

Echar el cuento, vivir del cuento

El universo cubano no es abigarrado, sino émulo de la exageración. El cubano no puede, por naturaleza, esfumarse en la mediocridad o pasar desapercibido. Allá donde va, se hace notar. Los discursos kilométricos de Fidel Castro, los juegos interminables de palabras de Cabrera Infante, las decenas de tomos de obras completas de José Martí (un hombre que lo hizo todo en 42 escasos años), el chiste siempre picante frente a las enormes dificultades de vida de la Isla, los grados del ron, la perversidad de las tormentas tropicales, la risa estentórea, la sexualidad desbordada, son todos ejemplos perspicuos. Una película reciente, el cortometraje *Utopía*, de Arturo Infante, incide en varios aspectos del carácter cubano exagerado, y es a la vez altamente sorprendente por el modo de manifestar las esquinas culturales y sociales de un mundo extrañamente rico. En él, un grupo de personas de evidente condición social baja y modales toscos, comienza una partida de dominó en un lugar medio destartado y utilizando un lenguaje coloquial casi barriobajero. En medio del griterío propio de esas reuniones, tiene lugar una acalorada discusión sobre la existencia o no del barroco latinoamericano, sobre la base de las plantas arquitectónicas y detalles de evidente nivel cultural, que termina en una pelea donde uno de ellos sale herido de gravedad. Del mismo modo, en una peluquería de barrio, varias mujeres de semejante calaña empiezan a polemizar, con una profundidad impactante, acerca de una ópera que bien puede ser de Verdi o de Puccini. De la cima a la sima: lo sublime y lo indecoroso se unen en un todo en el que lo armónico es sugerido por la rapidez y la naturalidad del paso de una actitud a la contraria.

Esa necesidad de abarcar los recovecos del universo es propia de las culturas que se encuentran todavía en proce-

so de formación y cuya idiosincrasia no ha sido completamente definida (Benítez Rojo 1998, 15). En el espacio cubano, la ausencia de identidad puede constituir en sí misma un modelo identitario (Dés 1993, 15), y por eso la literatura es tan rica, tan ambigua, tan impredecible, tan poco estructurable y tan espectacular. Difícilmente se puede encontrar en otro país de poco más de diez millones de habitantes un panorama literario tan amplio y de evidente calidad. Y en estas últimas décadas es el cuento el género que mayores cotas de sublimidad ha alcanzado. Esto no siempre fue así, ya que la ley del péndulo (Padura 1994, 7) es un hecho contrastable: el cuento cubano también ha pasado de la cima a la sima en varias ocasiones, con momentos de esplendor y otros de franca decadencia. El primer gran grupo de cuentistas, quizá el mejor de todos los tiempos en el Caribe, y uno de los más sólidos de toda la literatura hispanoamericana, junto con Borges y el grupo *Sur*, despunta en los años cuarenta del siglo pasado, y en él destacan Lino Novás Calvo, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Onelio Jorge Cardoso, Ángel Arango, Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruiz, Félix Pita, Eliseo Diego, Dora Alonso, Lezama Lima, etc. En muchos de ellos, las novedades técnicas y temáticas procedentes de Europa y el mundo anglosajón, que sólo en el Río de La Plata habían tenido cierto eco, encuentran materialización, y el costumbrismo deja paso a la fantasía y el relieve. Ellos van a ser los verdaderos renovadores de la prosa cubana, y su magisterio continúa vivo en nuestros días.

De ahí hasta finales de los cincuenta, fecha del triunfo de Castro, el relato breve fue, dentro del mundo literario isleño, el género que llevó a cabo la experimentación, el que abrió caminos a otros géneros y estableció los presupuestos del canon, añadiendo «modalidades propias como el realismo mágico, lo real maravilloso, la fabulación poética y el absurdo» (López Sacha 1996, 18). Los cincuenta continúan la tónica de la década anterior, aunque con una

menor producción de los mismos protagonistas. No obstante, a pesar del descenso de efectividad, libros como *El gallo en el espejo* (1953), de Enrique Labrador; *Aquelarre* (1954) de Ezequiel Vieta; *Cuentos fríos* (1956), de Virgilio Piñera; *El Cuentero* (1958), de Cardoso; *El otro cayo* (1959) de Novás Calvo y; sobre todo, *Guerra del tiempo* (1958), de Carpentier, marcan la diferencia. Son los mismos años en los que Guillermo Cabrera Infante está escribiendo y publicando poco a poco algunos de sus primeros relatos, que cristalizarán en el libro de 1960 *Así en la paz como en la guerra*. Junto con Cabrera, otros autores nacidos en fechas similares (finales de los veinte y principios de los treinta) irrumpen igualmente en ese panorama: Lisandro Otero, Humberto Arenal, Calvert Casey, Antón Arrufat, Antonio Benítez Rojo, un grupo que quedará en principio eclipsado por la aparición más adelante de una promoción de artistas en general (poetas, cantautores, narradores, etc.), ya integrados públicamente en los presupuestos ideológicos y estéticos que imponen las circunstancias políticas. Lo que no quiere decir que algunos de ellos, como Cabrera, Otero, Arrufat o Casey, no hayan brillado más tarde, por sus obras maduras, pero siempre a caballo entre la última generación batistiana y la primera castrista.

