

La enfermedad del desencanto: “compromiso” y provocación en las narrativas breves cubanas contemporáneas

The disease of disenchantment: “commitment” and provocation in
contemporary Cuban short narratives

Jesica Mariotta
jmariotta@unvm.edu.ar
Universidad Nacional de Villa María

Resumen

En una selección de narrativa breve cubana actual exploramos las nuevas significaciones que adquiere la noción de compromiso del escritor, acuñada por Jean Paul Sartre en 1947. La noción resulta clave para contrastar los requerimientos de compromiso con los valores socialistas que el Partido Comunista de Cuba le reclamaba (en los primeros años del gobierno revolucionario) a la literatura, con las modalidades narrativas contemporáneas, post Período Especial. A partir del análisis de las obras seleccionadas, hipotetizamos que la noción de compromiso hoy se evidencia en la búsqueda de un lenguaje que cristalice a una realidad caótica y fragmentada.

Se trata de narrativas provocadoras, ya sea por las distintas marcas de crueldad, como por la necesidad de recomponer una lógica a la discontinuidad que, como marca performática, apela a las lectoras y a los lectores. Ninguna de las narraciones escribe sobre un acontecimiento particular actual, no radica allí su compromiso –aunque sí hay marcas o indicios de la realidad social, política y económica cubana– sino que asumen una modalidad para nombrar –y al nombrar, crean, o le dan calidad de existencia– al desencanto, a la violencia, al dolor sintomatizado en el cuerpo, a la precariedad, a la enfermedad, a lo virulento.

Palabras clave: literatura cubana; compromiso; performance; cuerpo; memoria; periodo especial

Abstract

In a selection of current Cuban short narrative we explore the new meanings that the notion of commitment of the writer acquires, coined by Jean Paul Sartre in 1947. The notion is key to contrast the requirements of commitment to socialist values that the Communist Party of Cuba it demanded (in the first years of the revolutionary government) literature, with contemporary narrative modalities, post Special Period. From the analysis of a corpus of short narratives, we hypothesize that the notion of commitment is now evident in the search for a language that crystallizes into a chaotic and fragmented reality.

These are provocative narratives, either because of the different brands of cruelty, or because of the need to recompose a logic to the discontinuity that, as a performance brand, appeals to readers. None of the narratives write about a particular current event, their commitment does not lie there –although there are marks or indications of the Cuban social, political and economic reality– but rather they assume a modality to name –and when naming, they create, or give quality of existence– to disenchantment, to violence, to pain symptomatized in the body, to precariousness, to illness, to the virulent.

Keywords: cuban literature; commitment; performance; body; memory; special period

La enfermedad del desencanto: “compromiso” y provocación en las narrativas breves cubanas contemporáneas

Introducción

Nos proponemos indagar las marcas relativas a la historia reciente (desde 1959, año de la Revolución) en la literatura cubana, y cómo la literatura, en tanto discurso social y artístico, reescribe el discurso oficial. En este avance de investigación¹ exploramos qué nuevas significaciones adquiere, en la narrativa breve cubana del decenio 2010-2020, la noción de compromiso del escritor. Una categoría clave, acuñada por Jean Paul Sartre² en el periodo de la segunda posguerra mundial y tomada luego como estandarte por el gobierno revolucionario cubano, en sus comienzos, para normar al arte y a la literatura en su función de defensa de los valores socialistas. Mostraremos, en ese sentido, cómo las obras seleccionadas, “El amargo murmullo del agua”, de Erwin Caro Infante; “Charada”, de Lissete Morell; “Happy together” y “29 tatuajes”, de Legna Rodríguez se distancian de los antiguos preceptos del Partido Comunista de la primera hora en torno al compromiso del escritor, al realizar una lectura crítica de las condiciones de vida en la Cuba actual y tensionando, por consiguiente, el discurso oficial.

Como marco teórico fundamental, tomamos los aportes del materialismo cultural (Williams, 1997) que entiende a la literatura como una categoría determinada por sus contextos históricos, sociales y económicos de producción, y como una “respuesta afirmativa, en nombre de una creatividad humana esencialmente general, a las formas socialmente represivas e intelectualmente mecánicas” de un determinado orden social (p. 64.). Concebimos a la literatura, entonces, como una práctica cultural condicionada por su coyuntura, plausible de ser leída y significada en los avatares de la historia económica y social en la que se genera y en la que se recibe, y capaz de disputar, mediante el propio lenguaje artístico, los sentidos hegemónicos o dominantes de su época.

En ese sentido, destacamos que las obras que analizaremos revisan, por contraste, los modos en que la historia oficial ha cotizado un héroe revolucionario que encarnaba los valores sociales de la comunidad y que hoy adquiere características notoriamente diferentes. Esas transformaciones están asociadas a la herida que en las familias y en la sociedad provocó la perpetuada crisis económica en Cuba, iniciada por el bloqueo al que ésta se ve sometida desde hace décadas, y profundizada durante el “Período Especial”, cuando la Isla pierde a su principal socio comercial, la URSS.

En las obras, la descarnadura de un lenguaje soez, el impacto de la realidad económica y social en los cuerpos –enfermos, intervenidos, en soledad– de las voces narradoras –sordas, fragmentadas–, la apelación a los lectores y a las lectoras en un rompimiento –sutil, pero significativo– de la “cuarta pared” de la hoja escrita/leída, así como de los límites entre géneros literarios nos hacen pensar en un gesto literario que provoca para performar. He aquí una primera indagación de la actualización de la noción de compromiso del escritor: en las obras analizadas la noción de compromiso ya no se evidenciaría tanto en lo que se dice, sino en cómo se lo hace, en las formas de nombrar una realidad caótica que agrede y expulsa.

¹ Pertenciente al proyecto de investigación “Aproximaciones teóricas y metodológicas sobre la literatura y sobre su enseñanza como inscripciones históricas, sociales y culturales, en tanto experiencias doblemente situadas (autor-lector, docente-alumno) en marcos dialógicos y contingentes”, dirigido por Esp. Vottero, Beatriz, UNVM, convocatoria 2020-2022.

