

En los límites de lo posible

Daniel Díaz Mantilla

Narrador y crítico.

Where now? Who now? When now?
Unquestioning. I, say I. Unbelieving.
Questions, hypotheses, call them
that. Keep going, going on, call that
going, call that on. Can it be that
one day, off it goes on, that one day
I simply stayed in, in where, instead
of going out, in the old way, out to
spend day and night as far away as
possible, it wasn't far. Perhaps that
is how it began.

Samuel Beckett: *The Unnamable*

Tal vez así comenzó todo, con una gran pregunta: ¿dónde, quién, cuándo? ¿Ahora? Aquí y ahora, sí; pero ¿qué? *Unquestioning*. Dar respuesta a estas interrogaciones sería hacer el cuento completo y ya lo ha advertido Francisco López Sacha en una crónica de antaño:¹ ese cuento hoy no presume de redondez ni de impacto, se mueve sinuoso, sin centro y sin anécdota

Premio *Temas* de ensayo 1999, en la modalidad de Humanidades.

(o, al menos, como si la anécdota no tuviera importancia). Una generación de «iconoclastas» se erige posesa en el límite de lo posible, en lo no intelegido (dicen); unos «novísimos» narradores han dejado de narrar para hacer trizas la historia contada: «¿Se trata de un defecto o de una voluntad? El conocimiento de esas intenciones, ajenas ya a la letra del texto, ¿debería hacer cambiar nuestra percepción?».² *Unbelieving*.

Intentar hallar alguna solución terminante a este largo cuestionario sería, aceptando la irracionalidad del referente, como si se aceptara un juego de imposibles, *call them that*: cambiar la percepción de las cosas es (casi) cambiar las cosas mismas, es adentrarse en un camino de absurdos donde al cabo de todas las asociaciones, en el filo del sentido, volveremos a descubrir que *it wasn't far*. Acaso la clave del acertijo que nos propone hoy el arte esté en expandir nuestra percepción *as far as possible*, en hacernos llegar hasta el borde, solo hasta el borde, y mirar.

Ficción y realidad: un margen sin cartógrafos

¿Dónde la causalidad puede sustituir
incesantemente, dónde lo incondicionado
encuentra la imagen que exprese su abarcable,
terrible lejanía?

José Lezama: «La cantidad hechizada»

Desde este borde, frontera confusa donde se entrecruzan *day and night*, lo real con lo absurdo; donde se funden como aniquilándose las ¿estables? definiciones de género; donde se mezclan lo veraz y lo incierto, lo artístico y lo científico, lo histórico y lo apócrifo, parece venir la literatura de esta «joven promoción» de escritores, dizque posmodernos e iconoclastas, «nacidos entre 1958/1959 y 1972 hasta más ver»³ que, desde finales de la década de los 80, vienen desafiando las expectativas del lector con nuevos códigos, entrando a veces en conflicto con los valores y los símbolos de buena parte de sus receptores,⁴ subvirtiendo los patrones de interpretación de una escritura (¿antes?) estática, con los azares de un paroxismo ¿ahora? real, violentamente exquisito o exquisitamente violento, según el gusto; y desde este borde parece arribar también, con los textos, el caos:⁵ una maraña incartografiada donde ya han encontrado su muerte —según sostienen algunos— el autor, la Historia, la Filosofía, etc.; desde el borde ambiguo donde la ficción comienza a ser real y viceversa.

¿Serán estos «novísimos» acaso otra ficción de la crítica; estos últimos los primeros en erguirse, integrados en el hechizo sucesivo de la rueda causal, como unánimes ejes, fijando sobre el valle de lo incondicionado la huella de una causalidad que los trasciende?