Sólo dos antologías relevantes, en ese primer período de los sesenta, dan cuenta de una situación real de productividad: *Nuevos cuentistas cubanos* (1961), recopilada por Antón Arrufat y Fausto Masó y *Aquí once cubanos cuentan* (1967), editada en Montevideo por José Rodríguez Feo. Según José Manuel Caballero Bonald esa narrativa entre dos aguas respondió a un prudente tanteo intelectual o una actitud cauta frente a una radicalidad revolucionaria todavía no asimilada (1968, 13). Por eso cuando, a partir de 1966, aterriza una nueva oleada de autores, produce una nueva oscilación –instantánea y radical– del péndulo. La generación intermedia apenas tuvo conciencia de grupo; al contrario, fueron individualidades sin propuestas co-

munes, muy distantes desde el punto de vista de recursos literarios y conceptos estéticos: unos realistas, otros imaginativos y otros nostálgicos o existenciales.

El punto de arranque de ese momento estelar, un «Quinquenio Dorado» de los sesenta (Redonet 1993, 7), lo constituye la publicación en 1966 del libro de relatos *Los años duros*, de Jesús Díaz, que vendría seguido por otras colecciones de autores primerizos, nacidos todos a principios de los cuarenta, como *Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes; *La Guerra tuvo seis nombres* (1968), de Eduardo Heras León; *Los pasos en la hierba*, del mismo autor; *Con los ojos cerrados* (1972), de Reinaldo Arenas; *Escambray 60* (1969) y *Contrabandidos* (1972), de Hugo Chinae; y libros de autores de la promoción anterior, como *Tute de Reyes* (1967), de Antonio Benítez Rojo. Esta nueva generación, identificada en principio con los presupuestos revolucionarios, como la paralela en poesía, ligada a la revista *El Caimán Barbudo*, extrae una nueva visión del entorno que les rodea, utilizando los logros técnicos de los autores cubanos de los cuarenta y cincuenta, y de sus coetáneos hispanoamericanos que protagonizaron por esas mismas fechas el *boom* de la narrativa escrita en nuestra América. A ese grupo y esa tendencia se les ha llamado en algunas ocasiones la «narrativa de la violencia» (Mauri 1996, 10), porque con frecuencia se centró en la lucha armada, la insurrección popular, el clandestinaje y la acción liberadora. Otro aspecto interesante de ese grupo es que poco a poco se van incorporando autores de provincias, que residen fuera de La Habana, pues hasta entonces casi todos los narradores o eran habaneros o residían allí (González Díaz y González 2002, 9). Hace muy poco he encontrado unos documentos de escritores del *boom* en los que dan cuenta del momento irrepetible en que viven. Por ejemplo, en una carta de Carlos Fuentes a Mario Vargas Llosa, del 29 de febrero de 1964, el mexicano no duda en afirmar: «Hablaba con Cohen en Londres y coincidíamos

en que el futuro de la novela está en América Latina, donde todo está por decirse, por nombrarse y donde, por fortuna, la literatura surge de una necesidad y no de un arreglo comercial o de una imposición política, como tan a menudo sucede en otras partes. Ahora, al leer una detrás de la otra *El siglo de las luces*, *Rayuela*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La ciudad y los perros*, me siento confirmado en este optimismo: creo que no hubo, el año pasado, otra comunidad cultural que produjera cuatro novelas de ese rango. El penoso ascenso narrativo a través de las novelas impersonales o documentales, de la selva y del río, la revolución y la moraleja ilustrada nos permitió llegar a un Carpentier que convierte esa materia documental en mito, y a través del mito lo americano es lo universal. Pero la plena personalización de la novela latinoamericana (en un doble sentido: personajes vivos vistos desde el punto de vista personal de un escritor) sólo se alcanza, creo, en *La ciudad y los perros*. ¿Para qué te voy a decir todo lo que me ha impresionado en tu maravillosa obra?»*

Y eso que Fuentes habla en 1964, sin saber que poco más tarde vendrían *Tres tristes tigres*, *Cien años de soledad*, *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral*, y las propias obras de Fuentes, desde *La muerte de Artemio Cruz*, que ejemplifican perfectamente lo que acaba de sentenciar. Pues bien, en la Isla, todas esas nuevas perspectivas se polarizaron hacia una visión tamizada por el entorno político, que en ese momento era de euforia revolucionaria. Aparecen tipos de personajes nuevos, relacionados con el mundo militar y el heroico, el «hombre nuevo» del que hablaba el Che; los lugares en que las acciones se desarrollan rememoran los mitos de los últimos 50, los escenarios de la lucha y del triunfo, y aquellos donde se están dando las transfor-

* El manuscrito de esa carta puede encontrarse en la sala *Rare Books* de la Biblioteca Firestone de la universidad norteamericana de Princeton, con la referencia C.0641, III. *Correspondence (1959-1984)*, box 9.

maciones sociales del momento: el campo, las escuelas, los hospitales, los cuarteles. Del mismo modo, el lenguaje se contagia de consignas militares y lugares que el sistema ha convertido en comunes. La cuentística no hace otra cosa que retratar el fenómeno épico surgido años antes. Se introduce también la terminología marxista, sobre todo la referente a la lucha de clases y el igualitarismo social. Y para reforzar el discurso, la voz del narrador se convierte en la de los protagonistas de los cuentos. Ahora bien, frente a las inseguridades de los narradores del *boom* para conocer la realidad y expresarla correctamente, en la narrativa cubana hay una nítida vocación esclarecedora, mediante un diálogo entre el hombre y la historia (Redonet 1993, 9).