² Noción desarrollada en Sartre, J.P. (1950), ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada.

El compromiso del escritor vs. el compromiso de la obra. Primeros acercamientos a la problemática de la “forma” en la literatura

En su libro *¿Qué es la literatura?*, publicado en 1947, Jean Paul Sartre hace un llamado a repensar el rol de la literatura y la función social y política de los escritores, a quienes entiende como férreos defensores de la libertad humana: “La literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, quiera o no, queda usted comprometido” (Sartre, 1950, p. 52). Esa defensa de la libertad a la que todo escritor está llamado no es abstracta, sino que se materializa concretamente en las condiciones particulares de producción de toda obra: el escritor comprometido de Sartre está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras de su tiempo histórico, porque éstas aniquilan las libertades humanas. Ese estado represivo, con características propias y variables en cada coyuntura específica, es al que el escritor debe atacar con el fusil de la palabra. Nombrar, para Sartre, es revelar a conciencia, lejos de los requerimientos de “imparcialidad”, un aspecto del mundo para provocar un cambio, una transformación desestabilizante al nivel de la significación de esa realidad extratextual: “su mirada [la del escritor] coagula, destruye, esculpe o (...) cambia el objeto en sí mismo”, en colaboración con los lectores (Op. cit., p. 33).

Las circunstancias de enunciación de los aportes de Sartre nos transportan a un mundo literalmente dividido en dos bloques que proponían la vía del capitalismo en oposición a la vía del socialismo. Ante esta disyuntiva, elabora el llamado a comprometer políticamente a la literatura porque la neutralidad o la pasividad no son para él una alternativa y, por lo tanto, tampoco lo son, en ese contexto, las nociones evasivas de cierto “arte puro” o “arte por el arte”. El intelectual sartreano debe tomar partido: hay un imperativo ético, una demanda de la Historia que le reclama al escritor una palabra consciente que, al nombrar, revele sentidos, denuncie injusticias, inquiete las mentes lectoras para accionar en contra de los totalitarismos de derecha y a favor de la libertad.

La noción de compromiso acuñada Sartre, y particularmente sus imperativos programáticos, serán tensionados por nuevas generaciones de intelectuales a la luz de las demandas de sus tiempos: la exigencia de un compromiso práctico, a priori de la escritura, no sería una tarea sencilla de realizar sin degradar a la literatura al nivel del panfleto político; es por eso que estos cuestionamientos aportan que la exigencia de compromiso *podría* pensarse para el rol del escritor como intelectual, pero no para su producción, que revestiría otros desafíos ligados a la naturaleza sugestiva del lenguaje artístico.³

Raymond Williams, por su parte, brinda otra lectura de la noción, mediante una distinción entre los conceptos alineación y compromiso. Para el teórico británico, toda escritura de por sí está alineada a un “punto de vista específico” en torno a las relaciones sociales de clase —en términos marxistas—, lo cual aniquila cualquier intento de “objetividad”, “neutralidad” o “simple fidelidad a la verdad” (Williams, 1997, p. 228). “El compromiso, si significa algo, es seguramente consciente, activo y abierto: una *toma* de posición” (Op. cit., p. 229), lo cual no necesariamente nos lleva a pensar en la literatura comprometida bajo el rótulo de “literatura tendenciosa” con características que la asocian a un tipo de discurso didáctico-moralizante, monolítico o maniqueo, siempre que el compromiso sea con la complejidad de la realidad social, histórica y política que la obra despliega o en la que ésta se produce⁴.

Ahora bien, a los fines de este trabajo, lo más significativo de la distinción que elabora Williams es la conexión entre las relaciones sociales del escritor —nuevamente, relaciones de clase, en términos marxistas— y el “estilo, las formas o el contenido de su obra, considerados ahora no abstractamente sino como expresiones de estas relaciones” (pág. 234).

³ Al respecto, resultan clarificadores los aportes del escritor argentino Abelardo Castillo en torno a la diferencia entre el compromiso que puede asumir un escritor, y el compromiso de las obras literarias. Ver: Sarteri, E., “El compromiso literario pone en cuestión al escritor como totalidad”. Una charla con Abelardo Castillo, *El aroma* nro. 49, 1 de julio de 2009. Tomado de: <https://razonyrevolucion.org/el-compromiso-literario-pone-en-cuestion-al-escritor-como-totalidad-una-charla-con-abelardo-castillo-eduardo-sartelli/>. Fecha de consulta: 28/06/2021.

⁴ La relación se complejiza con las reservas que tanto Lenin como Trotsky tenían en torno a la política cultural de la revolución, lo cual brindó una nueva versión, en palabras de Williams, al compromiso, que “se volvió práctica y poderosa, extendiéndose desde el nivel de la política cultural general hasta la especificación de la forma y el contenido de la escritura (...)”. Ver: Williams, R. (1997), “Literatura”, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, pág. 232.

Nos centraremos en el próximo apartado en delinear algunas características del contexto histórico, político, económico del que son subsidiarias las nuevas narrativas cubanas para, desde allí, desentrañar las modalidades narrativas de las obras seleccionadas.

El “Periodo Especial” cubano: un trauma histórico que se actualiza en la literatura

En la década de los 90 del siglo pasado, con la disolución del bloque soviético luego de la caída del muro de Berlín, se desmembró la vía del socialismo real, por lo que el mundo se ordenó bajo una hegemonía incontestada, con la configuración latente de un tipo de capitalismo extremo, el neoliberal, que profundizó las relaciones de dominación entre los países centrales y los llamados del “tercer mundo”, “periféricos” o “en vía de desarrollo”. En ese esquema, Cuba, que pierde a su principal socio comercial, la URSS, y que se enfrentaba a un recrudecimiento del bloqueo económico al que se veía sometida desde hacía casi tres décadas –y al que todavía sufre y sobrevive– por parte de Estados Unidos, enfrentó una crisis económica y social sin precedentes, llamada “Periodo Especial en Tiempos de Paz”⁵. Aunque esta situación no trastocó los principios fundamentales de la Revolución, azotó con intensidad a los cubanos y a las cubanas, quienes se vieron expuestos, recién comenzada la década, a una realidad totalmente desconocida, cuyas consecuencias sociales y económicas se vislumbran aún en la actualidad.

