ni una gota de agua, nostalgia de un pasado glorioso. Se observa una nota de nostalgia como en el cuento *El muro de las lamentaciones* analizado en la Parte II en el que Albert Albert, su personaje protagónico, regresa y observa el cambio de su ciudad natal, Santiago de Cuba.

En la narración de este periplo habanero, acompañado además de la propia situación de escasez que sabemos sufre el personaje se desprende un sentimiento de pérdida, de nostalgia de un mundo que se acaba, y que se ha sustituido por una realidad sin esperanzas. La descripción de la imagen depauperada de la ciudad remite a una depauperación moral también en las personas, que dada la escasez material padecen estos sentimientos de melancolía, tristeza, desesperanza que pueden a veces conllevar a la locura, como lo vamos a ver vemos en el personaje de Esteban.

¹²⁷ El yate Granma es el barco que utilizó Fidel Castro y otros expedicionarios cubanos que salieron desde México hasta playita Las Coloradas, provincia Granma, en 1956 para dar inicio a las luchas que culminaron con el triunfo de la Revolución. Esta embarcación se encuentra expuesta en el Museo de la Revolución, en Ciudad de La Habana.

Como lo explica Jorge Fonet en *Los nuevos paradigmas*, ocurre un cambio en la imagen de la ciudad en los 90 que toma una retórica de demolición y pobreza. En los palacetes y grandes mansiones derruidas por ejemplo como el solar en donde vive Esteban, se resume una historia de decadencia y caída. Se hace visible para la sensibilidad ciudadana y para la artístico-literaria, la depauperación del cuerpo físico de la nación. Esa depauperación física se propone según Fonet metaforizar otra más profunda.¹²⁸

2.7 El linaje de los hombres peces

Sin embargo, lo más importante de estas conversaciones de Esteban con la estatua de Supervielle será que a través de ellas dará a conocer al lector el pasado remoto de su familia paterna, lo cual será un elemento clave para comprender su obsesión con el agua así como el comportamiento del padre. Según cuenta Esteban en su familia tienen un lejano pariente, también llamado Esteban y apodado el Caimán¹²⁹, quien participó en la expedición que realizara el Adelantado español Pánfilo de Narváez a La Florida¹³⁰, de 1527 a 1536.

Bajo la forma de un relato insertado, Esteban va a contar la historia de este antepasado, lo ocurrido con él durante la expedición. Según relata, aquel *Esteban, el Caimán*, cuando la expedición llegó al Mar de los Sargazos, se despidió de todos y se lanzó del barco a nado hasta las costas de La Florida. Luego, se transformó en un cocodrilo gigante que persiguió a los marineros cuando llegaron y se transfiguró de nuevo en humano cuando uno de ellos pronunció su nombre. De ahí le vendría el apodo. Este relato insertado va a aparecer delimitado por unas comillas y abarca un largo párrafo, dos páginas en la edición que consultamos. Por tercera vez, el estilo narrativo se va a trastocar para dar paso a otro tipo de discurso que contrasta con el anterior. De una narración en tercera persona con un narrador extradiegético se pasa a una narración en primera persona cuyo narrador es Esteban quien se dirige a un “tú”, Supervielle, en estilo directo, a modo de conversación en un solo sentido.

¹²⁸ Jorge Fonet, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁹ La denominación de “El Caimán” hace recordar la propia Isla de Cuba, llamada así por sus habitantes, dada la similitud de su forma en el mapa con la de un cocodrilo.

¹³⁰ La expedición de Pánfilo de Narváez a La Florida, 1528- 1536, formó parte de los viajes de exploración y descubrimiento emprendidos por los españoles desde el siglo XV. Tenía como objetivo colonizar La Florida pero sufrieron varias tormentas, ataques de los indios, enfermedades y hambruna por lo que de los 600 hombres que la iniciaron solo sobrevivieron cuatro: Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes de Carranza y su esclavo moro Estevanico. Esta expedición fue ampliamente descrita en el libro de comentarios *Naufraios* que escribió Alvar Núñez Cabeza de Vaca al regresar a España, publicado en 1542.

De una narración en presente del indicativo se pasa a un discurso que remeda el estilo de las *Crónicas de Indias* (siglos XVI y XVII) introduciendo el pretérito simple, el imperfecto y el pretérito pluscuamperfecto. Se van a privilegiar las oraciones de período largo, compuestas por coordinación así como el uso del hipérbaton, como puede observarse en el siguiente fragmento:

Y también alguien contó, quizá ese mismo Cabeza de Vaca, que llegada esa expedición a La Florida, y caminando entre pantanos para llegar a tierra firme, fue perseguida por un cocodrilo, y que no había disparo de arcabuz que traspasara del gigante la piel, y que más tarde todos quedaron asombrados y en silencio. ¿Y usted sabe, Supervielle, cómo fue roto ese silencio? (p. 18)

De la misma manera se recurre a la hipérbole y al suceso maravilloso que provoca el asombro, características propias de este género. Esteban se transforma en un cocodrilo gigante y feroz al que no pueden atravesar las balas de arcabuz. Pero de repente, al vocear su nombre, se transfigura de nuevo en humano:

[...] Esteban apareció tendido boca abajo en el pantano, con la cabeza levantada, y que parecía hocico su cara y que sus manos aferradas a los mangles eran de una piel muy gruesa y hosca, y que él mismo vio cómo esa piel iba cambiando el color, se volvía más suave, más rosada, más humana. (p.19)

Curioso resulta que en el cuento de García Márquez antes referido, “El ahogado más hermoso de mundo” las plañideras le dan un nombre al personaje del ahogado, este nombre es Esteban. Es a partir de este acto de palabra y de denominación cuando el ahogado recobra su forma más humana. La transfiguración y la importancia de ser nombrado, además, le vuelve a otorgar una importancia al nombre de Esteban, un cierto origen etimológico, aunque una falsa etimología.

Las figuras históricas de Pánfilo de Narváez (1470-1528) y del explorador y cronista español Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1488-1549), aparecen formando parte de esta narración insertada. Su tratamiento es el mismo que han recibido anteriormente en el cuento otras personalidades históricas como el filósofo Anaximandro de Mileto, el profeta Isaac y el propio Supervielle, un tratamiento de tipo familiar, muy cercano, como si se tratara de un conocido, lo cual va a atenuar su dimensión de grandeza, su halo de importancia y acercar los tiempos históricos. De esta manera, Narváez había tratado de persuadir a Esteban, el Caimán, para que regresara al barco. Por su parte Álvaro Núñez dejó por escrito todo lo ocurrido, así lo habían leído los familiares de Esteban y se lo habían transmitido.

En este intertexto, a diferencia de los otros anteriores, sí hay un cambio en el estilo discursivo, que imita explícitamente el estilo de las Crónicas. Específicamente realiza una apelación intertextual al libro *Naufragios*¹³¹, escrito por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca al regresar a España, publicado en 1542 en Zamora, en donde relata en verdad toda la travesía y peripecias de esta larga expedición de conquista. El tono paródico de este relato insertado, diálogo de Esteban con Supervielle, realiza una doble función pues se burla y a la vez rinde homenaje al texto original. Lo mismo sucede con las figuras históricas de Pánfilo de Narváez y Álvaro Núñez, quienes entran a formar parte de la ficción. Por un lado, el personaje de Esteban estaría así ligado por su genealogía a un participante con estas dos grandes personalidades de la Historia y la Conquista española, lo cual eleva la categoría de su linaje y de su propia historia personal. Por otro, Jorge Ángel involucra un hecho de la Historia de América con un relato de ficción del siglo XXI lo cual de cierta manera pone en duda y “rebaja” la veracidad de aquellos relatos de los Conquistadores que, como sabemos, han sido valorados por su alto contenido ficcional e hiperbólico y cuyo género histórico ha sido en diversas ocasiones cuestionado precisamente por su gran componente ficcional. Como señala la catedrática canadiense Linda Hutcheon, la parodia posmoderna: “como forma de representación irónica, [...] está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia.”¹³²

El diálogo lúdico y la instalación de la duda se establecen por ejemplo en frases como estas: “Eso decían en mi familia que había escrito Cabeza de Vaca. ¿Usted lo leyó alguna vez? Yo no, pero tampoco me atrevo a negarlo.” (p. 19). El narrador-personaje sospecha de la veracidad de lo que dice, lo cual pone en duda tanto el texto de ficción, la propia historia que está narrando, como el propio texto histórico de Álvaro Núñez, *Naufragios*, y por extensión todas las *Crónicas de Indias*. Y más adelante: “la verdad es que yo no doy nada por seguro, pero tampoco voy a negarlo. ¿Usted es de los que piensa que vista hace fe?” (p. 19).

Algo parecido sucede con otra figura del mundo hispano que también se menciona en este relato insertado en donde Esteban cuenta a Supervielle el pasado de su familia paterna. Se trata de Isidoro de Sevilla. El tratamiento familiar y cercano que se le da a esta personalidad acarrea la risa pero también la duda pues el narrador, Esteban, lo menciona como un dato azaroso, un recuerdo de familia, una conversación al descuido que puede ser o no real: “Y también decían en mi familia, que esos comentarios de Cabeza de Vaca tenían relación con

¹³¹ Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, (primera edición 1542).

¹³² Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna” en *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas, Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, julio, 1993, p. 193.

los que dejara escrito mucho antes otro español. Era un tal Isidoro de Sevilla.” (p. 19). Nótese el rebajamiento del carácter célebre de la figura al referirlo con “un tal...”, lo cual va a contrastar con la importancia de esta figura histórica de renombre para las letras hispanas.