Pero esta euforia no duraría mucho. Nada más comenzar los setenta, la literatura cubana en general, y el cuento en particular, entran en un período que fue denominado como «Quinquenio Gris» (Fornet 1987, nota 4). Se puede decir que durante esos cinco años, el péndulo estuvo en su posición más baja, y hay que hablar con toda seguridad del proceso más lamentable de la literatura cubana. Las razones son de sobra conocidas: dirigismo cultural, censura explícita o implícita, represión continua, miedo de los artistas a escribir (no sólo a publicar), estalinización de una política que había desembocado, a principios de la década, en acontecimientos tétricos e intolerables como el caso Padilla. Hasta los escritores más comprometidos temían dar a las prensas sus papeles, y muchos de ellos los escondían en lugares seguros, para que resistieran a los registros de los domicilios de los sospechosos, que eran bastante frecuentes. Luis Pavón Tamayo, un oscuro teniente, director de la revista *Verde Olivo*, y presidente del Consejo Nacional de Cultura (eufemismo del aparato de control inquisitorial), se convirtió en el personaje siniestro que encauzó el sistema de homogeneización y muerte de la cultura cubana de 1971 a 1976. A principios de 2007, un programa de televisión que trataba de rehabilitar su nefasta imagen dio

lugar a una protesta en masa de los sobrevivientes de aquel infierno, lo que motivó incluso una reunión muy tensa de todos ellos con el actual ministro de Cultura, Abel Prieto.

Afortunadamente, el suceso no tuvo trascendencia, pero yo mismo pude ver, en los primeros días de febrero, mientras asistía a la Feria del Libro de La Habana, cómo la resurrección de ese fantasma hacía fruncir el ceño o provocar sudor frío a más de uno de los protagonistas de esa época. El resultado de esa política equivocada fue el contrario del que se pretendía: la excesiva ideologización y el servilismo a la causa política produjeron muy pocas obras y de muy escaso o ningún valor. Los personajes no pasaban de ser tipos planos y sin vida, estereotipos, marionetas o entes ayunos de personalidad y profundidad; los temas eran repetitivos y marcadamente protectores y pedagógicos, aleccionadores, no había lugar para la ambigüedad, la experimentación o el conflicto, porque todo lo que se proponía era claro y unidireccional; por eso, los relatos eran muy simples, de función instrumental, y se buscaba una inexistente contradicción entre el pasado infeliz y el presente perfecto y superador de vicios. Del material bastante desechable sólo algunos nombres se salvan, como Rafael Soler, con sus obras *Campamento de artillería* (1975) y *Noche de fósforos* (1976); Mirta Yáñez, quien por esos años tuvo un cargo importante en el Departamento de Actividades Culturales de la Dirección de Extensión Universitaria en La Habana, con su libro de relatos *Todos los negros tomamos café* (1976); Miguel Mejides, que ganó en 1977 el Premio David de relatos con *Tiempo de hombres*, y más tarde el de la UNEAC con *El jardín de las flores silvestres*; y los primeros relatos sueltos de Cheli Lima.

Pero los signos de recuperación no se hicieron esperar. La creación del Ministerio de Cultura en 1976 se propuso, y lo consiguió, borrar las huellas de la etapa anterior y mover el péndulo hacia arriba nuevamente. Las obras de Soler, Yáñez y Mejides, en el umbral del momento de cambio,

ofrecieron nuevas perspectivas, recuperando el universo de la infancia, la adolescencia, el intimismo, la pérdida de la inocencia, el miedo, la muerte, el sentido del dolor y de las problemáticas individuales, donde la persona cobra otra vez protagonismo frente a la colectivización anterior. A esos autores se unen otros como Gustavo Eguren, Miguel Collazo, Eduardo Heras León o Jesús Díaz, que renacen de sus cenizas y animan el panorama literario.

Todos los críticos coinciden en señalar a Senel Paz (el de mayor edad de los antologados en este libro) como el principal propulsor de la nueva y definitiva eclosión del relato corto cubano, desde los ochenta a nuestros días. Con él y con Julio Travieso se abren las puertas a una nueva etapa que todavía no ha terminado, y que dura ya casi tres décadas. 1980, el año de los sucesos del Mariel, y *El niño aquel*, de Paz, son el punto de arranque de esa reactivación gozosa. La novedad de la obra consistía en ofrecer aspectos del pasado anterior a la época castrista desde el punto de vista de un niño inocente que no entiende bien qué significan los hechos pero los narra con precisión, algo parecido a lo que pocos años antes había hecho Alfredo Bryce con la única novela del peruano digna de mención, al narrar la vida de una familia limeña desde la perspectiva del hijo pequeño, Julius. En el relato de Senel Paz, la apertura a lo cotidiano hace desaparecer el aire de solemnidad de lo programático en relatos anteriores y se instala en un universo sutil, lleno de sensibilidad, donde el individuo es el que provoca, sin querer, el movimiento de la historia, y no al revés. El Estado pierde omnipresencia y la mirada introspectiva acapara todo el brillo, lo que no quiere decir que se abandone el estudio de la sociedad o la marcha de los procesos políticos. Lo que ahora interesa es el lugar desde donde se narra y se ve y se describe, una conciencia individual que puede estar tan integrada en su tiempo como las obras anteriores, las cuales trataban de hacer lo mismo colectiva y anónimamente. De Julio Travieso cabe destacar, por esas