Al margen de la distinción entre realistas y no realistas, oculta en muchas de las clasificaciones que han propuesto los estudiosos con respecto a estos escritores y/o sus textos (apelando por lo general a referentes más o menos inmediatos, a anécdotas más o menos «difuminadas», con ramificaciones «sutiles y secretas» o «lógicas y rotundas» hacia la realidad, trazando líneas «claras» o «alucinantes» en la corriente subterránea del sentido), sería muy útil —y hasta profiláctico— detenernos en una breve digresión para analizar dos conceptos que, comúnmente, se aceptan *a priori*: realidad y ficción.

La realidad

Deslumbrados por la brillante irrupción de las tecnologías en las más cotidianas situaciones de la vida,

desde el Iluminismo hasta la fecha, nos hemos acostumbrado al paso ágil con que la teoría moderna suele establecer modelos, empaquetar conceptos y simplificar fórmulas en su deseo de conocer el mundo. Las físicas se han titulado exactas. Con las probabilidades y el desarrollo de psicologías y antropologías, el hombre, asfixiado entre la sugestión y la ingestión de un determinismo burdo, se tornó mucho más predecible, casi calculable,⁶ maqueta de constructos cibernéticos que lo describen y emulan. El filosofar se hizo Historia; el arte, matemático; hasta que bien entrado este siglo, hija de la más precisa de las ciencias, surgió la caología. ¿Intento de atrapar lo inexplicable, anhelo de explicar lo inabarcable, utopía última para comprender lo infinito? Punto de giro en que la ciencia regresa al arte para invertir la antigua máxima: *Ars sine scientia nihil est*. ¿Nihil? *Perhaps that is how it began*.

Benoît B. Mandelbrot, matemático de Harvard, en su libro *The Fractal Geometry of Nature* (1977), nos habla de «una realidad (natural y artificial) ante la cual los científicos quedarán sorprendidos y deslumbrados al encontrar no pocas formas que deberán calificarse de granulares, parecidas a hidras, intermedias, pustulosas, irritadas, ramificadas, como algas, extrañas, confusas, sinuosas, serpeantes, arrugadas...»

La realidad se desborda en infinitas variaciones de sí misma, inapresable e imperceptible en su totalidad, más allá de la «válvula reductora» que controla el exceso de información biológica y socialmente utilizable.⁷ El modelo limita lo cognoscible en definiciones pragmáticas y, al conceptualizar la realidad, redirige la percepción hacia elementos culturalmente relevantes;⁸ o bien asume posiciones de poder para reinterpretar el pasado «desde su propia perspectiva, incluso cuando esto conduce a las más intencionales tergiversaciones»;⁹ más, porque «la noción de poder excluye la de límite y borde» y «la política instrumentaliza de una forma absoluta la tarea educativa y su concepción.»¹⁰

The road of excess leads to the palace of wisdom; decía William Blake. El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría.

También es cierto que, frente a lo que Mandelbrot considera una abundancia, constancia e infinita variedad de formas naturales, aquello que en el empeño de la modernidad se ha dado en llamar «realismo» (sea mágico, burgués o socialista) es, las más de las veces, una aceptación compulsiva de muy estrechos patrones de percepción y de representación de un exterior válido solo en cuanto signo. Lo no-significante se torna insignificante (minúsculo) en nuestros esquemas de recepción antropocéntricos por una obvia necesidad psicológica: para aliviar este —según Pascal— «espantoso silencio eterno de los espacios infinitos» —no solo cósmicos, sino también aquellos entre mente

y mundo— en que se revela, desde Copérnico, una otredad dolorosamente creada no a la medida del hombre, sino a la suya propia.

El término *realitas*, introducido por los filósofos nominalistas al final de la escolástica, pretende llenar el trono vacío de los misterios premodernos con la razón de un universo definido (comprensible), capaz de ajustarse o reducirse a las exigencias de lo que Nicolai Hartmann considera nuestra distorsión fisiológica, aun cuando esta selección «científica» se convirtiera en «una oportuna eliminación e ignorancia de problemas», que «ya no producen sino una caricatura del fenómeno del conocimiento»;¹¹ un mundo exterior que se ha ido actualizando en la práctica obsesiva de las (tecno)ciencias, industrializándose y esquematizándose a lo largo de un lento proceso de globalización y, paralela y crecientemente, representándose en los medios de difusión masiva como «modelo».