Isidoro de Sevilla (Sevilla a. 560-636) fue un clérigo, erudito, filósofo, historiador español, canonizado por la Iglesia Católica y Padre de la Iglesia, muy apreciado en su época. Es conocido por su obra enciclopédica *Etymologiae* u *Originum sive etymologiarum libri viginti*, (627-630), primera enciclopedia de Europa, muy traducida y utilizada como libro de enseñanza en la Edad Media.

Utilizando el mismo método Jorge Ángel va a mezclar y a sugerir que también don Isidoro de Sevilla escribió sobre la familia de Esteban elevando aún más así el rango del origen de su linaje o historia familiar su personaje. Y haciendo más “verídica” su historia familiar: “Resulta que Isidoro comentó a una familia de Gibraltar donde los hombres tenían preferencias acuáticas, todos se llamaban Esteban, y a cierta edad desaparecían en los mares o los ríos.” (p. 19).

Porque en realidad, lo que está haciendo el narrador aquí es construir un linaje, afianzar una historia y tradición familiar lo que le va a servir para justificar la actitud del padre de ir hacia el agua, ofrecer una causa lógica de su comportamiento. También por consecuencia esta historia familiar va a poder explicar la propia actitud de Esteban y sobre todo el origen de su culpa y por tanto de sus penurias. Así concluye este relato insertado:

La verdad es que yo no doy nada por seguro, pero tampoco voy a negarlo. ¿Usted es de los que piensa que vista hace fe? Pues yo vi perderse a mi padre, y él al suyo. Eso es bastante, y quizá por dudar de que el agua era el lugar de esa familia es que ahora estoy penando. Quizá es por eso que escasea en mi casa el agua. ¿Acaso será que me quieren con ellos, convertido en pez? ¿Acaso usted se llama Esteban, Esteban Supervielle?» (p. 19)

Siempre desde la duda, el narrador Esteban en su diálogo con Supervielle va a dejar entender que hay una tradición en su familia paterna por la cual todos los hombres parten en un momento dado hacia el agua: “los mares o los ríos” (p. 19). De esta tradición formaría parte este antepasado, *Esteban, el Caimán*, que abandonó la expedición de Narváez y se lanzó a nado “acompañado por miles de peces” (p. 18) hasta alcanzar las costas de La Florida y allí quedarse.

Pero Esteban no parece seguir esta tradición. En ningún momento en el cuento se deja entrever que Esteban tiene intenciones de lanzarse al mar, de perderse hacia ningún lado o pretender ser un pez. Esteban ha roto con la tradición, con su linaje. ¿Y no será el hecho de haber roto con la tradición de su familia la causa de su desventura, de su desgracia? ¿No sería

esa en el fondo su culpa, no haber seguido al padre, no haberlo acompañando en su ida hacia al mar? Ese sentimiento de culpa y de duda que lo embarga durante todo el cuento desde la desaparición del padre podría tener que ver con esto, con el hecho de no haberlo seguido, de no haber continuado con la tradición de su linaje, con haber roto su linaje, como se puede observar en la cita anterior.

Ahora bien, en este punto hay un aspecto fundamental de la historia que vendría a poner en evidencia explicar aquello que destaca el jurado del Premio en la interesante nota de contracubierta del libro: “la solución artística de una metáfora que engloba la historia cifrada del relato y hace resaltar, por oposición, la historia evidente de una circunstancia contemporánea”.

Si hay una circunstancia contemporánea en Cuba en la década de los 90, además de la crisis económica, es sin duda la huida por mar hacia La Florida de miles de cubanos. Lo que ha sido también denominado la “crisis de los balseros” fue un fenómeno que tomó auge en esta década y que dejó muchas familias separadas, muchos ahogados en el mar y un sabor muy amargo en la población que así vivía el peligro, la incertidumbre, la pérdida, la distancia luego de quienes abandonaban el país en la mayoría de los casos en embarcaciones artesanales, construidas con pocos medios y propicias al naufragio.

Una parte de la literatura de los novísimos también dedicó su obra a describir esta agonía en alta mar, la travesía, el miedo a ser descubiertos por los guardafronteras tanto de Cuba como de Estados Unidos, pues se trataba de salidas ilegales que podían conllevar la prisión. Este éxodo en la década de los 90 de más de 35.000 cubanos y los consecuentes disturbios de la época dejaron profundas heridas en la población. Además si bien el éxodo por mar ha disminuido considerablemente a partir de la década de los 2000 no puede decirse lo mismo de la emigración cubana, hacia Estados Unidos y otros países, por lo que el tema de la emigración es un tópico aún de gran actualidad y envergadura por sus repercusiones en la sociedad cubana.

No es por lo tanto de extrañar que el padre de Esteban haya en realidad decidido huir de la Isla a través del mar, hacia La Florida, como tantos otros cubanos de la época, para mejorar su situación económica y la de su familia. En el cuento esto aparece mezclado con otras historias que desvían la atención y disimulan este tópico, como las anécdotas de Esteban, el Caimán, o la descendencia de los peces que afirma el filósofo Anaximandro, las cuales también pudieran ser explicaciones válidas para el actuar de Esteban y de su padre.

Ahora bien, el juego intertextual con las *Crónicas* es aún más interesante puesto que la figura de *Esteban, el Caimán*, es también histórica y real. Aunque el relato no lo da a entender

claramente sí se realiza una búsqueda o un lector que haya leído la obra *Naufragios* puede identificar este personaje de *Esteban, el Caimán*, con el esclavo moro Estebanico, esclavo de Andrés Dorantes de Carranza, quien fue llevado a dicha expedición y fuera conocido por haber sido uno de sus cuatro únicos sobrevivientes. De los 600 hombres con los que comenzó la expedición desde Cádiz en 1528 solo sobrevivieron cuatro. Como escribe Álar Núñez al final de su relato en *Naufragios* al referir quiénes eran: “El cuarto se llamaba Estebanico; es negro alárabe, natural de Azamor”¹³³. Estebanico se vería enrolado en una nueva misión para el rey de España, en la que moriría matado por los indios.

Es interesante también constatar que la expedición de Narváez realizó una escala en la isla de Cuba, en algunas ciudades como Santiago, Trinidad y Cienfuegos antes de continuar su ruta hacia La Florida. Algunos investigadores afirman incluso que el esclavo Estebanico fue adquirido en Cuba y no en España.

El hecho de que *Esteban, el Caimán*, antecesor de Esteban, haya realmente existido, haya realmente llegado a La Florida por mar, refuerza este linaje y tradición que mencionábamos, le otorga a la historia de la familia de Esteban un halo de veracidad que vuelve más verosímil la ficción. El hecho histórico viene así a reforzar la ficción. El narrador de esta manera autentifica su relato con el dato histórico.

Un dato que resulta a partir de esta búsqueda sobre Estebanico, aunque el relato no desarrolla el tópico de la raza, es que entonces Esteban es negro. Nos parece pertinente señalarlo pues en el cuento se deja entender el grado de pobreza en la que vive Esteban y también el hecho de que vive en un solar. No es de extrañar puesto que es la población de color la más pobre en Cuba y es también la que más vive por lo general en este tipo de viviendas.

La interpretación sobre la posible emigración en balsa del padre de Esteban, ahogado en su intento fallido, viene a ser reforzada por otro acto de emigración, de salida del país. Unas páginas más adelante se anuncia, a través de la recreación de otro intertexto, que el único otro personaje de la historia, el aguador, el Crema, se ha ido según dicen para París. Este segunda mención al exilio viene a reforzar esta interpretación sobre la posibilidad de que toda esta historia escondida a través de múltiples metáforas sobre la desaparición del padre esté relacionada en efecto con su salida del país, por mar, hacia La Florida.

Algunos pequeños datos que pueden insinuar al lector la existencia real de este personaje de Estebanico son el hecho de que se mencionan en el relato insertado dos figuras

¹³³ Álar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios, op.cit.*, p. 222.

históricas reales y se realiza la recreación ficcional de un hecho histórico real insertando elementos de ficción. Asimismo el hecho de que Isidoro de Sevilla mencione como la ascendencia de Esteban a una familia de Gibraltar puede ser significativo pues según algunos investigadores lo más probable es que Estebanico haya nacido en el norte de África, sea de origen berebere, y haya sido trasladado hacia el sur de España, lo cual corresponde con la zona geográfica de Gibraltar. Por otra parte, la expresión que utiliza Esteban en el cuento: “Dijo que se quedaba” (p. 18) al abandonar la expedición, deviene sintomática pues es comúnmente usada en el habla coloquial cubana para dar a entender que una persona emigró, se fue de Cuba. “Se quedó” en el extranjero quiere decir que se quedó a vivir definitivamente, que no va a regresar nunca.

Luego de esta historia-confesión que realiza Esteban con Supervielle y en donde como hemos explicado se ofrecen las claves esenciales para la interpretación del cuento, comienza lo que sería el desenlace de la historia.