mismas fechas, dos libros de relatos altamente sugerentes, como *El prisionero* (1979) y *Para matar al lobo* (1982).

En 1981 se realiza un *Coloquio de Literatura Cubana*, organizado por el Ministerio de Cultura, que contribuye asimismo al relanzamiento de nuevos valores y a la recuperación de los más maduros. Allí se dieron cita autores y críticos, y el diálogo fue fecundo. Es también el año en que se publica el libro de Eduardo Heras *A fuego limpio*, autor que dos años más tarde tendría un gran reconocimiento con su obra *Cuestión de principio*, que recibió dos premios nacionales: el de la UNEAC y el de la Crítica. Pero una generación nueva, nacidos en los 50, va dejándose ver poco a poco. Abel Prieto (1950), actual ministro de Cultura; Francisco López Sacha (1950), narrador, antólogo y crítico destacado; Reynaldo Montero (1952); Guillermo Vidal (1952); Abilio Estévez (1954), también poeta y autor teatral; Luis Manuel García, uno de los directores de la revista *Encuentro*, presente en esta antología; Leonardo Padura (1955), uno de los narradores más reconocidos en la actualidad, que también viene recogido en esta antología; José Ramón Fajardo (1957); Aida Barh (1958); Ernesto Santana (1958); Roberto Rodríguez Lastre (1958); Atilio Caballero (1958); etc.

En la mayoría de estos autores vemos una creciente profesionalización de la literatura: son narradores con una buena formación cultural, histórica, técnica, que tratan de acercar el habla cotidiana a los territorios de la literatura culta, y desean superar los conceptos clásicos de unidad temporal o espacial, mezclando además la realidad con la ficción, la fantasía con lo insólito y lo absurdo. Del mismo modo, comienzan a tratar ciertos temas que hasta entonces habían estado vedados en la narrativa de la revolución, y que sólo habían empezado a ser expuestos por narradores del exilio, como las relaciones homosexuales, el jineterismo o prostitución, el exilio, las críticas al aparato o a la sociedad creada a partir de 1959, la depresión o la angustia

vital, o los segmentos más marginales de la sociedad. Para un mundo «perfecto», donde se supone que se estaba construyendo al «hombre nuevo», esos problemas, simplemente, no podían existir. Pero poco a poco esas barreras de la censura van cediendo y los autores se atreven a decir lo que piensan y sienten, lo que ven en la calle y no lo que se propone como ideal. Los libros más decisivos de la década son los ya citados de Paz, Travieso y Mejides, así como *Salir al mundo* (1982) de Arturo Arango, *Las llamas en el cielo* (1983) de Félix Luis Viera, *Casas del Vedado* (1983) de María Luisa Llana, *Hay un gato en la ventana* (1984) y *Ellas de noche* (1989) de Aida Bahr, *Cuestión de principio* (1986) de Eduardo Heras León, *Donjuanes* (1987) de Reynaldo Montero, *Nosotros vivimos en el submarino amarillo* (1987) de José Ramón Fajardo, *Descubrimiento del azul* (1987), *La división de las aguas* (1987) y *Análisis de la ternura* (1988) de Francisco López Sacha, *La vida es una semana* (1988) de Arturo Arango, *El diablo son las cosas* (1988) de Mirta Yáñez, *Noche de sábado* (1989) de Abel Prieto, *Según pasan los años* (1989) de Leonardo Padura, *Habanecer* (1990) de Luis Manuel García.

También en los años ochenta comienzan a asomar tímidamente la cabeza los miembros de otra generación, donde se encuentran la mayoría de los autores que aparecen en esta selección, y que constituye una verdadera pléyade. Se puede decir que, tanto por la cantidad como por la calidad, en estas últimas décadas el péndulo se mantiene en posición cenital y no para de cosechar frutos maravillosos. Estos autores, nacidos entre 1959 y comienzos de los setenta, tienen su década de oro en los noventa, y hasta la fecha continúan escribiendo con una destreza, una libertad y una originalidad nunca vistas en la narrativa corta cubana; al mismo tiempo, rompen todos los moldes estilísticos y temáticos. En los noventa, debido a las condiciones que impuso el período especial de la economía cubana, los temas relacionados con la huída masiva de balseros, las difi-