Esta realidad es de continuo dispuesta y organizada para una consunción dirigida, y es apaciblemente consumida con un escaso margen de variabilidad según las condiciones específicas (culturales) del receptor. Así, para modelar los gustos del público son diseñadas ¿hoy? las encuestas masivas, las listas de éxito, los *best-sellers*, las secciones de psicología recreativa, el sucedáneo, las noticias y el horóscopo; para mantenerlo atento a una «realidad representada»¹² sirven la televisión, el cine y la prensa. «Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real», escribía Borges.¹³

En relación con esto, Jean Baudrillard¹⁴ ha propuesto el término «simulacro naturalista» para definir una imitación y contraposición continuas de la imagen con el referente, de la que se obtiene, como resultado, la anulación del referente, la «simulación del simulacro» o «hiperrealidad».

La hiperrealidad

Es el momento en que el modelo ya no constituye un dominio imaginario con respecto a lo real, sino una definición de lo real: una alucinación de la realidad reinventada como ficción; cuando el referente ha sido sucesivamente mapeado, inventariado, codificado y, de cierto modo, repetido por saturación signica; cuando la información cruza ese *dead point* donde la ficción y la realidad se simulan mutuamente hasta no poder separarse.

En un mundo de incertidumbres muy semejante a este tan apasionadamente descrito por Baudrillard, vienen a desarrollarse muchas historias de esos «novísimos» cubanos. Tomemos por ejemplo el texto «Miguel» de Alberto Rodríguez Tosca,¹⁵ en que Juan José, desesperado «entre tanta expresión de miedo y

soledad», reducido en sus expectativas «al sobresalto de despertar y recibir a tiempo el pedazo del mundo que le caía en la cabeza», odiando las monótonas condiciones de su existencia —«Una mañana era todas las mañanas de Juan José, y todas la misma»—, comenzó a disentir de su vigilia, a desear salirse «de las normas de la tierra» hacia una suerte de mundo alternativo, «una zona del día en cuyos campos cualquier palabra descrita con alguna virtud comenzaba a considerarse un desafío a las verdades que todavía se mueven sin heridas debajo del cielo».

Junto a la evasión del personaje en la que «por primera vez su corazón impulsaba una sangre que respondía sinceramente a la miseria de las venas de él, y no a las siestecitas que a su costa disfrutaba el público imaginario y verdadero», junto a su alienación, se presenta con un carácter explícitamente positivo su desafío: el cuestionamiento transvalorizador de esas «verdades» y la voluntad de variar aquello todavía intocado debajo del cielo.

Por otra parte, resulta revelador el hecho de que ese cambio se nos proponga con la «virtud» de las palabras, desde la propia escritura; porque «un camino sin nombre es siempre motivo para suplantar con alguna autoridad, la extravagancia de los límites por versiones humanas del infinito»; porque un camino sin nombre es siempre la posibilidad de definirlo *ad libitum*, de nombrarlo según otras reglas.

Un desafío similar, un intento de cambiar nuestra percepción automatizada, de desarmar los patrones de simulación literaria de la realidad (y de simulación real de la norma) mediante la reducción al absurdo de la trama, es también el momento en que el narrador aparece como personaje en «Ernesto II» de Verónica Pérez Kónina.¹⁶

Entonces en el cuento aparezco yo. Soy un objeto amorfo, sin formas precisas, aunque confiado en su sólido interior. Tal vez por eso deja de interesarme la forma que adopto determinado instante, lo cual depende ante todo de la imagen que los demás se forjan de mí misma. Soy una plastilina cálida, color crema, con la cual se juega.