Esteban regresa a casa. Su estado de depresión y locura parecen agravarse considerablemente. Piensa en el duro oficio de los aguadores, cargando carretillas de agua por las calles rotas de la ciudad, subiendo cubetas pesadas por empinadas escaleras. Tendido en su cama observa las nubes que ha dibujado en el techo y ansía que se desborden, que se conviertan en lluvia. Su necesidad de agua lo lleva otra vez a recordar al padre. Advierte su rostro por entre las nubes, lo busca, lo necesita. Las imágenes y pensamientos se mezclan en su imaginación resultando incoherente, como si delirara:

Espera el desbordamiento. Aunque fijó esas nubes en el techo de su casa, nunca se están quietas. De tanto mirarlas descubre nuevas figuras cada vez, las ve andar por el techo. En alguna vio a su padre asomado y haciendo señas pero no consigue averiguar lo que dice y fija mas sus ojos en los ojos de su padre, quiere saber si frunce el entrecejo o esboza una sonrisa. Espera que el padre una vez trocado en pez venga transformado en agua, a fin de cuentas el agua descende de los peces. ¿Eso decía su padre? El, desesperado lo imagina aguacero, diciendo que se convirtió en pez para mudarse en agua, y Esteban espera una salpicadura, una inundación. (p. 22)

Sus ideas aunque incoherentes vuelven a retomar aquel discurso que vimos al inicio del relato de la filosofía de Anaximandro por el cual el hombre descende de los peces, del agua y vuelve siempre a ese origen. El rostro del padre se le escapa, desaparece entre las nubes. Vemos al personaje abatido por el dolor de no encontrarlo, al tiempo que inquisitorio por ese destino de su familia que no logra entender:

[...] se torna inquisitorio. Indaga en las nubes que dibujó en el techo, a ellas les pregunta, les reprocha, y también al abuelo tiburón, y a cada Esteban de su familia perdido en las aguas de los ríos y los mares. (p. 22)

Como se puede observar, la causa de la desaparición del padre, conflicto desencadenante de la historia, así como la culpa posterior del personaje protagónico, Esteban, no tendrán una solución dramática única en el relato ni tampoco encontrarán una respuesta unívoca y clara en el mismo. El narrador va a ofrecer, va a lanzar varias pistas al receptor sin tomar necesariamente partido por una de ellas. Tal vez todas sean válidas, pues todas son posibles.

La causa de la desaparición del padre puede ser filosófica-fantástica y haberse ido convertido en pez para regresar a su origen, el agua y lograr una reconciliación con la matriz: el apeiron, según la filosofía de Anaximandro. Puede ser también que el padre de Esteban haya desaparecido siguiendo una larga tradición familiar, un sino de familia que es más fuerte y lo compele por costumbre y tradición a partir buscando el agua, como hizo Esteban, el Caimán (Estebanico) en el siglo XVI y como hicieron sus antepasados incluso antes, en la época de Isidoro de Sevilla en el siglo VI. O simplemente el padre de Esteban, siendo muy pobre, viviendo en deplorables condiciones materiales, por razones económicas y para ayudar a su familia, haya decidido irse del país, en secreto, sin decir nada a su familia, como es común en esa época en Cuba, en una embarcación menor, una “balsa”. Insuficiente para atravesar el mar hasta La Florida, puede ser que se haya ahogado en el intento, como ha sucedido con muchos cubanos en la época de los 90 y del 2000.

La culpa y la duda de Esteban, en consecuencia, pueden tener sus causas en no haber creído que su padre era un pez que quería irse con la corriente y haber avisado para que lo rescataran y lo trajeran a tierra, negando su voluntad de permanecer en el mar. O en no haberlo buscado a tiempo cuando vio que se alejaba, no haber entrado al agua a tiempo a socorrerlo o no pedir ayuda cuando vio que se avecinaba una tormenta. O tal vez simplemente por no haberse ido con él, no haber tenido el valor de acompañarlo en su travesía, o no haberse ido él también para La Florida siguiendo la tradición familiar y además pudiendo así mejorar sus condiciones de vida materiales, sus carencias que tanto le hacen sufrir. De esta manera, la culpa con la que carga Esteban puede ser el fardo por haber roto con el linaje paterno, pues siendo él hombre y llamándose Esteban también le correspondería partir pero a él no le gustaba entrar al agua “siempre había preferido mirar desde la orilla” (p.10). Además carga con esa miseria material por haber tenido la oportunidad de acompañar al padre hacia

La Florida, donde tendría mejores condiciones materiales de vida, pero no tuvo el coraje de hacerlo, por lo que se ha quedado en la pobreza que padece de manera cotidiana.

Estas razones van a aparecer en el relato mezcladas, superpuestas, creando fundamentalmente a través del recurso de la intertextualidad un discurso oblicuo que retiene, retarda y desvía la atención del lector hacia otro lado, y acarreado un significado múltiple y confuso en donde varias posibles interpretaciones se unen y convergen. El desorden del cuento está precisamente en este significado siempre pospuesto, en este entorpecimiento que el narrador realiza a través de la proposición de múltiples intertextos y posibles soluciones interpretativas que al final nunca quedan resueltas y el lector se encuentra ante la misma duda que acompaña al personaje protagónico. Es la aguda reflexión, un análisis detallado y la pesquisa de las fuentes lo que trae a la luz los significados velados de la historia y revela las configuraciones del sentido del actuar de los personajes.

El relato construye una amplia madeja de relaciones extratextuales e intertextuales que desvían la atención del lector hacia otras partes y otros textos, rompiendo la linealidad, el orden de la lectura y entretejiendo toda una red de significados que se superponen, cobrando sentido unos a través de los otros, en un *continuum* irregular. De esta manera el lector que modela es un lector culto, estudiantes de humanidades, intelectuales, escritores, que pueda entender o avizorar y buscar las referencias sugeridas. Como explica el profesor y escritor croata Pavao Pavlicic en un estudio acerca de la intertextualidad posmoderna, esta clase de textos diseñan una red de significaciones:

Entra en una red muy complicada de relaciones con otros textos (literarios y no literarios) con los que es comparado, con la ayuda de los cuales es interpretado, para que después, como a un texto artístico aparte [...], se le confiera precisamente cierto significado. [En el posmodernismo] el texto ya no está cerrado, ni es autosuficiente [...], entra intencionalmente en relaciones con otros textos literarios y no es comprensible al margen de la relación con ellos.¹³⁴

Por otra parte, no hay una crítica ni un discurso frontal de crítica a la situación de la emigración cubana, tema central de este cuento a nuestro entender. Tampoco lo hay de la pobreza ni de la falta de agua potable y corriente en la ciudad de La Habana, otro tópico esencial también. En efecto, las referencias a las condiciones de vivienda en mal estado y a la falta de agua son mucho más explícitas que la sugerencia de la muerte del padre por naufragio en un intento de salir en balsa hacia La Florida. La censura, la nostalgia, la tristeza de lo que va dejando esa situación están muy presentes. El relato ciertamente construye una metáfora

¹³⁴ Pavao Pavlicic, “La intertextualidad moderna y posmoderna”, en *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas, Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, julio, 1993, p. 173.

amarga y triste sobre la vida cotidiana de cualquier hombre común en la ciudad de La Habana hoy en día.

La locura y el estado de desesperación de Esteban parecen agravarse. Frente a su visión idílica, metaforizada acerca de la falta de agua se contraponen la visión realista, cruda de los demás, en este caso los vecinos del solar. Al parecer Esteban se ha creído el profeta Isaac y ha exigido a sus vecinos abrir un pozo en el solar. Les grita, los llama “pastores”, los conmina a abrir huecos, se lamenta a viva voz por lo que han llamado a la policía y lo han llevado preso.

Ante el peso de la realidad Esteban se encierra cada vez más en sí mismo, resignado en su pobreza. La descripción de su estado muestra los signos de su evidente miseria material. Así lo describe el narrador, desde una focalización interna:

Está cansado de invocar y de esconder su violencia digestiva con el agua de fregar. A Esteban lo desespera la peste que hay en su casa pero no puede pasar toda la vida apretando su nariz. A Esteban lo desespera la peste en sus axilas, en todo el cuerpo, pero no puede pasar toda la vida apretando su nariz. Lo hace llorar la hediondez de su ropa tirada en un rincón de la casa, debajo de la cascada que trazó cayendo del techo. No quiere atender a los olores, no quiere que le importe el polvo. (p. 21)

La carencia de agua y de recursos unido al recuerdo de su padre lo llevan cada vez más a la depresión y la locura. No parece haber solución posible. Esta situación de angustia y soledad parece agravada por un hecho: la partida del Crema, el aguador, su único amigo, para París.

El tópico de la emigración, abordado por segunda vez, se va a realizar también de manera oblicua, no directa, a través de un intertexto, en este caso una obra plástica. El Crema le había mostrado a Esteban en una ocasión una pintura que había recortado de un álbum. Por la descripción que realiza el narrador de ella podemos identificarla con *El aguador de Sevilla* (1620) del pintor español Diego Velázquez. Este intertexto va a hacer referencia a la labor de los aguadores al tiempo que supone la presencia de un receptor culto que reconozca el cuadro. Esteban le va a hablar entonces al Crema de los aguadores de París, de la bella ciudad, del Sena, y este fascinado al parecer se ha ido para París con la intención de ejercer allí su oficio. Se observa un cierto homenaje incluso a través del tiempo a este oficio desde siglos anteriores y en otras partes del mundo como Sevilla y París.

Ahora Esteban no tiene ni la presencia su amigo, el aguador, ni del agua que él le aporta. Su desaliento y obsesión son inmensas, han llegado a su clímax:

[...] ha decidido no levantarse. No abandonará su lecho. ¿Para qué hacerlo si están vacíos los tanques? Ahora no puede dibujar nubes ni escribir agua en las paredes. ¿Con qué agua hidratará sus acuarelas? «¡Ay, si pudiera pagar el óleo, si pudiera pagar el agua!» (p. 22)

Es ahí cuando ocurre un incendio en el solar y Esteban no pretende salir de su cuarto, aun cuando los vecinos lo llaman aterrados. Permanece escondido bajo las sábanas viendo las llamas propagarse, sintiendo el calor, pensado: “Un poco de agua habría bastado” (p. 22). En realidad hay fuego lo que hace evocación a la real falta de agua que lo hubiera solucionado por la manera en la que se narra que tiene lugar el incendio. En su percepción interior las gotas de fuego que caen del techo, en donde ha dibujado nubes, no son sino el anuncio de una tormenta que vendrá con abundante lluvia.