Cuba quedó prácticamente aislada; en medio del bloqueo imperialista perdió de la noche a la mañana el 85 % del comercio que había mantenido con la URSS y el campo socialista. En medio de ese desastre la existencia devino un acto heroico de sobrevivencia, el dinero perdió sobremanera su valor, y los pocos productos que aparecían incrementaron varias veces su precio en el mercado negro. Al mismo tiempo, el petróleo disminuyó a escalas mínimas y con su carencia el transporte colectivo, lo que originó aglomeraciones en las paradas de ómnibus y el incremento de la violencia en la ciudadanía (...). La generación de energía eléctrica descendió a niveles ínfimos, lo cual originó extensos apagones en las vías públicas y viviendas con los impedimentos adicionales de escasez de agua y otras incomodidades. Como es natural, esto afectó emocionalmente a muchas personas. (...)

Como era lógico, estas medidas de urgencia suscitaron múltiples conflictos sociales. Muchos cubanos, en su mayoría jóvenes, emigraron a diversas naciones del planeta en busca de mejores condiciones económicas (...); otros reorientaron drásticamente su perfil laboral para sobrevivir; unos terceros (...) buscaron la salida a sus carencias a través de prácticas ilícitas como el robo, la prostitución y la droga, flagelos que habían sido erradicados por la Revolución (...). (Tornés Reyes, 2011, p. 109)

Hay un parteaguas en Cuba a partir del Periodo Especial: las cubanas y los cubanos habían visto, en un lapso de treinta años desde el triunfo de la Revolución, una serie de medidas destinadas a provocar un cambio radical en la estructura política y económica del país, que mejoraron las condiciones de vida de la población, tanto en lo que respecta a la distribución equitativa de la riqueza, a la movilidad ascendente de sectores antes marginados (población negra, campesinado, mujeres), así como a la promoción de la salud y de la educación, en las reconocidas campañas de vacunación y alfabetización que se llevaron adelante a lo largo y a lo ancho de todo el territorio insular.

Desde los 90, ese panorama esperanzador cambia drásticamente e impacta de manera directa en los individuos y en la familia cubana mediante un proceso de transformación de la relación Estado-familia: se evidencia una mayor autonomía y responsabilidad individual del grupo ante la ausencia de respuestas o de soluciones a corto plazo de un Estado en crisis. Además, en el marco de ciertas aperturas necesarias para garantizar la subsistencia (como el impulso dado al turismo, la creación de empresas familiares mixtas, la promoción de trabajos cuentapropistas, etc.), la familia, como estrategia para hacerle frente a las necesidades, comenzó a verse como unidad productiva, condicionando de esta manera los lazos parentales, tanto en el interior de la Isla como en el exterior. Tengamos en cuenta que muchos cubanos y cubanas exiliadas, a partir de este periodo empiezan a enviar dinero (las conocidas “remesas”) a sus

⁵ La denominación es parte de la estrategia nacional de defensa, que llamó Período Especial en Tiempos de Guerra al “conjunto de planes y experiencias para sobrevivir en caso de una agresión armada por parte de Estados Unidos, y aplicarse un bloqueo naval total al archipiélago cubano que imposibilitara el arribo de las mercancías necesarias durante un periodo prolongado”. Ante la desaparición del campo socialista mundial, se llamó “Periodo Especial en Tiempo de Paz” a esta nueva situación. Ver: Bell Lara, J., Caram León, T., Kruijt, D., López García, D. (2017), Cuba: Periodo Especial (p.15). La Habana: Editorial UH.

parientes para ayudarlos en estos momentos críticos. Comienzan a aparecer, en este contexto, conflictos significativos al interior de las familias –que serán retratados en las narrativas posteriores– ligados a problemas materiales como el hacinamiento, la falta de recursos, las carencias alimenticias, las faltantes en medicamentos que antes proveía el Estado (limitaciones que derivan en la recurrencia al “mercado negro”, con las implicancias morales y el daño económico que esto genera en el país), y también conflictos subjetivos, como la comunicación deficiente, el desmembramiento por apremios de diversa índole –particularmente económicos–, la promiscuidad, la violencia intrafamiliar, la insatisfacción y la exclusión individual (Tornés Reyes, 2011).

En relación a la literatura, es importante destacar que apenas iniciado el proceso revolucionario, y cuando el mundo –en las postrimerías de la segunda guerra mundial, que dieron lugar a la noción de “compromiso del escritor” de Sartre– se encontraba dividido en dos modelos antagónicos, al campo cultural cubano se le exigió, en un contexto internacional que, según lo entendía el Partido Comunista de Cuba, así lo demandaba, un compromiso cercano al dogmatismo. Por esa época, en enero de 1968, se celebró el Primer Congreso Cultural de La Habana, en cuyas actas se expresa que “el arte es un arma de la revolución” y “un producto de la moral combativa de nuestro pueblo”; “un instrumento contra la penetración del enemigo”. Al tiempo que se pedía que la literatura y el arte fueran medios para la educación de las jóvenes generaciones dentro de la “moral revolucionaria”, en contraposición a las “aberraciones típicas de la cultura burguesa”, como el egoísmo, el individualismo, y todo lo que perjudicara a la conciencia socialista. (Chaple, 2008: 19) ⁶

En estos primeros años, según Tornés Reyes:

A los autores se les exigía la recreación epidérmica de la realidad (...), el desarrollo de acciones (...) donde los buenos triunfasen inexorablemente sobre los malos; sin posibilidad de matices discordantes ni exploraciones profundas de la personalidad individual (...); cuanto se escribía era dependiente de normas ideológicas y de colectivización” (Tornés Reyes, 2011: 103)

La literatura se erigía, así, como un discurso moralizante, y el compromiso del escritor se acuñaba bajo los objetivos de defensa de los valores socialistas y del carácter épico de la Revolución.