cultades para comer, el exilio y las críticas al sistema parece que encontraron un lugar principal en las preocupaciones de los narradores, pero poco a poco ese cerco se ha ido ensanchando. El punto de arranque de esa década lo da, nuevamente, Senel Paz, autor de la promoción anterior, con su magnífico, singular y polémico relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que ganó el premio internacional francés Juan Rulfo de relato (1990) y que fue llevado con elegancia y éxito al cine retitulado *Fresa y chocolate* (1993), bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea. A partir de ahí, ha habido varias ediciones del relato que también han llevado ese título, como la que hizo la editorial española Txalaparta. Pero constituye igualmente un punto de inflexión para esa narrativa el nuevo rumbo que la política cubana debió llevar a raíz de la caída del muro de Berlín a finales de 1989. Hasta entonces, y desde el principio de la revolución, la economía cubana se había sostenido gracias a la ayuda internacional del bloque del este, y la relativa bonanza de que había gozado el país desde los años sesenta se demostró que era ficticia y contingente. Enseguida llegaron las penurias y la década de los noventa ha pasado a constituir, sin duda, el período más negro de aquella economía. Por eso, algún crítico ha hecho ver cómo en esta última época, la narrativa ha tratado de reflejar con nitidez esa circunstancia, y se ha convertido en el género literario por excelencia: «Los años noventa llevaron, en narrativa, el sello angustioso que amenazó con eclipsar cualquier otra forma de plantearse la ficción. El cuento principalmente, gracias a su brevedad relativa (se escribe en poco tiempo, encuentra fáciles espacios en las revistas, las editoriales cubanas publican libros de cuentos con prolífica sistematicidad: ¡aleluya!) impuso un estilo parco y una necesidad de brindar testimonio y, en consecuencia, una especie de sospecha contra todo lo que no fotografiara lo más tenso del ahora social, legitimando así un comprometimiento exclusivo» (Riverón 2001, 8).

A pesar de los problemas económicos y políticos, la

literatura lejos de verse afectada, ha cosechado sus mejores frutos en diversos géneros literarios. Además, ha habido un *boom* de la narrativa cubana en el extranjero, cuando narradores de varias generaciones como Eliseo Alberto, Leonardo Padura, Julio Travieso, Senel Paz, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Jesús Díaz, Abilio Estévez, Reinaldo Arenas, Mayra Montero, Pedro Juan Gutiérrez, Juan Abreu, Alexis Díaz Pimienta, Antonio Benítez Rojo y otros han sido publicados en España y en América en las mejores editoriales, se han difundido por todo el orbe latinoamericano, han ganado los premios más prestigiosos de Europa y América Latina y sus obras se han traducido a los principales idiomas (Esteban 2006, 286).

A la generación de jóvenes que se hace madura en los noventa se le ha llamado de los «novísimos» (Redonet 1993, 20). Como ya se ha dicho, los más aventajados dan a conocer algunos de sus textos en los ochenta, como el caso del muy precoz Carlo Calcines (1964), quien a los 19 años recibe una mención especial en el Premio David con su libro *Los otros héroes* (1983). A partir de ese libro, «el universo estudiantil comenzó a ganar en complejidad, a presentarse con mayor grado de problematización, a profundizar en las distintas madejas de los conflictos del conjunto referencial que sustentaba el modelo del mundo recreado por estos autores» (Redonet 1993, 21). Pero los temas ganan en actualidad y perspectivas modernas. Los jóvenes ya no tienen una relación tan estrecha con los compromisos políticos ni ven en el aparato una realidad mesiánica. Nada ni nadie va a salvar a nadie, ni tiene por qué hacerlo. Escépticos muchas veces, la literatura es lo único que les interesa, y ésta libre, sin servidumbres, entera, desinhibida, cosmopolita y globalizada; además, cada vez son más los jóvenes cubanos que escriben desde la diáspora, un término mucho más complejo y completo que el de exilio. Efectivamente, lo que se da en Cuba es una dispersión, y los nuevos autores hablan igualmente desde

la Isla que desde España, Suecia, México, los Estados Unidos, Alemania, Italia o Argentina. Una diversidad y una mirada al pasado sin complejos que redundan en beneficio de sus obras, que los hace sentir absolutamente libres de ciertas trabas de antaño, como ha afirmado Redonet, resumiendo las características de la promoción: «Su rechazo a las simplificaciones, a los maniqueísmos, a los lugares comunes, al voluntarismo, a la intolerancia. De ahí que en la concepción ideoestética 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» (Redonet 1993, 22).

Es decir, estos autores se zambullen en la escritura literaria con el convencimiento de que su papel es transgresor, que no existen normas (en un país donde lo que no está prohibido es obligatorio) y que su función ética reside precisamente en la afirmación de la individualidad, las ideas propias, no tanto por ser buenas como por pertenecer a la intimidad de la conciencia. Así, en todos ellos se particulariza una visión del mundo nada convencional, ligada a la sensibilidad del yo, que incide en ciertos aspectos, ciertas líneas que se repiten, y que tan certeramente ha resumido Redonet (1993, 25-29) en ocho nociones:

- 1) Mezclan relato y memoria, que lleva a una recuperación de lo subjetivo y a la interpenetración de los subgéneros narrativos, mediante la experimentación.
- 2) Se destruyen los tabúes, las imposiciones, lo convencional, y hay una mayor amplitud de miras ante situaciones como la homosexualidad o cualquier tipo de relación sexual.
- 3) Hay nuevas perspectivas en los temas clásicos. Por ejemplo, en los textos épico-militares desaparece la heroicidad colectiva o individual y se incide en el drama individual, la soledad, el miedo, la muerte, la lejanía.