Los elementos contrarios agua-fuego, desarrollados por la filosofía griega, se funden aquí en la conciencia del personaje y se trastocan. Esteban confunde el incendio con el diluvio, el fuego con el agua, la vida con la muerte. En este final del relato se realiza una alusión al Diluvio universal:

Bien sabe que es el día diecisiete del segundo mes, y que va a llover tanto que se inundará su cuarto, el edificio, la ciudad. Esteban espera por una lluvia de cuarenta días con cuarenta noches. (p. 23)

Aquí encontramos otra alusión a la *Biblia*, (Génesis 7: 11) la cual aparece muy entrelazada en la anécdota desde la focalización interna del narrador, sin ninguna sugerencia sobre su procedencia ajena. El guiño intertextual se realiza con los conocedores de la *Biblia* que pueden reconocer que se trata del gran diluvio aunque su no reconocimiento no va a afectar considerablemente la comprensión de lo esencial: que una enorme lluvia se avecina.

El final del relato va a unir varios elementos esenciales anteriormente evocados en un gesto conclusivo y conciliador. Por un lado el fuego real, el calor de la ciudad, la falta de agua real, el incendio en la casona pobre y antigua de abundante madera propicia a la expansión de las llamas. Por otro, la presencia imaginaria de la lluvia, de la abundancia de agua, del diluvio y con ella el retorno también imaginario del padre. Esteban piensa: “En cualquier momento llegará la tormenta, y con ella un susurro de su padre.” (p. 23). El agua que vendrá le traerá de regreso al padre, fundido en el elemento originario.

Sin embargo, el lector advierte en este final que en realidad lo que viene es un gran incendio y la muerte de Esteban si no abandona rápidamente su cama y su cuarto. Esteban se va a dejar morir por las llamas en un acto de suicidio que significará para él un acto de unión con el padre, a través del agua:

Y no habrá crujir de madera, sino truenos. ¿Por qué iba a notar desprendimientos en medio de tanta felicidad? El fuego son relámpagos, truenos el desplome, la caída es un sueño, la prosperidad. El viento, un susurro de su padre que trae olor a tierra mojada. Luego, el barro silencioso. (p. 23)

Este potencial suicidio había sido ya anunciado levemente con la gran identificación que había realizado Esteban con el alcalde Supervielle. Además, por la sugerencia realizada por el Crema de la muerte como solución para todas las penas, sobre todo la falta de agua, como había hecho Supervielle.

Esteban por medio de la muerte va a poder regresar a la matriz, su padre, a través del agua, presente en su realidad interior, siguiendo la lógica de los seres y las cosas según el filósofo Anaximandro de Mileto,. Va a lograr espigar sus culpas, reuniéndose con él. La muerte representa para él la felicidad, como se observa en la cita, significa un renacer a otra vida, un terreno en el que por fin encontrará al padre.

Otro aspecto interesante resurge de este final. El cuadro de destrucción que presenta, sea tanto por fuego como por agua tiene un poder mítico de resurrección. Hay una idea implícita en el poder destructor y de aniquilamiento del agua y del fuego pero también en su poder purificador, destruir para reconstruir, terminar con todo y empezar otra vez desde el inicio. De la misma manera que hizo Dios con el Diluvio a través del agua y con las ciudades de Sodoma y Gomorra -evocadas también en el cuento- por medio del fuego, la muerte, el aniquilamiento significa también borrar el mal y recomenzar, un tanto como la idea de la resurrección después de la muerte.

Palabras sueltas, referencias como “el desplome”, “la caída es un sueño, la prosperidad”, nos dejan sutilmente la posibilidad de una evocación también a un componente social y político, el desplome del gobierno cubano; la caída del sistema socialista es un sueño, algo imposible, y su relación con la prosperidad. Podría leerse también como una evocación a la caída del gobierno para empezar todo de nuevo y tal vez conseguir prosperidad. Finalizar, borrar, arrasar con un sistema para construir otro nuevo, desde cero que tal vez traiga prosperidad y menos pobreza.

El relato finaliza con una mención al barro: “Luego, el barro silencioso.” (p. 23) elemento de alta semiología pues es también desde la *Biblia* el origen del hombre. Donde todo se puede moldear por primera vez y reconstruir. Un retorno a la tierra de donde sale todo. Los cuatro elementos de la naturaleza presentes en la filosofía griega se encuentran conjurados en este final: el agua, el fuego, el aire (“El viento, un susurro de su padre”), la tierra: (“un olor a tierra mojada, el barro”), realizando una evocación como al inicio del relato a los principios naturalistas fundadores de la filosofía griega.

Como puede observarse el cuento *En una estrofa de agua* moviliza una amplia gama de relaciones referenciales y de relaciones intertextuales. Aunque resulta desde el punto de vista de la recepción un texto móvil, pues el reconocimiento o no de estas referencias depende de la competencia de cada lector y por tanto un mayor o más simple acercamiento a estas redes de significados, el texto guarda un orden interno y una cohesión textual que lo hacen sobre todo empático. A diferencia de otros textos aquí analizados, el cuento, aunque de una manera oblicua y metafórica, sí propone los mecanismos de su interpretación. Al igual que su personaje protagónico, persigue obtener un orden interno, filosófico, existencial, estructural que lo lleva a ser a nuestro juicio un texto contestatario pero también que reivindica la unidad de una cultura cubana, de una identidad común, pese a las circunstancias.

Apelando desde lo más hondo a la sensibilidad muestra no la epidermis de la crisis sino sus repercusiones en los seres humanos. Más que testimoniar sobre uno o varios hechos el relato expresa sus consecuencias en el orden humano y existencial. Para esto juegan un rol esencial la construcción de una metáfora, de una atmósfera, lo implícito y lo sugerido a través de los intertextos. En este sentido se acerca como hemos dicho a los nuevos caminos que sigue la narrativa cubana de los 2000 en adelante.

En esta tercera Parte de nuestro estudio hemos profundizado en obras de ficción que buscan un acercamiento a la realidad por vías acaso menos estridentes pero más profundas en términos de reflexión humana. El des-orden así se manifiesta como un desorden moral, interno, espiritual en el cual, como se ha desgajado de nuestro análisis, la circunstancia social cubana de crisis es determinante. Sin embargo, su acercamiento metafórico a la realidad los hace ir mucho más allá, buscando una dimensión universal en temas como por ejemplo el perdón, la culpa, el suicidio, la familia y la condición femenina. Los relatos aquí analizados no presentan una fragmentación discursiva tan acentuada como los anteriores sino más bien una estructura lógica y cronológica en la acción, la cual permite adentrarse en profundidad en las ideas evocadas.

Conclusiones

Con esta investigación hemos pretendido conciliar el acercamiento detallado, profundo del análisis textual en un grupo de varias obras de los novísimos, teniendo en cuenta las implicaciones del contexto cubano de los 90, donde fueron producidas.

La literatura de los novísimos nos había llamado la atención en un primer momento porque al leer sus textos así como los análisis propuestos por los investigadores Margarita Mateo y Salvador Redonet en sus diversos prólogos y estudios¹³⁵, resultaba fascinante observar cómo estos narradores establecían un diálogo directo, inmediato, sin miedos ni tapujos, con la realidad circundante. Además sus textos osaban movilizar prácticamente todos los recursos narrativos manejados por la vanguardia europea, norteamericana y latinoamericana. Incorporaban por demás, como se ha podido observar, elementos del *nouveau roman* y del teatro del absurdo y por último, una serie de recursos como el pastiche, la reescritura histórica, el juego ilusorio de verdades, la parodia, aprendidos con la estética de la posmodernidad.

Los novísimos, ya lo hemos dicho, se formaron principalmente en Talleres Literarios, y son la primera generación de escritores formados enteramente dentro de la Revolución Cubana. El acceso al arte y la cultura a nivel masivo fue una de las prioridades del gobierno revolucionario desde 1959, así como la promoción de la lectura. El acceso a clásicos de la literatura universal se hizo relativamente fácil y a través de estos talleres todos los jóvenes interesados podían conocer las corrientes de vanguardia, acceder a obras actualizadas tanto de ficción como de crítica. Por eso no es de extrañar que este grupo de escritores se destaque por su cultura, sus amplias referencias a la literatura universal expresadas en intertextos, alusiones, citas y referencias. Podemos decir que los novísimos narradores cubanos fueron un grupo de escritores cultivados cuyo lector modelo, como se puede apreciar en sus textos, también lo presumía.

Por otra parte, como hemos ido observando a lo largo de las obras aquí analizadas, en ellos prima un alto y desenfadado nivel de experimentación. No hay temor al riesgo. Aunque no es menos cierto que muchas de sus “verdades peliagudas” aparecen en ocasiones solapadas, si el crítico se toma el trabajo de realizar un análisis a la medida en que lo hemos hecho aquí, puede advertir el alcance de la crítica social y la denuncia que conllevan estas obras. Ese es el caso por ejemplo del tópico de la guerra de Angola y la expresión del resquebrajamiento de uno de los valores más cultivados de la moral socialista: el internacionalismo, como puede apreciarse en la novela *Cañón de retrocarga*, de Alejandro

¹³⁵ Nos referimos principalmente a *Ella escribía poscrítica*, *op.cit.* y a *Los últimos serán los primeros*, *op.cit.*

Álvarez Bernal. Así, se manejan otros tópicos como la emigración, poniendo el énfasis en el efecto que deja la muerte de los ahogados en el mar, en *En una estrofa de agua* de Jorge Ángel Pérez, exponiendo además las dolorosas consecuencias de un hecho tan cotidiano como vital, las dificultades con el abastecimiento de agua en un barrio central de la capital cubana. Otro tópico de envergadura social manejado en las obras aquí seleccionadas es el del suicidio, como hemos visto en los personajes del relato *Cuerpos rotos* de Rolando Sánchez Mejías y en *En una estrofa de agua*, manifestando un estado de desesperanza, hastío, aburrimiento, falta de futuro y perspectiva. Muy audaces resultan también las alusiones a “la otra orilla” y “al puente” en el relato *Cuerpos rotos* refiriéndose a la emigración de los cubanos principalmente hacia La Florida.