Pero si sobre todo a partir de los 90 las condiciones de producción cambian de manera tan dramática, es esperable que la literatura, como discurso social, se transforme también de forma radical. La inclemencia de la realidad se impone entonces en los proyectos literarios. ¿Cómo darles lugar en las ficciones a los idealismos triunfalistas, a las utopías sociales, a los héroes colectivos de otros tiempos cuando la Historia hasta ahora conocida “ha llegado a su fin”, y más allá sólo queda el abismo? ¿Cómo pedirle a la literatura la defensa de los valores más nobles de la Revolución; cómo exigirle el compromiso de trincheras en contra de la penetración ideológica y cultural del enemigo, como se había establecido en los primeros años, cuando el rostro de ese enemigo se actualiza en cada despojo cotidiano? ¿Cómo pretender una literatura esperanzada cuando las relaciones sociales más próximas se cosifican detrás de un logro a corto plazo, se resquebrajan producto de las estrategias de supervivencia, o están a punto de perderse en las fragosidades del exilio? De esa literatura del desencanto, de la derrota, del deterioro es subsidiaria la narrativa cubana contemporánea.

El desencanto de la perpetuidad: soledad y violencia cotidiana en la literatura

Según Yuri Lotman, los textos literarios tienen la capacidad germinativa de resignificar el pasado cultural reconstituyendo la memoria colectiva (Lotman, 1987). Podemos pensar, entonces, que la literatura de una época guarda una función mnemotécnica que actualiza los relatos sobre las experiencias del pasado, transformándose así en un “símbolo de la cultura”. Nos resulta valioso este aporte para indagar de qué manera esas memorias sobre el traumático pasado reciente de las autoras y del autor, cuyas producciones tomamos como corpus literario para analizar en el presente artículo, se actualizan en las

⁶ Ver: Chaple, S. Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado, en Portuondo Valdor, J.; Romero, C.; Chaple, S., Historia de la literatura cubana (pp.5-39), tomo III: La revolución (1959-1988), La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2008.

obras, tanto en lo que respecta a sus modalidades narrativas como a los temas que abordan y a los efectos de lectura que causan. Si pensamos a los textos literarios como reservorios de la memoria colectiva, es importante destacar el impacto de la crisis desatada a partir del Periodo Especial en las subjetividades cubanas. Ello nos permite detenernos a reflexionar en las respuestas que brinda la literatura para (re)escribir la Historia, y en sus resonancias en el presente.

Vemos que las producciones de estos jóvenes autores, niños en los noventa, muestran los signos del deterioro, propios –aunque no excluyentes– del periodo referenciado: la literatura actualiza la memoria comunitaria (re)creando el pasado, con sus distintas versiones y relatos. En ese sentido, los personajes de las narrativas cubanas contemporáneas, alejados ya del modelo de héroe colectivo que demandaban los tiempos revolucionarios pretéritos, atraviesan situaciones que no adoptan ya ribetes épicos sino prosaicos, anclados en el “aquí y el ahora”⁷ del individuo subsumido en su propio deterioro.

Según Tamayo Fernández:

A diferencia de lo publicado en la década de los noventa por sus contemporáneos (nacidos en los tempranos setenta), los más jóvenes ven el mundo con acentuado interés desde el adentro (individuo) hacia el afuera (familia, sociedad, mundo exterior); viajan implícitamente desde el efecto hacia la causa. Ese hurgar en las problemáticas individuales pone en evidencia la repercusión de lo macro sobre lo micro, es decir, de lo social sobre lo individual, y en particular el daño que el estado económico del país ha causado a la familia. (Tamayo Fernández, 2013: 16)

La mayoría de estas individualidades se encarnan en personajes despojados de cualquier tipo de organización colectiva, incluida la familia, como vínculo de pertenencia que, tal como vimos en el apartado anterior, se desmembra, y como valoración social que se degrada de cara a la crisis económica mencionada. Se trata, por lo tanto, de realidades (individuales, sociales) atravesadas por una violencia no escabrosa, no sangrienta, pero sí de muerte: fatalmente atrapa a los sujetos en su propio presente sin darles oportunidad de elegir. Sin un ámbito de pertenencia, no hay proyectos ni futuro en la permanencia perpetua de las vidas narradas en estas ficciones; y si hay voluntad de cambio o transformación de las circunstancias vitales, evidenciada muchas veces con visos de desesperación, el derrotero de los acontecimientos subsume a los personajes en una nueva perennidad poco feliz o frustrada. El puro presente cuajando subjetividades desterritorializadas, por fuera de los relatos de la Historia y de las posibilidades promisorias de la política.

A propósito, traemos a colación los aportes de María del Pilar Vila sobre las marcas de la violencia en la narrativa latinoamericana actual, en la que, según la autora, “la mirada se desplaza hacia zonas que (...) representan las crisis, consecuencias de las guerras, las dictaduras y las políticas económicas”, aunque esas zonas no aludan directamente al contexto político sino que hagan pie en historias de individuos comunes que muestren en su cuerpo y en el lenguaje que adoptan “la pérdida de los sueños, el abandono de los proyectos sociales y un nivel de violencia que no decae” (Vila, 2015, p. 131): el Neoliberalismo en su esplendor, con sus recurrentes intentos de aplacar cualquier tipo de organización colectiva en los países latinoamericanos, incluida Cuba.