Aquí, junto al amorfismo del objeto-narrador, inaprensible en su variabilidad (pustuloso, ramificado o serpeante), se puede reconocer una intención «sólida» que subyace en el interior del discurso: trastornar la imagen que los demás se forjan, sorprender ese apriorismo del lector, romper sus cánones con la irrupción de un personaje «incapaz de redondearse a tal extremo» que pregunta: «¿Hasta qué punto la envoltura externa influye en la esencia del objeto?».

Consciente de su condición de personaje, el narrador ya no quiere «rebotar de la realidad sin apenas rozarla»; investido de aquella olvidada voluntad de verdad, ha tenido «la osadía de soltar las fieras de sus dudas y

enfrentarlas», y en su empeño puede acudir, como en «Giros» de Alberto Guerra,¹⁷ lo mismo a la filosofía cartesiana que a lo contingente, en un desesperado intento de afirmar su existencia:

Quizás ayer que no hubo concierto Renato Descartes se hubiese colocado entre la sien y sus orejas, repitiendo: pienso, luego existo, pero usted también existe porque anda colgado de una veintidós en camiseta y short de flores, aunque vaya uno a saber en qué usted piensa.

En «Ernesto II», por otra parte, «Ernesto adopta la posición del Pensador, para ser pensador como el que más [...] y le guiña un ojo al público que siempre ha de estar presente».

¿Se trata aquí de un simple coqueteo con el cartesianismo o de una autocomplaciente referencialidad que pretende legitimarse al amparo de los saberes instituidos? El *cogito* de Descartes nos devuelve, según palabras de Hegel citadas por Herbert Marcuse, a «la función de conservar nuestra libertad por medio de nuestro pensamiento»;¹⁸ y este propósito emancipador activo lo encontramos ya en Tosca «en aquel duelo solitario del hombre contra nadie» y en Kónina: «¿Pero seré yo la salida? ¿Seré salida ajena sin ser la mía propia?».

Alberto Guerra cuestiona, apoyándose en la plasticidad de un discurso «que lucha por revolucionar dentro del arte», junto al recurso inmanente del pensar, la posibilidad trascendente de la acción:

Acaso la razón de su existencia tendría que ser solo que grite y pronuncie en alta voz, desorbitado, el nombre del cantante, piensa y recuerda que no pocas personas han reflexionado sobre el modo de existir, termina sonriendo.¹⁹

Otro modo de justificar su existencia, otra salida hallada apelando a un último recurso de fe, defendiendo la posibilidad de ser, (¿incluso?) desde la mayor subjetividad, debatiéndose entre «lo soñado» de Tosca y lo contingente de Guerra, parece ser, en «Miedo» de Amir Valle Ojeda,²⁰ lo que nos propone el personaje, Dios mismo, cuando afirma: «esos pobres me sueñan y no saben si en realidad existo. Pero creen que existo. Y lo que el hombre cree es realidad, Horacio, aunque solo sea para él solo».

Este existir en un espacio donde se mezclan —sin previo aviso— lo cotidiano con lo insólito, el deseo de encontrar su lugar en un mundo creído o descreído, rebotando plastilínicamente bajo el cielo sin heridas de la verosimilitud, o sumidos en el sueño más personal, ese anhelo de superarse aparece también con efectiva claridad en «Si me olvidara de ti, oh Jerusalén», de Ernesto Santana.²¹ Allí «Juan quiere vivirse, o desvivirse, para alcanzar su acto supremo, no importa si en vigilia o si en ensueño, si libre o capturado en la fiebre del límite».

Semejantes a este Juan, los múltiples sujetos enunciadores de estos discursos se caracterizan en su

conjunto por una búsqueda (exterior e interior) donde, como en «ROTTERDAM o esta finca para enfermos mentales», de Ricardo Alberto Pérez:²² «Si algo se ha ido ampliando al centro de mi ser es la conciencia del borde» o donde el narrador, como en «El círculo y la cruz» de Alberto Edel Morales,²³ libre ante «esa totalidad indivisa, esa ausencia de distinción, esa homogeneidad sin principio ni fin» que se ofrece ante sus ojos, afirma su propia autoridad: «Aquí y ahora Yo soy el que vive y define».