Se constata en los novísimos una cierta poética de la degradación, como lo ha señalado Jorge Fornet en su libro *Los nuevos paradigmas*¹³⁶. La exhibición del cuerpo de la ciudad que se degrada, expresión de la decadencia de los años 90, se expone por ejemplo en la descripción que realiza el personaje Albert Albert en *El muro de las lamentaciones* de Alberto Garrido, cuando regresa a su ciudad natal y constata cuánto ha cambiado, con niños pidiendo limosnas y prostitutas frente a los hoteles, además de la descripción humorística pero patética que realiza del tren desvencijado y museable en el que ha viajado hasta allí. Esta decadencia la hemos visto también en las descripciones del solar en donde vive Esteban, el protagonista de *En una estrofa de agua*, con sus destartadas escaleras y su carencia de agua, así como en su paseo por La Habana, donde constata sus fuentes desaguadas, como la de La India.

Pero acaso el texto de los aquí estudiados que ose mayor atrevimiento y llegue más lejos es el de Raúl Aguiar, *BTH*, el cual es al mismo tiempo el más inextricable. Un análisis semiótico puede revelar cómo la figura de COMTE, a quien se le prevé una muerte cercana, se habla de la cúpula de poder, de un posible golpe de poder, se lleva a la risa pues será sustituido por un muñeco mecánico cuando muera, se desprecia a los “idiotas del poder positivista que creen que su música es capaz de congregarse a la gente” (p. 49), no es otro que Fidel Castro. En realidad el relato, que como explicamos es en verdad un capítulo de una novela, dada su fragmentación y des-orden discursivo, no permite comprobar esta afirmación, pero la novela, *La estrella bocarriba*, sí, por lo cual nos parece un texto muy osado. La figura de Fidel Castro no ha sido nunca propicia para la burla, la parodia, la desacralización ni la ficción. Un consenso generalizado de demasiado respeto, admiración y temor ha impedido cualquier ápice de humor y metaforización de una realidad demasiado imponente.

¹³⁶ *Op.cit.*

Un aspecto evidente que resalta en estos textos, como se ha podido apreciar, es la presencia del humor, la mirada irónica, la burla, la desacralización que asume el narrador frente a la realidad y hacia sí mismo. Como parte de un proceso de desautomatización y de libertad escritural, el humor será una característica de la obra de los novísimos. La crudeza de la guerra, la posibilidad de la muerte, es matizada bajo el prisma de lo burlesco. Así, *Cañón de retrocarga* es una de las obras de las aquí seleccionadas en donde más abunda el humor. El humor se manifiesta a través de la asociación de elementos dispares como en el caso del aquelarre de personajes literarios diversos que vienen a decidir el destino del héroe, que van desde trágicos como Halmet y Segismundo, hasta otros cuyo tratamiento es menos serio como Gargantúa, Puck y el cuervo de Poe que solo dice “Nevermore”. En una ocasión el héroe escapa de un disparo mortal pero no es gracias a sus habilidades bélicas o a su coraje sino a que ha resbalado con una “plasta de mierda de vaca” en ese mismo momento por puro azar. El uso del lenguaje popular y prosaico influye en gran medida en la dimensión humorística frente a lo serio o lo trágico.

También por ejemplo la manera de narrar la pobreza y el atraso en el viaje que realiza Albert Albert en *El muro de las lamentaciones* se realiza a través de tintes de humor puesto que lo real roza lo surreal y el narrador utiliza la hipérbole y lo carnavalesco para describirlo. Resalta cómo el tren realiza setenta y nueve paradas entre Camagüey y Santiago, lo mismo en capitales de provincias que en vaquerías, centrales azucareros, descampados y embarca además de pasajeros, gallinas, puercos, ovejas y bultos con ropa, café, azúcar, etc.

Las relaciones sexuales también pasan por el prisma del humor. La imagen del personaje Albert Albert besando a Zurama y con la otra mano tocando a Berena y luego convertido en Adán, o sea, en Nada elimina cualquier ápice de juicio moral por la ligereza en la que es narrada y porque no hay tragedia en el acto, todas las partes gozan y aparecen beneficiadas en esa fiesta del placer. Varios son los juegos graciosos de palabras que hemos analizados como el nombre de la Liliputa; de Berena, venérea; el subtítulo “Disney, Berena y el Gran Glande” o “Taberna y otros lunares”. Aún actos sexuales que podrían conllevar un juicio moral son matizados con el prisma de lo humorístico como los senos de Amy, en el relato *BTH*, ofrecidos a Lilith en una bandeja de plástico en comparación desventajosa con la bandeja de plata en la que es ofrecida la cabeza de Juan el Bautista a Salomé.

El humor es un componente visible e incontestable de la idiosincrasia cubana. Los novísimos se apropian de este aspecto y lo llevan con audacia y sin prejuicios a su narrativa y así refrescan la literatura que se venía escribiendo en décadas anteriores más densa, seria y épica. En ellos se manifiesta el humor como recurso para suavizar una realidad cruda,

dolorosa, demasiado difícil. La ligereza en el tratamiento de los temas serios o trágicos no significa falta de compromiso ni desinterés.

Otro de los aspectos que se destacan, como lo hemos ido mencionado en todos los análisis realizados, es el uso de la intertextualidad, la cita, la alusión. Este recurso va desde muy breves citas y alusiones de nombres de autores literarios, pintores, títulos de cuadros, frases de poemas y canciones -tanto cultas como populares, infantiles- muy prolijos por ejemplo en obras como *Cañón de retrocarga*, *BTH*, *El muro de las lamentaciones* hasta otros intertextos más complejos que forman parte de la estructura de la obra, como es el caso de *Naufragios* en *En una estrofa de agua*, cuyo reconocimiento nos parece determinante en la comprensión general del cuento.

El uso del intertexto viene a menudo asociado con ese componente lúdico antes descrito, pues se establece un guiño con el lector, un juego con su reconocimiento por parte del receptor que se supone cultivado y en gran medida cubano. Aunque también puede dar lugar a serias y densas reflexiones como es el caso de *Cuerpos rotos* con las referencias al poeta Boris Pasternak y al ensayo sobre las marionetas de Kleist.

El intertexto puede aparecer más o menos explícito. Se puede indicar por ejemplo el autor de un cuadro sin mencionar su título, como en *En una estrofa de agua* con la descripción de un cuadro de Velázquez (*El aguador de Sevilla*), o en *BTH* con el de Lorenzo Lotte (*Virgen con el niño y San Pedro Mártir*). Se ha imitado en ocasiones el estilo de un autor, como el de García Márquez en *En una estrofa de agua* durante los ritos de la búsqueda y entierro del padre ahogado de Estaban. En otras, se utiliza el poder simbólico de la imagen que dejan ciertas historias bíblicas, como la de Isaac cavando pozos o la del Diluvio. En ocasiones se ofrecen pistas para el reconocimiento del hipotexto como es el caso de la mención en *Cuerpos rotos* a que la frase “Vivir la vida no es cruzar un campo” pertenece a un poeta ruso. O contrariamente, en ese mismo relato, se puede tomar una frase sin ofrecer ninguna sugerencia sobre su origen ajeno, al límite del plagio, como sucede con la idea acerca de la conciencia infinita en Dios y en los títeres, perteneciente al dramaturgo von Kleist. Este es el caso también de una frase de un cuento de J. D. Salinger referida como un pensamiento del personaje Lilith en *BTH* (“Quiero ser un gato muerto, porque entonces nadie podría ponerme precio.”), la cual es difícil relacionar con su origen. Otras breves alusiones trastocadas como el título *El muro de las lamentaciones* y subtítulos como “Taberna y otros lunares” (poema de Roque Dalton, “Taberna y otros lugares”) o *Ese oscuro objeto del deseo* (película de Luis Buñuel) tampoco serán desveladas.

Un dato curioso que ha surgido de nuestro análisis es la gran profusión que poseen dentro del cúmulo de intertextos los extraídos de la *Biblia*. Si hay una fuente que ha sido citada, aludida, referida esa es la *Biblia*. Curiosamente y dada la amplia presencia del humor en los textos de los novísimos, el intertexto bíblico no aparece nunca parodiado. Su apropiación se realizará desde la base del respeto. El texto sacro si bien no aporta necesariamente un componente religioso a la narración, va a enriquecerla a partir de su gran propiedad mítica, simbólica y de valor culto en el caso de un receptor cubano para el cual la historia bíblica no es cotidiana ni popular.

Pero además podría incluso conjeturarse que esta gran presencia de alusiones bíblicas podría ser en el fondo un acto de rebeldía, un acto contestatario y de provocación. Siendo la religión cristiana severamente perseguida y rechazada por el Partido Comunista de Cuba durante los años 60, 70 y 80, con el advenimiento de la crisis y el derrumbe de algunos paradigmas ideológicos, el pueblo cubano rescata su religiosidad a partir de los años 90 y las Iglesias se llenan en Cuba. Frente a la gran crisis económica el Gobierno no tiene otra opción que ser más laxista y realizar una apertura hacia la práctica de cultos religiosos, incluyendo otras iglesias cristianas protestantes y el culto afrocubano. En los 90 todavía el conocimiento y la vinculación religiosa podían pasar por posturas subversivas. Por eso es que pareciera como si estas citas, expuestas hasta en los exergos de los textos de los novísimos, fueran una respuesta también contestataria y rebelde a la por tanto tiempo escondida y retenida profesión de fe, así como a su presencia en la literatura.