Al respecto, vemos en “Charada” (2016), de Lissette Morell, unos personajes fatídicamente atrapados en la decadencia del precario solar donde viven, y en el fragmentado relato que construyen; y aunque la modalidad narrativa nos muestra un coro de voces superpuestas a modo de mosaicos móviles, acopiadas, con límites difusos entre sí, esas mismas voces hacinadas –en el espacio físico que habitan, incluido el texto– también se configuran presencias/ausencias desmembradas, sin retorno, incomunicadas: ecos que resuenan en un habitáculo comunal plagado de individualidades abyectas, sin salida, sin posibilidad de cambio, porque no hay entre ellas escucha ni intercambio.

Parece una locura ¿será una locura? ¿qué es estar loco? ¿quedará alguien cuerdo? (...) Fela me enseñó la vida fácil me fue difícil después la vida misma te da empujones hacia delante hacia atrás yo prefiero verlo todo desde otro punto de vista el destino es lo que cuenta está escrito y no puedes cambiarlo ahí viene mi dinerito sobre cuatro ruedas una seña sí ven estoy disponible soy toda tuya no te vayas qué bueno que te detuviste ¿mi nombre? eso no importa para qué identificarnos mejor ser prácticos

⁷ Tomo la idea de narrativas ancladas en el “aquí y el ahora” de Tamayo Fernández, C. (Comp.) (2013) ¿Siglo nuevo, escritura nueva?, Como railes de punta. Joven narrativa cubana (pp. 7-29), Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de belleza.

déjame a mí ¿cómo te gusta? arriba debajo de costado de pie (...) me marchó sí lárgate abro la puerta recuerda que es tu culpa cierro la puerta escucho dos o tres horas lo del principio ahora en el medio lo del medio al final lo del final en el principio te odio siempre las mismas rondas (Morell, 2016: 13)

La cita nos revela algunas marcas estilísticas que la alejan de la sencillez, la linealidad, la transparencia del lenguaje, para tender a la experimentación, a la sugestión, a la desarticulación y a la fragmentariedad. Esto se hace notorio en la ausencia de una voz narradora que hilvane el relato, así como en la carencia de conectores temporales, causales, lógicos, e incluso en la falta de signos de puntuación, lo que provoca impactos evidentes en las lecturas, incomodando a los lectores y a las lectoras, y apelando al compromiso activo y (re)creador.

Pero además patentiza la presencia de la marginalidad superpuesta en ese coro desarmónico y estridente: son las voces de prostitutas, apostadoras, infieles, femicidas e infelices las que aparecen en primer plano dando señales de sus intentos desesperados y siempre frustrados de salir de sus estados de enajenación:

“–No puedo seguir viviendo en esta pocilga.

–¿Y pa’ dónde te vas a ir, Josefa?

–Pa’ l mismísimo infierno si pudiera, cualquier cosa es mejor que vivir en este solar.”

Pero las apuestas a los juegos de azar se pierden todos los días, y no hay prédica a *Obatalá*⁸ ni a la Virgen de las Mercedes que prospere. Tampoco los regalos adquiridos con el fruto del trabajo sexual compran el amor de la madre. Mucho menos la afrenta de un femicidio devuelve la felicidad al matrimonio. Los proyectos fracasan una y otra vez, y los puntos suspensivos con los que ¿culmina? el relato son indicio de una latencia que se renueva: “90: *viejo, familiar muerto, dinero, pastor, luna, asesino...*”

En “El amargo murmullo del agua” (2013), de Erwin Caro Infante, a la violencia de la soledad, del desencanto y del estancamiento, se le suma la de un lenguaje descarnado, sórdido y por momentos grotesco, que tiende a provocar un efecto de “hiperrealidad” acentuada por lo escatológico, lo sucio, lo depravado puesto bajo la lupa, simbolizado por el personaje del Chepe, un prófugo de la justicia que, para escaparse de la cárcel:

(...) se había cocido las pestañas, la boca, embarrado de mierda toda la celda... Al final se tragó un trozo de alambre de acero, los guardias le creyeron al verlo en el suelo doblado de dolor y sin poder levantarse.

Una operación para salvarle la vida y otra para escapar (...) con una bolsa de nailon fija a un costado. (Caro Infante, 2013: 33)

El personaje de Amalia contrasta con el del hombre. Apuesta a su amor por el Chepe desde hace más de veinte años, pese a haber ella formado una familia mientras él estaba preso. El tono que adopta la voz narradora bajo el punto de vista de Amalia se opone al de las intervenciones del Chepe, cuya escabrosidad incomodan al lector o a la lectora:

Amalia se acurrucó entre los brazos del Chepe, le acarició el pecho desnudo y rogó por aquel sueño recurrente: verlo por fin en la casa (...)

–Quiero que te pongas en cuatro patas.

Amalia obedeció solícita, con la seguridad de que tampoco esta vez podría retenerlo, sintió cómo le escupía el culo para humedecerla y penetrarla. Primero suavemente, después con la violencia de un toro en celo.

–El problema es que no puedo acostarme en una cama donde ya estuvo otro...

–Hace más de un año que no estoy con Alex.

–Pero si hasta le pariste una hija...

(...)

–Quiero que la lamas –sentenció autoritario.

Amalia pasó la lengua al pene muerto.

–Está sucia –le dijo y con la mano la movió de un lado a otro para que reaccionara.

–¿Acaso el panadero te llenó de escrúpulos?

⁸ Deidad de las religiones Yoruba y Umbanda.

Ella la introdujo completa en la boca mientras le escuchaba decir.
 –Quiero que la dejes limpiecita. (p. 32)

Mientras el registro y el tono de los enunciados del Chepe muestran una virulencia remarcada, el adoptado para Amalia es el de cierta sumisión y romanticismo, indicado no sólo en torno a los sentimientos que despliega hacia él, sino también en la institución familiar que representa (“pero si hasta le pariste una hija...”) y los valores que encarna (“¿Acaso el panadero te llenó de escrúpulos?”), los que son objeto de burla por parte del hombre. Sin dudas, ese contraste hace más notorio el efecto de hiperbolización de la crueldad.