- 4) Una filosofía de la existencia que descubre al hombre en su individualidad, y no como inserto en un proceso histórico colectivo (desaparece la típica y manida concepción marxista de la sociedad).
- 5) Aparecen textos simbólicos alusivos a la situación política, existencial y social, a veces bastante críticos, bajo la forma metafórica, para eludir la censura.
- 6) Se mezcla lo real y lo fantástico, se utilizan métodos propios del realismo mágico.
- 7) Hay muchas referencias a las deformaciones de la vida social, pero no se explicitan directamente, de forma documental, sino que se convierten en material estético, tal como ocurre en algunas de las últimas películas cubanas, como *Habana suite*.
- 8) Se expresa la liberación sexual femenina, como contrapartida al típico machismo latinoamericano presente en la cultura de los países de nuestra América.

Pero hay más temas y procedimientos, dentro de este mundo abigarrado de la cuentística actual. La ironía, lo grotesco y lo absurdo, el realismo sucio, suelen aparecer con frecuencia; en otros casos, nos encontramos con relatos en los que la anécdota ha desaparecido casi por completo y lo que interesa es sobre todo el alarde verbal o la exploración de la sensibilidad o, en otros casos, la pura erudición literaria, henchida de intertextualidades. También encontramos obras en las que se descomponen los planos del relato para, «con espíritu de caleidoscopio, conseguir una estructura hecha de movimientos, sumas, repeticiones, calcos y cambios de perspectiva» (Padura 1994, 17). En otras situaciones, y abundando en la temática juvenil, aparece un personaje que hasta entonces no se ha dado en la narrativa cubana: el joven marginal, como en *Adolesciendo*, de Verónica Pérez Kónina (1968) (Padura 1994, 17); el mundo de las drogas o la bisexualidad. Por otro lado, es también novedoso el tratamiento adulto del lenguaje y las situaciones de los cuentos para niños, como en los relatos de Yanitzia Canetti. Otro

elemento que se debe destacar es el fragmentarismo, propio del espíritu de la postmodernidad.

También es frecuente que la narración se contamine de otros fenómenos culturales, como la ciencia ficción, la música popular y anglosajona, el cine o la televisión, los nuevos medios de comunicación aparecidos alrededor de la revolución de Internet, etc., constituyendo un verdadero arte heterogéneo, una literatura polisémica de expresión ambivalente (Puentes y Fernández 2003, 13). Por supuesto, la frontera y lo híbrido, lo insular, mantienen su presencia en la narrativa corta, pero con perspectivas más contemporáneas y globalizadas. Y en muchas ocasiones el relato toma un tono confesional, cuando la conciencia narrativa se presenta como algo muy explícito y directo: así «puede admitir en las voces del narrador-personaje todo tipo de alusiones, interpolaciones u opiniones que entran a la historia sin desviarla de sus propósitos. La intención es dotar de mayor persuasión al relato y convertirlo en parte de la vivencia del lector» (López Sacha 2002, 16). El cuento puede ofrecer cualquier formato, cualquier tema y cualquier tratamiento, por lo que el decálogo del perfecto cuentista de Quiroga ha quedado necesariamente obsoleto. La única norma que existe en la actualidad es que no existen canales prefijados, y por eso es tan difícil clasificar a los autores por características, tendencias, etc. No obstante, el carácter divergente y heterogéneo de los momentos de cambio de milenio lo constituye asimismo el hecho de que se juntan obras de autores de todas las generaciones que aquí se han descrito: del cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta, ochenta y fin de siglo (González Díaz y González 2002, 10).

La nómina de autores de esta promoción es inmensa, y la mayoría de gran calidad. Algunos de los nacidos en los 50 se unen, por temas, procedimiento y por las fechas de publicación de sus cuentos, en esta sección, como Pedro Juan Gutiérrez (1950), que en 1998 sorprendió con *Trilogía sucia de La Habana*; Eliseo Alberto (1951), ganador del Premio

Alfaguara en 1998 y narrador tardío, ya que sus primeras obras fueron sobre todo poéticas; Abilio Estévez (1954), también poeta en su juventud y autor teatral; Daína Chaviano (1957), también poeta y escritora de ciencia-ficción; Alejandro Aguilar (1958), que ha escrito asimismo poesía y novela y ha obtenido amplios galardones dentro y fuera de la Isla, etc. En cuanto a los nacidos a partir de 1959 (fecha emblemática no sólo por ser el inicio del sistema cubano actual, sino porque realmente supone un acercamiento a una nueva promoción) se encuentran Zoé Valdés (1959), Rolando Sánchez Mejías (1959), Félix Lizárraga (1959), Roberto Uría (1959), Alberto Guerra Naranjo (1961), Adelaida Fernández de Juan (1961), José Manuel Prieto (1962), Alberto Rodríguez Tosca (1962), Eduardo del Llano (1962), Rogelio Saunders (1963), Mylene Fernández Pintado (1963), Antonio José Ponte (1964), Carlo Calcines (1964), David Mitrani (1966), Alexis Díaz Pimienta (1966), Joel Cano (1966), Jorge Luis Arbola (1966), Ángel Santiesteban (1966), Rodolfo Martínez (1966), Alberto Garrido (1966), Enrique Del Risco (1967), Yanitzia Canetti (1967), Amir Valle (1967), Anna Lidia Vega Serova (1968), Verónica Pérez Kónina (1968), Karla Suárez (1969), José Miguel Sánchez «Yoss» (1969), Pedro de Jesús (1970), Daniel Díaz Mantilla (1970), Ronaldo Menéndez (1970), Lailí Pérez (1970), Wendy Guerra (1970), Waldo Pérez Cano (1972), Ena Lucía Portela (1972) y otros.