La intertextualidad se revela como uno de los principales factores de des-orden. Las múltiples referencias, además de romper el curso lineal de la lectura y desviar la atención hacia otro texto, son un elemento que puede dificultar la comprensión global de la obra. Dado que el reconocimiento del intertexto depende de la competencia del lector, algunas alusiones pueden quedar oscuras como ha resultado en nuestro caso por ejemplo ciertas referencias a nombres propios en *BTH* (Luis Díaz, López Larco y Vázquez, p. 49). El nivel de opacidad y des-orden se acentúa en textos que son además fragmentarios, experimentales y cuando esta inclusión de intertextos, citas y alusiones es muy frecuente, como es el caso de los textos aquí analizados.

La metatextualidad es otro de los recursos ampliamente utilizados como expresión de una escritura que se reconoce a sí misma y desvela, incluso cuestiona los mecanismos hacedores de la ficción, en un juego de verdades y de legitimidades. Este es el caso de *Cañón de retrocarga* en el que se elabora una historia paralela sobre la construcción de un relato sobre el héroe moribundo. Lo hemos visto también en *El muro de las lamentaciones* con

frecuentes intervenciones entre paréntesis en donde el narrador se autocorrigie, se perfecciona, muchas veces con un guiño irónico y humorístico al lector o hacia sí mismo. Y es el caso del narrador con tono ensayístico en *BTH* el cuál puede llegar a desarrollar párrafos enteros de disertaciones sobre un tema: la muerte, lo obscuro, el simulacro o puede intervenir de vez en cuando para comentar, cuestionar, burlarse de las acciones o pensamientos de sus personajes.

En esto interviene con recurrencia el uso del paréntesis. El paréntesis es usado en ocasiones vinculado al humor, se utiliza para separar estas intervenciones por lo general metatextuales de aclaración, a veces de negación, La frase entre paréntesis puede aclarar, desdejar, negar, exagerar, parodiar, poner en duda la frase a la cual hace referencia. Crea otro nivel de comprensión, de diégesis y también es una alteración del orden del relato al introducir otra voz en textos que por lo general ya poseen la particularidad de poseer varias voces narrativas.

Otro elemento que se destaca en estos textos y que contribuye al des-orden es el uso de la yuxtaposición. En un texto como *BTH* por ejemplo es un factor determinante de fragmentación, dado que la yuxtaposición de elementos dispares, sin aparente relación semántica quiebra el orden lógico situando de manera contigua hechos, descripciones, acciones que no tienen una relación de continuidad temporal, espacial o de sentido. Esto puede dificultar la comprensión parcial y muchas veces global del texto. La yuxtaposición puede estar relacionada con aclaraciones metatextuales del narrador, puede aparecer entre oraciones, entre palabras pero también entre párrafos, como ocurre en el relato *BTH*.

Como hemos podido apreciar en el transcurso de estas tres Partes, son varios los factores que intervienen en el des-orden del relato en los novísimos narradores. Hemos visto en una primera Parte continuas intervenciones metatextuales y autorreferenciales de los narradores así como citas y alusiones a otros textos y a realidades extratextuales, lo cual interfiere en una lectura lineal. También alteraciones en la grafía e inclusión de otros géneros artísticos. El principal factor de desorden de la novela *Cañón de retrocarga* resulta el hecho de poseer una estructura como la de un texto incompleto, imperfecto, que da la impresión de que se está construyendo en el mismo momento de la lectura y cuyas partes quedan como inconclusas. La novela en sí parece inconclusa. Sin embargo, un elemento fundamental de orden lo constituye la presencia constante del héroe, el soldado herido de muerte que no quiere morir. Este personaje protagónico y su férrea apuesta la vida son un hilo conductor de la trama que no se rompe nunca. Aporta una unidad y una coherencia al texto en medio de su des-orden.

En el caso de nuestra segunda Parte un factor determinante en el desorden del discurso literario es la fragmentación provocada por la yuxtaposición de ideas y acciones que no guardan una relación aparente entre sí. El relato *BTH* se compone de una serie de fragmentos yuxtapuestos, que no siempre tienen relación unos con otros. Los saltos en esta continuidad son su principal factor de des-orden pues la historia aparece interrumpida y retomada luego en otro párrafo mucho después. Esta disyunción, discontinuidad en el espacio, el tiempo, la trama que se ve dislocada y va en diversas direcciones provoca la impresión de que los fragmentos son engastados de manera aleatoria. Al igual que en *Cañón de retrocarga* se revelan dos historias paralelas: una sobre un personaje Lilith y otra en donde un narrador expone varias reflexiones en tono de ensayo. La yuxtaposición de estas dos tramas va a generar un desorden discursivo, todavía más cuando aparecen entremezcladas. Podría conjeturarse que esta fragmentación pueda ser un subterfugio para deslizar ideas provocadoras y subversivas como las que hemos mencionado, las cuales pasarían desapercibidas dada la incongruencia del texto. El análisis textual permite desgajar algunos factores de orden como es precisamente la alternancia entre estas dos historias o tramas. La historia contada por Lilith, aunque desperdigada, va a poseer cada vez más una continuidad temporal y temática que le otorga una unidad. De la misma manera el narrador de corte ensayístico conserva una recurrencia temática en las ideas que comenta, siempre son las mismas ideas, a las cuales va añadiendo diversos puntos de vista.

Por su parte *El muro de las lamentaciones* se presenta como un relato ordenado desde el punto de vista discursivo, presenta una continuidad en la trama, una evolución cronológica de las acciones, una coherencia en el tiempo y en el espacio. A pesar de estar subdividido en varios episodios que imponen una pausa en la lectura, estos poseen una continuidad temporal, espacial y una coherencia en las acciones. El ejercicio de la libre sexualidad se podría manifestar como un factor de desorden moral. El libre albedrío y el azar en las relaciones amorosas determinan un desorden que conllevan al placer de lo desconocido, lo fugaz y lo imprevisible. La profusión de intertextos, citas y alusiones continúa a ser en esta segunda Parte un factor de disociación y desorden. Es sobre todo su cantidad excesiva, abrumadora, lo que contribuye a una desviación que retarda y confunde el hilo principal de la trama.

En la tercera Parte hemos podido apreciar una dialéctica entre el orden y el desorden más equilibrada, en el sentido de que se trata de textos no tan fragmentados desde el punto de vista discursivo. El desorden aquí manejado es un desorden moral, espiritual, en el que intervienen en el relato *Cuerpos rotos* por ejemplo el sinsentido de la vida, el absurdo de la existencia, la máscara. Como una metáfora del título, los cuerpos de los personajes aparecen

rotos en su paso por la vida, en sus acciones cotidianas que parecen carecer de objetivo. La situación de crisis económica del país en este período de los 90 pudiera ser una de las respuestas para ese estado de desolación y angustia, detenimiento y desesperanza reflejado en este cuento. La estructuración por partes que semejan escenas teatrales produce un efecto de parcelación, en donde cada personaje es un mundo privado que expone su visión del mundo. La imagen del espejo roto que ofrece una realidad desfigurada pudiera explicar la realidad expuesta en este cuento. La inclusión de didascalias provoca una pausa en la lectura, una reflexión y otorga una impresión teatral y de distanciamiento que acentúa el sentimiento del absurdo, pues los personajes parecen obligados a “actuar”, a “representar” sus propias vidas. El cuento posee una gran cohesión estructural en donde cada elemento parece estar en su justo lugar, pero sus personajes así como el ambiente descrito no gozan de un orden interno.

El relato *En una estrofa de agua* revela también un orden más bien lineal en su configuración, el cual solo aparece interrumpido por algunos intertextos cuya elaboración, más compleja que las citas o alusiones puntuales que hemos visto en los relatos anteriores, apela a una descodificación del hipotexto para una comprensión del cuento en su totalidad. Estos intertextos, aunque menos numerosos que en los ejemplos anteriores, van a formar parte de la estructura misma del relato, como es el caso de la elaboración a partir de la crónica *Naufragios* de un linaje para el personaje protagónico, Esteban. Las relaciones intertextuales van a crear un desorden por cuanto van a configurar un significado siempre oblicuo, siempre pospuesto que en este caso no solo desvía sino que disimula y retarda los mecanismos de interpretación. Los intertextos de *En una estrofa de agua* van a llamar la atención sobre un punto, ofrecen una pista pero al mismo tiempo la disimulan y confunden. Se trata del desorden de un significado siempre oblicuo, retardado y velado pues la atención del lector es desviada hacia la filosofía griega, la *Biblia*, la conquista de América, un alcalde de La Habana, etc. La estructura cronológica del relato, su unidad espacial, contribuyen a un orden compositivo que expresa un orden interno al cual aspira el personaje, por medio de un acercamiento y una fusión con su padre. Esta suerte de conciliación, de perdón acaso, puede entenderse como una metáfora por conciliar las diferentes fuerzas que quiebran la identidad y la unidad cubana como es el caso de la emigración, por ejemplo.

Uno de los aspectos que se ha desgajado del análisis textual realizado en esta investigación es la presencia de la nostalgia en la literatura de los novísimos. Lo hemos visto por ejemplo en la descripción que realiza el personaje de *El Muro de las lamentaciones* al regresar a su ciudad natal, en la impresión que siente Esteban en *En una estrofa de agua* al recorrer las calles de La Habana. La nostalgia estará presente en varios otros textos de los

novísimos como la intuición de un mundo que se pierde, de una realidad que se desmorona como los edificios de La Habana, nostalgia por un pasado más próspero, de mayor igualdad y perspectivas. Este aire de nostalgia supone la creencia en un futuro mejor para el país, en el hecho de poder superar la crisis económica de los 90. La irreverencia, inconformidad y cuestionamiento de la narrativa de los novísimos responden a un deseo de querer cambiar el orden imperante y sobre todo a una esperanza de que puede ser cambiado.