Como decíamos anteriormente, hay pasajes en los que el relato adopta una estética de lo paródico rayano en lo grotesco. Provoca repulsa por parte de la lectora o el lector, y lo saca de un posible estado de complacencia. Estamos en los límites de la verosimilitud: los personajes, esquematizados como estereotipos sociales mediante el subrayado de sus características más notorias, adquieren ciertos visos de animalización que degradan la calidad de su existencia humana y la vuelven monstruosa, deforme, bestial. Así, cuando Amalia iba a la cárcel a visitar al Chepe, las miradas de los presos se le metían como “tentáculos” debajo de la ropa, y era una “perra en celo” corriendo detrás de él para que la arremetiera como un “toro [también] en celo”; mientras que Irene, su pequeña hija, maulló como un “gato” cuando el hombre la arrojó en medio del mar mientras su madre dormía en la balsa que, por fin, las sacaría a ambas de aquel “casarón” que era la casa que habitaban.

Como vemos, este final nos posiciona nuevamente en el fracaso de cualquier tentativa de transformación que tienda a superar la mera sobrevivencia para arribar al éxito económico, o a la inserción social: Amalia e Irene, en un intento desesperado por huir de la precariedad, se suben a una balsa (símbolo, anclado en la memoria de la cultura colectiva (Lotman, 1987), de los exilios ilegales durante el Periodo Especial) con el Chepe, quien tira al mar a la niña, y luego a su madre cuando ella lo descubre. Pero al llegar a destino, él también fracasa, acorralado por los helicópteros que lo sobrevuelan en círculos:

... varios hombres lo filmaban. Ahora sí somos noticia, dijo el Chepe sonriente (...) sintió un escozor bajo la costilla y mientras se dejaba caer en la arena palpó la bolsa de nailon que colgaba de su costado y ya estaba llena de mierda. (p. 37)

En la imposibilidad de escapar de la decadencia y de la precariedad a la que parecen estar destinados todos los personajes, y en el lenguaje y en el cuerpo del Chepe, un cuerpo roto, intervenido, dañado, en permanente peligro de muerte, con sus desechos a cuesta, con su podredumbre a la vista, allí parece anidar, tal como sostiene Vila (2015), la violencia.

Una provocación enfermiza: cuerpo y performance literaria

La afección del cuerpo aparece también en “29 tatuajes” (2016) de Legna Rodríguez, un cuerpo que es el sitio de las vejaciones, y también el lugar en donde la memoria se instala. La narradora protagonista nos habla desde su cuerpo intervenido, enfermo, cansado. Un cuerpo, en soledad, que es un despojo. Se trata de una ex convicta fanatizada con los tatuajes, sin vínculos afectivos cercanos (con un hijo del que no conoce siquiera su nombre), sin proyectos a futuro. Pese a todo tiene un cuerpo, desde el que puede recomponer su historia partiendo del “aquí y el ahora” de sus circunstancias de enunciación – un hospital donde está internada desde hace tiempo, luego de haber contraído sida por una aguja infectada–, y hablarnos sobre el derrotero de su dolor.

Así que son tatuajes nacidos del amor.
 Duele porque quema.
 El tatuaje.
 Y el amor.
 (...)
 Fíjate qué cosa, que la palabra madre fue la que se me infestó.
 Casi me coge una linfangitis.
 Pero gracias a Dios cicatricé bien. (Legna Rodríguez, 2016: 124-126)

El cuerpo sintomatiza el dolor del desmembramiento familiar, de la soledad, de la pérdida: un cuerpo, constructo cultural, en confrontación con su entorno (Taylor, 2011). La palabra “madre” inscrita en la piel se infecta y afecta al sistema inmunitario: estamos indefensos ante el abandono.

¿No vas a preguntarme qué es Cuba para mí?
Mira.
El mapa de Cuba me lo tatué en el 99.
Jovencita.
(...)
Y nada de líneas.
No.
Relleno.
En las costillas, donde más duele.
Macho, la patria es la patria. (p. 130)

Cuba duele en el cuerpo, inscrita en su costado, pegada a los huesos, y duele no subrepticamente, sino de manera profunda. Duele Cuba en su enfermedad, en su desvalimiento, en su orfandad. Será la escritura (que marca el cuerpo, que genera dolor y que enferma) el medio a través del cual la narradora pueda recomponer su memoria y, de alguna manera, sanar.

La escritura –de los tatuajes, pero sobre todo del relato– es sugerente, de enunciados breves y elípticos que brindan un ritmo frenético a la trama. Resulta interesante la forma en la que la narradora nos habla a los lectores y a las lectoras, con preguntas y apelaciones directas que nos invocan, y que resquebrajan –como habíamos anticipado– la distancia de la “cuarta pared” de la hoja, configurando al texto como una obra performática en tanto intervención que acerca la narración a una puesta en escena propia del lenguaje teatral:

A mí me gustan más los que se ven pero tengo muchos que no se ven a menos que me desnude.
Y ahora no me voy a desnudar.
Me da pena contigo.
Y con todos ellos.
¿Cuántos?
Hasta ahora veintinueve. (p. 127)

Para brindar una definición del concepto nada estable de *performance*, tomamos los aportes de Diana Taylor. Refieren a una forma específica de arte en vivo que surgió en las décadas de los sesenta y setenta y que “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor, 2011, p. 10). Justamente eso es lo que hace esta escritura con nosotros y nosotras: nos interpela, nos incomoda, pero sobre todo nos lleva de las narices al escenario donde se desenvuelven los acontecimientos, nos traslada a las circunstancias de enunciación de la voz narradora, y ahí la literatura se acerca a la puesta en escena. Por lo tanto, es una escritura que afecta lo extratextual (*nos* provoca), incluyendo además un indicio de lo “real” –la mención de Cuba hacia el final del relato es clave–, que cuestiona el concepto de la literatura como artificio opuesto a la realidad (Horne, 2011). “El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real” (...) Estos actos, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta”, afirma Taylor (2011: 11). En ese sentido, el texto literario en tanto performance artística es una manera de conocer/sentir/indagar/experimentar y reconstruir eso que llamamos “realidad” y que es puesto en cuestión.