En esta generación hay dos realidades que han crecido considerablemente con respecto a la anterior: primero, una gran cantidad de autores de la diáspora, que mantienen en muchos casos un diálogo fecundo y sereno con los que escriben dentro de la Isla (en ocasiones, autores que empiezan escribiendo en la Isla se exilian más tarde, como Antonio José Ponte, o van y vienen constantemente, como el caso de Alexis Díaz Pimienta), y en segundo lugar, el número elevado de mujeres que escriben y que desarrollan una obra que trata de poner énfasis en ciertos valores

de género. En cuanto a la primera realidad, entendemos radicalmente que sólo hay una literatura cubana, independientemente del lugar desde donde se escribe. Los mismos autores del exilio tratan de demostrar su cercanía con los de dentro, al afirmar: «Sí, somos los escritores cubanos del exterior, pero nos buscamos, nos leemos, visitamos a nuestros familiares en Cuba, intentamos encontrarnos donde podemos para mantener el diálogo, la información, los vínculos» (Strausfeld 2000, 9).

Es más, algunos hasta han nacido fuera de Cuba, como Eduardo del Llano o Anna Lidia Vega, que lo hicieron en Rusia, pero ese dato es anecdótico porque su país, su cultura, su familia y su literatura son netamente cubanos. Particular importancia tiene el grupo de escritores y artistas que salió de la Isla en 1980 por el puerto del Mariel, en el éxodo masivo más espectacular que ha dado la historia del sistema cubano actual. Es más, se ha llegado incluso a llamarles el grupo o generación del Mariel (De la Nuez 2004, 10), que abarca narradores (Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Carlos Victoria), poetas (Jesús Barquet, Esteban Cárdenas, Roberto Valero), pintores (Juan Abreu, Juan Boza), dramaturgos (René Ariza, José Abreu), etc. Aunque su primer destino fue Miami, ellos no permanecieron en la ciudad, y hoy día se encuentran lugares como Nueva York, Nuevo México, Chicago, Barcelona. Algunos de ellos pertenecen a la generación anterior a los novísimos, pero sus coordenadas existenciales y artísticas son a veces diferentes a las propias del ritmo del resto de los creadores insulares, pues quedaron, debido al momento y a las circunstancias que rodearon su salida, descolocados, en un espacio diferente, «en una playa sin salida entre el mundo moderno y dogmático del compromiso oficial de los setenta y el mundo posterior más cínico y permisivo de los posmodernistas» (De la Nuez 2004, 13). De hecho, durante mucho tiempo, sus componentes tuvieron el marchamo, para otros artistas cubanos, de la marginali-

dad, como bien ha apuntado Iván de la Nuez (2004, 15): «Resultaban demasiado conflictivos, no eran exóticos, no traficaban con la nostalgia, no eran renovadores del realismo mágico, sus artistas no corroboraban ninguna de las tesis de la gran tropa de *curators* y aprendices de *curator* que se lanzaban a por el arte cubano. Parecían, sin más, destinados a repetir su aislamiento *ad infinitum*, y durante buen tiempo fueron realmente pocos los que se acercaron al grupo, que era también, digámoslo todo, complicado, polémico, tumultuoso».

Los cubanos en los Estados Unidos son ya una comunidad numerosa y pujante, también en el mundo del arte. Y aunque ya ha quedado claro que el fenómeno exiliar es más bien una diáspora por los cuatro puntos cardinales, también es cierto que una gran mayoría vive y trabaja en los Estados Unidos, y de ellos una gran parte lo hace en Miami o Florida. Bilingües y biculturales (Álvarez Borland 2003, 41), algunos pertenecen a la generación del uno y medio, como Gustavo Pérez Firmat, y escriben en inglés y en español. Pero hay quienes prefieren ya el inglés, como Pablo Medina, Virgil Suárez, Roberto Fernández, María del Carmen Bouza, Óscar Hijuelos o Cristina García, aunque la mayoría lo hace en español, como Lourdes Gil, Uva de Aragón, Yanitzia Canetti, Enrique del Risco, José Manuel Prieto, etc. En otras ocasiones, la meditación sobre las posibilidades del «spanglish» o el uso indistinto y mezclado de los dos idiomas se convierte en asunto principal de las narraciones, como en obras del tipo *Holy Radishes!* (1995), de Roberto Fernández, o *The Return of Félix Nogara* (2000) de Pablo Medina. En general, los temas que tocan son muy variados. Julio Hernández-Miyares ha hecho un elenco de ellos: de denuncia y testimonio, del exilio o del destierro, infantiles y de la ternura familiar, negristas o del folklore afroantillano o viñetas costumbristas, de tema campesino, humorísticos, de reminiscencias personales y fantásticos y del absurdo (Hernández-Miyares 1996, 15-17).