La generación de escritores posterior, la así llamada Generación Cero¹³⁷ no va a transmitir en sus textos esa inconformidad ni estridencia crítica de los novísimos. Pareciera como si esa realidad exterior y las diversas problemáticas sociales, los cambios que se han sucedido en el país en las dos últimas décadas, ya no importaran. El factor Cuba ya no está presente, ni sus calles, ni sus raros personajes, ni su pobreza, ni sus necesidades. La literatura más reciente se aleja del referente e incursiona en otros espacios ajenos al territorio nacional, en distopías futuristas o en una vuelta al pasado en donde se encuentran otros referentes y otras problemáticas. Al leer sus textos y compararlos con los de los novísimos encontramos menos fragmentación y desorden, una recuperación de lo anecdótico, un menor uso de intervenciones metatextuales e intertextuales en general. Sin embargo, el país Cuba parece haber desaparecido. Sus personajes ya no tienen las preocupaciones por el “aquí” y el “ahora” que asediaban a los personajes perturbados e inconformes, contestatarios de los novísimos. Estas distopías son sin duda un signo del sentir de la nueva sociedad que emerge luego de la crisis de los 90 y expresión del estado híbrido e indefinible de la Cuba actual. Una investigación interesante a realizar podría estar encaminada a comparar ambas literaturas y observar cómo han evolucionado los intereses y las temáticas, trazar diferencias y semejanzas entre ellas.

Espero que esta investigación que aquí concluimos pueda ser un aporte para una comprensión más precisa de los recursos lingüísticos, estilísticos y narrativos utilizados por los novísimos. Ellos han sabido remover y trastocar el orden del relato y el orden social. El desorden que introdujeron y que cultivaron ha sido una fuente de inspiración para las generaciones posteriores, su audacia en franquear límites, en des-construir “verdades” son un aporte que no tiene precio a la narrativa cubana y mundial.

¹³⁷ Término fijado por el escritor Orlando Luis Pardo Lazo para referirse a los narradores cubanos que han comenzado a publicar a partir de los años 2000. Puede consultarse en la antología de esta narrativa: *Una literatura sin cualidades. Escritores cubanos de la generación cero*, compilación y prólogo de Duanel Díaz Infante, Richmond, Editorial Casa Vacía, 2016.

Bibliografía

I. Obras de novísimos cubanos

AGUIAR, Raúl. *BTH*, Casa de las Américas, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 46-50.

AGUIAR, Raúl y Yoss. *Escritos con guitarra. Cuentos cubanos sobre el rock*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.

AGUIAR, Raúl. *La estrella bocarriba*, Editorial Guantanamera, Sevilla, 2017. (2001).

ALONSO ESTENOZ, Alfredo. “De la más reciente literatura cubana”, Casa de las Américas, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 10.

ÁLVAREZ BERNAL, Alejandro. *Cañón de retrocarga*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.

ÁLVAREZ BERNAL, Alejandro. *Irish coffee*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

ÁLVAREZ BERNAL, Alejandro. “*La donna é mòbile*”, *La siempreviva*, La Habana, Editorial José Martí, no.5, 2009, p. 58-59.

ARANGO, Haydée (compilación y prólogo). *Maneras de narrar. Cuentos del Premio La Gaceta de Cuba (1993-2005)*, La Habana, Ediciones Unión, 2006.

CURBELO, Jesús David. *Diario de un poeta recién cazado*, Ediciones Oriente, Santiago de Cuba, 1999.

DRL. “De la más reciente literatura cubana” (dossier), *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 44-125.

GARRIDO, Alberto. *El muro de las lamentaciones*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

GARRIDO, Alberto. *La leve gracia de los desnudos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

LÓPEZ ACOSTA, Pedro de Jesús. “El retrato”, La Habana, Casa de las Américas, 1997.

LÓPEZ ACOSTA, Pedro de Jesús. “Fiesta en la casa del Maître”, *Los premios. Diez cuentos afortunados*, compilación y prólogo de Rogelio Riverón, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009.

LÓPEZ ACOSTA, Pedro de Jesús. *Cuentos frígidos (maneras de obrar en 1830)*, Madrid, Olalla Ediciones, 1998.

LÓPEZ ACOSTA, Pedro de Jesús. *Sibilas en Mercaderes*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

MEJIDES, Miguel. *Perversiones en el Prado*, La Habana, Ediciones Unión, 1999.

PÉREZ, Jorge Ángel. “En una estrofa de agua” en *En una estrofa de agua de Jorge Ángel Pérez y otros relatos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 9-23.

PÉREZ, Jorge Ángel. *En La Habana no son tan elegantes*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009.

PORTELA, Ena Lucía. *Una extraña entre las piedras*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

REDONET COOK, Salvador. (selección y prólogo): *Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos*, La Habana, Letras Cubanas, 1993. Prólogo: “Para ser lo más breve posible”, p 5-31.

REDONET COOK, Salvador. “Otro final promisorio: (post) novísimos ¿y/ o qué?”, *Revista Unión*, La Habana, UNEAC, a. VIII, no. 22, ene-mar, 1996, p. 68-75.

REDONET COOK, Salvador. *Doce nudos en el pañuelo. Jóvenes cuentistas cubanos*, Mérida, Ediciones Mucuglifo, 1995.

REDONET COOK, Salvador. *El ánfora del diablo. Novísimos Cuentistas Cubanos*, La Habana, Ediciones Extramuros, 1999.

REDONET COOK, Salvador. *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando. “Cuerpos rotos”, en *Fábula de ángeles. Antología de la nueva cuentística cubana*, (sel). Salvador Redonet y Francisco López Sacha, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

II. Obras literarias y estudios críticos cubanos

ABREU ARCIA, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis y MATEO PALMER, Margarita. “Música y bachata, baile y choteo: el carnaval”, *El caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005, p. 190-218.

CABALLERO, Rufo. “Peligro en La Habana: se aventuran (otras) relaciones”, *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 1, ene-feb, 1995, p. 44-48.

CARPENTIER, Alejo. *La Consagración de la primavera*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1978.

CASAMAYOR, Odette. “Cubanidades de un fin de siglo breve o crónica de ciertos intentos por salvar u olvidar la cubanidad”, *La gaceta de Cuba*, La Habana, UNEAC, no. 6, nov-dic, 2002, p. 36-40.

DÍAZ INFANTE, Duanel (comp. y prólogo). *Una literatura sin cualidades. Escritores cubanos de la generación cero*, Richmond, Editorial Casa Vacía, 2016.

DICCIONARIO DE LA LITERATURA CUBANA, Talleres Literarios, edición digital. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana-0/html/254t.htm>.

DORTA, Walfrido. “Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las últimas dos décadas”, *Istor*, n°. 63, 2015, p. 115-135.

FORNET, Ambrosio. “La narrativa cubana del fin de siglo. Informe sobre la situación”, *Sic*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, no. 1, oct-nov-dic, 1998, p. 3-9.

FORNET, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.

FOWLER, Victor. “Terminan los 90”, *Sic*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, no. 2, ene-feb-mar, 1999, p. 10-15.

GARCÍA RONDA, Denia (moderadora). “Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual”, *Temas*, La Habana, no. 24-25, ene-jun, 2001, p. 166-192.

GARRANDÉS, Alberto. “Formas del realismo en la ciudad barroca” en: *Casa de las Américas*, La Habana, no. 215, abr-jun, 1999, p. 26-36.

- GARRANDÉS, Alberto. “La humedad del discurso (erotismo y sexualidad en la narrativa cubana del siglo XX)” *Síntomas. Ensayos críticos*, La Habana, Ediciones Unión, 1999, p. 181.
- GARRANDÉS, Alberto. *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- GARRANDÉS, Alberto. *Síntomas. Ensayos críticos*, La Habana, Ediciones Unión, 1999.
- GUERRA NARANJO, Alberto. *La soledad del tiempo* [2009], Sevilla, Guantanamera, 2017.
- HUERTAS UHAGÓN, Begoña. *Ensayo de un cambio: la narrativa cubana de los '80*, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1993.
- LAGE, Jorge Enrique. “Pure fiction days”, en *Como raíles de punta. Joven narrativa cubana*, Caridad Tamayo (sel.), Santa Clara, Sed de Belleza, 2013, p. 91-99.
- LEZAMA LIMA, José. “Rapsodia para el mulo”, La Habana, La Fijeza, 1949.
- LÓPEZ SACHA, Francisco. “El cuento ante la crítica cubana: un fiscal silencioso frente a un niño travieso” (1987), en *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.
- LÓPEZ SACHA, Francisco. *La nueva cuentística cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.
- MAGUIRE, Emily A. «Freeze-frame: temporalidades especulativas en la escritura de la Generación Año Cero», *Letral*, n°18, 2017, p. 9-22.
- MAÑACH, Jorge. *Indagación del choteo*, La Habana, Edición Digital tomado de la tercera edición revisada, Editorial Libro Cubano, 1955, http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagaci%C3%B3n_del_choteo.htm.
- MARTÍ, José. *Versos sencillos*, 1881, <http://www.literatura.us/marti/sencillos.html>.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén. *Cuento cubano actual (1985-2000)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001-2002, <http://eprints.ucm.es/4831/1/T25953.pdf>.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Clarissa. *El simulacro. Una visión en la cuentística cubana de los 90*. Trabajo de Diploma, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 2001.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Clarissa. *La guerre, la mort et l'écriture: analyse textuelle du roman « Cañon de retrocarga » d'Alejandro Álvarez Bernal*, Tesis de Maestría, Burdeos, Universidad Bordeaux Montaigne, 2015.
- MATEO PALMER, Margarita. *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Casa Editora Abril, 1995.
- MATEO PALMER, Margarita. “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI.”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 31, 2002, p. 51-64.