La sugestión y la provocación lectora es total en “Happy togheter” (2013), otro texto de Legna Rodríguez, que parte también de una invocación a la memoria (“¿Se acordarán de todo?” se pregunta la narradora, abriendo de esa manera el relato), para desde allí acoplar más de dos centenas de preguntas tendientes a insinuar, a sugerir, de manera discontinua, no *una* historia sino todas las que las lectoras y los lectores seamos capaces de imaginar. No hay un orden lineal, ni siquiera se trata de un relato desfragmentado: los enunciados –también breves, también elípticos– podrían disponerse de cualquier manera porque no hay jerarquías en este discurso descentrado donde sólo podemos encontrar un tono que nos acerca a la nostalgia:

¿Alguien llorará?
 ¿De felicidad?
 ¿De miedo?
 ¿De dudas?
 ¿Alguien reirá?
 ¿De felicidad? (Rodríguez, 2013: 226)

Y algunas imágenes que nos hablan de la precariedad:

¿Se acordarán del baño?
 ¿Sin inodoro?
 ¿Sin ducha?
 ¿Sin agua?
 ¿Un tragante y punto?
 ¿Por dónde se iba el orine poco a poco? (p. 222)

Y –tal vez– del exilio:

¿Un nudo se les hará en la garganta?
 ¿Despegará el avión?
 ¿Llevándose la mitad de un núcleo? (p. 226)

Pero sí aparece, otra vez, con firmeza, la marca indicial del mundo extraliterario para provocarnos:

¿En este país, y no haya trabajo, ni desfiles, ni banderas, ni derrotas, ni victoria, ni revolución?
 ¿Sólo amor?
 ¿Eterno?
 ¿Me estás diciendo eterno? (p. 224)

Sin dudas, la performatividad de este relato está en la transgresión: en primer lugar, rompe los moldes genéricos en ese bombardeo incesante de interrogaciones inconexas dispuestas visualmente a modo de listado, que nos hace preguntarnos respecto a la naturaleza del texto: una especie de travestismo genérico (Taylor, 2011) que imposibilita una clasificación esquemática. ¿Se trata de un cuento, de una poesía, de un monólogo teatral plagado de supuestos retóricos, o del libre *fluir* de la conciencia de la narradora?⁹ Por otro lado, también resienten los límites entre el plano ficcional y la realidad, generando una zona de fronteras muy rica a la que *asistimos* como espectadores y espectadoras participantes, intentando hilvanar la multiplicidad de interpelaciones anárquicas. La escritura nos hace hacer cosas, incluso nos hace preguntarnos de qué manera el amor se configura en el indicio de esa Cuba “real” de los desfiles del 1 de mayo, del exilio, de las convicciones revolucionarias y de la precariedad.

Al respecto, nos interesa rescatar los aportes de la crítica Luz Horne (2011) quien afirma que en nuestras sociedades post dictaduras, y post implantación del Neoliberalismo, se evidencia en la literatura una nueva voluntad de ofrecer testimonio de época sobre los conflictos sociales, políticos, económicos, etc. a los que nuestros pueblos se vieron y se ven sometidos. Claramente lo “real” –y con él, el nuevo “realismo”– cobra dimensiones distintas de las delineadas por el programa realista del siglo XIX. ¿Qué es lo real en la sociedad de los *reality show*, de las redes sociales, de la autoficción?¹⁰ ¿Resulta tan clara y tajante la división entre lo real y lo ficcional?

El nuevo realismo de las literaturas latinoamericanas contemporáneas al que alude Horne no busca la efectividad de un discurso llano, lineal, directo, mimético de la realidad extraliteraria, porque al ponerse en crisis el concepto mismo de realidad cambian, necesariamente, los modos de representarla: “en estas narrativas la discontinuidad se utiliza como una fuerza positiva (o realista): como una herramienta para construir un relato de lo contemporáneo” (Horne, 2011: 24), que habla *sobre* el mundo contemporáneo sin ser un discurso representativo. En ese sentido, y para el caso de las producciones trabajadas en este artículo, ninguna de ellas escribe *sobre* un acontecimiento particular actual –aunque sí

⁹ El texto está incluido en la antología de cuentos cubanos contemporáneos seleccionados y prologados por Caridad Tamayo Fernández, *Como railes de punta. Joven narrativa cubana*, Op. cit.

¹⁰ Este planteo se enriquece con los aportes de Josefina Ludmer respecto a las Literaturas postautónomas (2010), que exceden los límites del presente trabajo. Ver: Ludmer, J. (2010). Literaturas Postautónomas, en Ludmer, J., *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

hay marcas o indicios de la realidad social, política y económica cubana— sino que asumen una *modalidad* para nombrar —y al nombrar, crean, o le dan calidad de existencia— al desencanto, a la violencia, al dolor sintomatizado en el cuerpo, a la precariedad, a la enfermedad, a lo virulento.

Reflexiones finales. Una nueva manera de nombrar al compromiso

La noción de compromiso adquiere hoy nuevas significaciones en las narrativas latinoamericanas, particularmente en los cuentos cubanos de la década pasada. Las exigencias de compromiso del escritor, en oposición a las fuerzas represoras de la libertad humana, a las que el artista debía aniquilar con el fusil de las palabras, es una consigna cuyo romanticismo resulta anacrónico en un mundo donde el Neoliberalismo logró calar profundamente en las subjetividades desterritorializadas, puro presente, sin anclaje en la Historia, ni en el futuro como posibilidad de cambio o transformación. Pero sí podemos rescatar las afirmaciones de Sartre respecto a la capacidad de *revelación* de toda palabra literaria, desestabilizadora de la realidad extratextual al nivel de la significación, siempre en colaboración con la libertad creativa de los lectores (Sartre, 1950). En ese sentido, la literatura nunca será imparcial, “objetiva” o “neutra” sino que se mostrará *alineada* bajo un punto de vista específico (Williams, 1997), sin por eso ser necesariamente tendenciosa, o de propaganda política, toda vez que la voluntad de compromiso sea con la complejidad de la realidad que la obra despliega o en la que ésta se produce.