Por lo que se refiere al *boom* de la narrativa escrita por mujeres, es claro que el caso cubano no es más que una extensión de todo lo que ha pasado en España y América Latina (y en los Estados Unidos: chicanas, cubano-americanas, dominicanas, portorriqueñas) desde los años ochenta, con nombres tan importantes como Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Laura Restrepo, Carmen Boullosa, Zoé Valdés, Nativel Preciado, Carolina García-Aguilera, Almudena Grandes, Marcela Serrano, Sandra Cisneros, Julia Álvarez, Rosario Ferré, Ana Castillo, Gloria Anzaldúa, Esmeralda Santiago, Sylvia Lizárraga, Belén Gopegui, Espido Freire, etc, proceso paralelo al de todo el universo occidental (Valle 2002, 8). El acceso masivo de las mujeres a la educación, a la cultura y a los procesos emancipadores son algunas de las razones que explican ese *boom*. En Cuba, particularmente, la revolución trató de concebir un nuevo tipo de mujer, aunque Fidel Castro desde el principio se opuso al feminismo convencional europeo y norteamericano, por considerarlo parte del discurso burgués del bloque capitalista, e intentó inculcar un nuevo feminismo, más comprometido con ideales que se identificaran con el tipo de sistema implantado en la Isla. Esto tuvo repercusiones en ciertas disposiciones legales, el sistema de educación y en la prensa, y enseguida se notó en las manifestaciones artísticas y en el entorno social. El símbolo más claro de esa tendencia fue la película *Lucía*, de Humberto Solás, de finales de los sesenta, en plena euforia revolucionaria. Ahora bien, durante los setenta, como ocurre en toda realidad artística, la literatura reivindicativa escrita por mujeres adoleció de un marcado didactismo, bastante ineficaz (Valle 1999, 9). Pero ya en los ochenta se evidencia un intento de huir de esa situación crítica, en las obras de María Elena Llana, Mirta Yáñez, Lázara Castellanos, Aida Bahr, Marilyn Bobes y otras, que tratan de hacer ver que las mujeres han de tener los mismos derechos que los hombres, y demostrar que ellas pueden

escribir tan bien, o mejor que ellos. Incluso, en ocasiones, la actitud femenina combativa se manifiesta radicalmente en ciertas manifestaciones, casi escandalosas, en temas relacionados con el amor y el sexo. Como bien ha observado Amir Valle (2002, 11), se observa «una mirada totalmente desprejuiciada sobre las cuestiones relativas al amor y al sexo, que anteriormente, incluso en las autoras clásicas del género, habían sido abordadas bajo el tamiz de ciertos prejuicios morales. El desparpajo a la hora de referir el sexo, la agresividad contra lo establecido como estrategia para la imposición de criterios, la natural plasmación de los conflictos tabúes como el de la homosexualidad femenina y la prostitución, o la apelación a una total liberalización de todo tipo de frenos y trabas morales, políticas o sociales, en la búsqueda de la realización humana, motivaron ese escándalo, incentivado además por el aparente simple hecho de que las obras escritas mostraban una calidad que nada envidiaba a la que se escribía, en ese entonces, ‘en el lado de los machos’».

El *boom* conjunto de narrativa corta cubana, hombres y mujeres, ha dejado huella en las numerosas publicaciones críticas y antologías de los últimos años. Desde 1989, cuando Cuba deja de tener la influencia beneficiosa de la URSS, la economía se tambalea y eso afecta también a las publicaciones en la Isla. Antes de 1989, en Cuba se publicaban 4000 títulos anuales y un total de 50 a 60 millones de ejemplares en general, incluidos libros de texto (Strausfeld 2000, 11). En los primeros noventa, la producción cayó estrepitosamente hasta niveles similares a los de la época de Batista. Pero, desde 1996, las condiciones han cambiado y la producción ha vuelto a recuperarse poco a poco. No obstante, han sido quizá las editoriales extranjeras, sobre todo en España, y también en países latinoamericanos, las que han llevado a los cuentistas cubanos a las más altas cotas de popularidad. Gracias a las numerosas antologías, los narradores han conseguido traspasar las fronteras de su cultura,

de su país, de su isla, y se han internacionalizado, acuciados también por los muchos premios que han ganado.

En Cuba y desde Cuba, no hay otra manera de vivir que la de «echar el cuento». La calle está llena de historias, que la gente relata oralmente desde el amanecer hasta bien entrada la noche, los sucesos más comunes y los más disparatados. Cualquier anécdota viene precedida, casi siempre, de la cláusula «te voy a echar el cuento». Así es la cultura cubana, y quizá esto explica la facilidad que tiene el isleño para narrar, para inventar, para vivir del cuento.

ÁNGEL ESTEBAN

Universidad de Granada