PADILLA CÁRDENAS, Gilberto. *Malditos bastardos. Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...*, Madrid, Ediciones La Palma, 2014.

PADILLA, Heberto. *Fuera del juego y otros poemas*, Madrid, Editorial Cátedra, 2021. (1968).

PAZ, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Sancti Spiritu, Ediciones Luminaria, 1990.

PAZ, Senel. *Los muchachos se divierten. Nuevos cuentistas cubanos*, La Habana, Editora Abril, 1989.

PÉREZ DÍAZ, Enrique. “Los últimos serán los primeros” (entrevista a Salvador Redonet Cook), La Habana, *Revolución y Cultura*, no. 3, may-jun, 1993, p. 22-27.

PORTUONDO, José Antonio (dir.). *Historia de la literatura cubana. La Revolución (1959-1988) Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.

RAUHUT, Claudia. “La transnacionalización de la Santería y su renegociación en Cuba”. https://www.researchgate.net/publication/280492030_La_transnacionalizacion_de_la_Santeria_a_y_su_re-negociacion_religiosa_en_Cuba?enrichId=rgreq-0676356b13d4eb80f8acb2494cdf45da-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI4MDQ5MjAzMDtBUzoyNTU4NTM4NjEyNzM2MTRAMTQzODAxMTcyMjg1Mw%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf.

SIMAL, Monica. y DORTA, Walfrido. (coord.), *Letral. Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero*, n° 18, 2017.

TAMAYO FERNÁNDEZ, Caridad. (sel.), *Como raíles de punta. Joven narrativa cubana*, Santa Clara, Sed de Belleza, 2013.

TAMAYO FERNÁNDEZ, Caridad. “Disecionar un país. Literatura cubana en el siglo XXI”, Cuadernos del CILHA, vol.16, n° 2, 2015. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000200003#t9

TOLEDO, Arnaldo. “La novela cubana hoy: nuevas perspectivas de lo identitario”, *Umbral*, Santa Clara, Editorial Capiro, no.10, 2003, p. 4-7.

URÍAS HERNÁNDEZ, Roberto. “¿ Por qué llora Leslie Caron ?”, *Letras Cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, no. 9, 1988.

UXÓ, Carlos. “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”, La Trobe University, http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol7/contentParagraph/0/content_files/file12/Uxo.pdf

UXÓ, Carlos. *El negro y el personaje del negro en la narrativa cubana. El camino hasta los novísimos*, Melbourne, La Trobe University, 2008.

VALLE, Amir. *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*, La Habana, Ediciones Extramuros, 2000.

ZURBANO, Roberto. *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.

III. Obras de referencia generales

ABBAGNANO, Nicolas. *Historia de la Filosofía*, La Habana: Editorial Estudios, 1967.

BARTHES, Roland. “Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Allan Poe”, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

BARTHES, Roland. *S/Z*, Siglo XXI Editores Argentina S.A, 2004. (1970).

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 13^{ème} Édition, 2010. (1940).

BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones*, Emecé Editores, 1944. Versión en pdf, http://www.tlon.unal.edu.co/files/tlon_texto.pdf.

COLLIN DE PLANCY, *Dictionnaire infernal*, Jacques. Ed Henri Plon, Paris, 1863.

CHEVALIER, Jean. et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

DE SEVILLA, San Isidoro. *Etimologías*, Edición bilingüe, La Editorial Católica, Madrid, 1982. (versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero.)

DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. RAE, <http://lema.rae.es/drae/>.

DUMONT, Jean-Paul (édit.). “Anaximandre”, *Les Présocratiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p. 24-40.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Édition numérique pour la recherche documentaire et l'enseignement, <http://www.universalis-edu.com/haysend.u-bordeaux3.fr/>.

ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE. <http://www.larousse.fr/>.

ERICHSEN, Gerald. “Estévanico el moro: esclavo y explorador”, <https://et.eferrit.com/estevanico-el-moro-esclavo-y-explorador/>.

EZQUERRO, Milagros et all. *Manuel d'analyse textuelle. Textes espagnols et hispano-américains*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

FERNÁNDEZ CEPEDAL, José Manuel. “Los filósofos presocráticos. Anaximandro de Mileto”. *Proyecto de Filosofía en español*. <https://www.filosofia.org/cur/pre/axima.htm>.

FERNÁNDEZ TABERNILLA, Aura. *Creencia, identidad y praxis ritual en la Wicca: el camino espiritual hacia la transformación personal*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59295/1/T41764.pdf>.

FERNÁNDEZ, Tomás y TAMARO, Elena. “Biografía de Anaximandro”. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/anaximandro.htm>.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) en : *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

GENETTE, Gérard. *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GIARDINELLI, Mempo. “Variaciones sobre la posmodernidad (o ¿qué es el posboom latinoamericano?)”, *Puro cuento*, Buenos Aires, no. 23, jul-ago, 1990.

GLOSARIO DE MÚSICA:

<http://recursos.cnice.mec.es/musica/glosario.php?PHPSESSID=de3d62060caa9d9eb71acea8785adc6e>.

GLOWINSKI, Michal. “Acerca de la intertextualidad”, La Habana, *Criterios*, Casa de las Américas, no. 32, jul-dic, 1994, p. 185-210.

GÓMEZ VIDAL, Elvire. “Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité : *La frontera de cristal, una novela en nueve cuentos* de Carlos Fuentes”, *Littéralité 5, Figures du discontinu*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 259-284.

GÓMEZ VIDAL, Elvire. *El espectáculo de la creación y de la recepción: “Juegos de la edad tardía” de Luis Landero*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

GOMEZ-VIDAL, Elvire. “*Conversación en la La Catedral*” de Mario Vargas Llosa: *De l'ordre du récit au roman secret de la fiction*, Bordeaux, Thèse de doctorat, Université Bordeaux III, Tome I y II, 1995.

GOMEZ-VIDAL, Elvire. “*Cien años de soledad* : la dialectique de l'écriture et de la lecture”, *Les Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, Société des Langues Néo-Latines. Association des Enseignants de Langues Vivantes Romanes, no. 347, 2008, p.123-143.

GOMEZ-VIDAL, Elvire. “La relativa « légèreté ontologique » de Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa”, en *Humour et politique en Amérique Latine. Textes réunis et présentés par Yves Águila*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 249-279.

HASSAN, Ihab. “El pluralismo en una perspectiva posmoderna”, La Habana, *Criterios*, Casa de Las Américas, no. 29, ene-jun, 1991, 267-288.

HUTCHEON, Linda. “La política de la parodia postmoderna”, La Habana, *Criterios*, Casa de Las Américas, Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, jul, 1993, p.187-201.

JAMESON, Fredric. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, [New Left Review, London, 1984], La Habana, Casa de las Américas, no. 155-156, 1989, p. 156.

JAMESON, Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío”, Madrid, *Teoría de la posmodernidad*, Editorial Trotta, 1996, p. 23-83.

JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*, París, Armand Colin Éditeur, 3^{ème}Édition, 2010.

JOYCE, James. Retrato del artista adolescente, traducción de Dámaso Alonso, RBA Editores, S.A, Barcelona, 1995, p. 224. Documento en pdf: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/retrato.pdf>.

KENNETH, Gergen. “El surgimiento de la cultura posmoderna”, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2006.

LA BIBLIA LATINOAMERICANA, Madrid, Verbo Divino, 1972.

LIDELL, Elisabeth. Pilgrimage, 2017, p. 1-13. https://web.archive.org/web/20171202203055/https://www.elisabethlidell.dk/pdf/Pilgrimage_eng.pdf.

LY, Nadine. “La Littéralité”, *Les langues néolatines*, no. 262, 1987, p. 5-30.

LY, Nadine. *Littéralité 4, Nommer*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.

LY, Nadine. *Littéralité 5, Figures du discontinu*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

MONTES MELENDI, María del Carmen (introducción y compilación). *Antología de textos de literatura europea y norteamericana contemporánea*, La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1991.

MONTOYA, Jesús. y ESTEBAN, Ángel. (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

NOGUEROL, Francisca. PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. ESTEBAN, Ángel. y MONTOYA, Jesús. (eds.), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

NOGUEZ, Dominique. *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar, *Naufragios*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

PALAUERSICH, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México D.F., Plaza y Valdés, 2005.

PASTERNAK, Boris. "Hamlet", <https://circulodepoesia.com/2021/08/boris-pasternak-hamlet/>

PAVLICIC, Pavao. "La intertextualidad moderna y posmoderna", La Habana, *Criterios*, Casa de las Américas, Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, julio, 1993.

PFISTER, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?", La Habana, *Criterios*, Casa de las Américas, no. 29, ene-jun, 1991, p. 3-24.

PICÓ, Josep (compilación). *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

PONGE, Myriam. "La fragmentation typographique", *Litteralité 5. Figures du discontinu*, estudios reunidos por Nadine LY, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 7-17.

POSSE, Abel. *El largo atardecer del caminante*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976.

RICARDOU, Jean et Françoise van Rossum-Guyon (Direction). *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*. Tome 1. (*Problèmes généraux*) et Tome 2. (*Pratiques*), Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

RINCON, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano", Lima, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XV, no. 29, 1989, p. 61-104.

ROUSSET, Jean. *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1986 (1972).

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", La Habana, *Casa de las Américas*, no. 175, 1989.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

TEJERINA ARIAS, Gonzalo. “Experiencia cristiana en la peregrinación jacobea” XI encuentro de santuarios de España (Conferencia Episcopal Española), 2008. Archivado desde el original el 10 de abril de 2021, p. 4-5.

VON KLEIST, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Prólogo, traducción y notas de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988, p. 27-36. <https://portalcioranbr.wordpress.com/2018/11/18/teatro-marionetas-kleist/>

YÚDICE, George. “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, Año XV, no. 29, 1989, p. 105-128.