La literatura indaga a la realidad abordándola en su complejidad. Para ello, no necesariamente hace pie en los temas, en el contenido (en lo que se dice), sino también —y sobre todo para el caso de las narrativas trabajadas en este artículo— en el estilo (en cómo se dice), en la manera en la que esa “realidad” —hoy, como vimos, resignificada— se despliega en las obras: forma y fondo dialogando de manera inmanente. En la búsqueda de un nuevo lenguaje que cristalice las modalidades de una realidad caótica, fragmentada, violenta, allí radica hoy el compromiso de estos escritores y escritoras.

Para el caso de las obras analizadas, dijimos que se trata de narrativas provocadoras, ya sea por las distintas marcas de crueldad inscriptas en los relatos, que resultan muchas veces insoportables de leer, como por la necesidad de recomponer una lógica a la discontinuidad de esas narraciones que apelan a las lectoras y a los lectores, desde el “aquí y el ahora” de la enunciación, que en ocasiones se traslada al “aquí y el ahora” de la recepción, como marca performática. Las obras trabajadas nos convocan a la violencia de una realidad quebrada y grotesca (cuyos datos extratextuales pueden inferirse mediante unas pocas marcas indiciales), así como quebrado y grotesco es el lenguaje mismo que la nombra. Es por eso que decimos que estos textos renuncian al “lenguaje padre”, es decir, a la norma del arte refinado, a la lógica lineal de ordenamiento, porque la realidad del país, del continente, del mundo, se presenta también rota, descentrada, incomprensible. Esa manera de decir, esa lengua literaria, nos invoca, nos apela, *hace cosas* con nosotros y nosotras, nos exige salir de nuestra comodidad para formar parte, activa y creadoramente, de lo que leemos.

En un puro presente donde, tal como los personajes de los cuentos que hemos abordado, en general nada significativo nos pasa aunque estemos expuestos a un bombardeo constante de estímulos y de información, que el lenguaje literario nos provoque rechazo, nos inquiete, nos perturbe, nos interpele es un acto de subversión que nos pone de cara al compromiso sensible que nuestra época le reclama a su literatura. Ya lo dijo Sartre (1950: 55): “cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular”.

Bibliografía

Bell Lara, J., Caram León, T., Kruijt, D., López García, D., (2017). *Cuba: Periodo Especial*. La Habana, Cuba: Editorial UH.

Caro Infante, E. (2013). El amargo murmullo del agua. En: Tamayo Fernández, C. (Comp.), *Como railes de punta. Joven narrativa cubana* (pp.31-37). Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de belleza.

Chaple, S. (2008). Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado. En: Portuondo, J.; Romero, C.; Chaple, S., *Historia de la literatura cubana* (pp. 5-39). Tomo III: La revolución (1959-1988). La Habana, Cuba: Ed. Letras Cubanas.

Horne, L. (2011). Un fresco del presente (Introducción). En: Horne, L., *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (pp. 11-41). Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Lotman, Y. (1987). ¿Qué es un texto? *Revista LETRA Internacional*. Nro.6, Madrid, España.

Morell, L. (2016). Charada. En Negrín, A. (Comp.), *Ellas vienen conmigo* (pp. 11-17). Matanzas, Cuba: Ediciones Albadón.

Rodríguez, L. (2013). Happy together. En Tamayo Fernández, C. (Comp.), *Como railes de punta. Joven narrativa cubana* (pp. 222-227). Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de belleza.

Rodríguez, L. (2016). 29 tatuajes. En: Negrín, A. (Comp.), *Ellas vienen conmigo* (pp. 124-130). Matanzas, Cuba: Ediciones Albadón.

Tamayo Fernández, C. (Comp.) (2013) ¿Siglo nuevo, escritura nueva? En: Tamayo Fernández, C., *Como railes de punta. Joven narrativa cubana* (pp. 7-29). Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de belleza.

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En: Taylor, D., Fuentes, M. (Coord.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 9-30). México: FCE.

Tornés Reyes, E. (2011). El cuento cubano entre 1980 y 2010. *Anuario de estudios literarios* (pp. 103-120). (Nro. 40-42). La Habana, Cuba: Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor.

Sarteri, E. (2009). El compromiso literario pone en cuestión al escritor como totalidad. Una charla con Abelardo Castillo. *El aroma* nro. 49, 1 de julio de 2009. Recuperado de: <https://razonyrevolucion.org/el-compromiso-literario-pone-en-cuestion-al-escritor-como-totalidad-una-charla-con-abelardo-castillo-eduardo-sartelli/>. Fecha de consulta: 28/06/2021.

Sartre, J. (1950) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Argentina: Losada.

Vila, M. (2015). Voces del desencanto y de la violencia en la narrativa latinoamericana. En: Basile, T. (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 128-143). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Williams, R. (1997), *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Península.

Sobre la autora

Jesica Mariotta

jmariotta@unvm.edu.ar

Profesora en Lengua y Literatura, por la UNVM. Especialista en Ciencias Sociales con mención en lectura, escritura y educación, por Flacso-Argentina. Maestranda de la Maestría en Literatura y Política, FHAYCS, UAdER. Se desempeña como docente en los espacios curriculares “Literatura Iberoamericana II”, “Taller de comprensión de textos”, “Seminario de estudio sobre los procesos de lectura y escritura”, de las carreras de letras de la UNVM. Actualmente, se encuentra investigando los vínculos entre la Historia y la literatura, particularmente en la narrativa breve cubana contemporánea.