Esta continua indagación, el pesaroso e individualizante viaje del autoconocimiento que, «como todos los viajes, será esencialmente interior», encuentra un momento de crisis en «Ultimo tren a Londres» de José Mariano Torralbas,²⁴ cuando, después de relatar en detalle sucesivas versiones contrapuestas de lo acontecido, el personaje niega de plano lo contado.

La crisis, el cuestionamiento de la realidad que en textos como «Miguel», «Miedo» o «Ernesto II» se resuelve mediante la afirmación del ser en mundos alternativos (oníricos o ideales), y que en «Si me olvidara...», «Giros» y «El círculo y la cruz» se supera cartesianamente a través de la liberación de esa conciencia del borde, escindida del mundo, se mantiene irresuelta en Torralbas, donde a un tiempo se niegan la realidad externa y la subjetiva: «Laura no existe ni yo, y todo es mentira y nada fue realmente cierto, ni la lluvia que empieza a mojarme, ni las campanas que me revientan los oídos, ni el charco de orina bajo mis pies que brota y brota y crece y crece».

Cuando el sujeto niega su existencia, ¿quién —qué otro ser, trasmutado, *absconditus*— se afirma en la negación? Cuando lo palpable extenso brota desde una realidad incierta, como mendaces lluvias o campanas que revientan, ¿qué es eso intangible que crece y crece?

Más que afirmaciones y negaciones totalizables, lo que aparece en ellos es, presumiblemente, una preocupación por aprehender y mostrar esa proximidad del margen, el estar colmado de dudas, de incertidumbres y temores; lo que resulta característico es quizás esa necesidad de evidenciar el simulacro, esa hiperrealidad donde «del lado de acá todos estamos en silencio, acaso impresionados: es que nos da miedo esta suerte de personajes», según dice Ricardo Arrieta en «La horma»;²⁵ y del lado de acá, sorprendidos, los lectores escuchamos la interminable lista de preguntas que nos dirige, en «El mediodía del bufón» de Rogelio Saunders,²⁶ el propio narrador:

¿Preparo otro discurso, una nueva insolencia que haga palidecer a la anterior y que me eleve hasta donde ni en sueños he podido elevarme yo mismo? ¿No habrá un asidero en lo justo, una respuesta que reintegre, así sea por exclusión, la semejanza al torbellino de esta resonancia vacía? ¿No habrá un espejo final donde se defina el desaliento?

Desde este borde, frontera confusa donde se entrecruzan *day and night*, lo real con lo absurdo; donde se funden como aniquilándose las ¿estables? definiciones de género; donde se mezclan lo veraz y lo incierto, lo artístico y lo científico, lo histórico y lo apócrifo, parece venir la literatura de esta «joven promoción» de escritores.

Debatiéndose angustiados en el torbellino de su resonancia vacía y temiendo (¿como Pascal?) un espanto mayor en el silencio de las letras —¿en la mente?— que en el de aquellos infinitos heliocéntricos; en la isotropía posmoderna, aparentemente sin centro y sin anécdota, sin asideros, los personajes actúan en escenarios tan absurdos como nuestra propia realidad, se encuentran y desencuentran, dudan (¿como Descartes?) y, acaso en ocasiones, como en «Aquiél» de Raúl Aguiar,²⁷ se dicen a sí mismos: «Tengo que devolverle a la Realidad».

Son relevantes aquí las mayúsculas y el artículo definido: «la Realidad», que se desvanece desde la visión parcializada (inevitablemente subjetiva) de los personajes Lilith y Aquiél, atípicos que habiendo intentado «las 300 formas de tipificación» y «sin experimentar en la trayectoria más que una suave distorsión del límite, sin llegar a la discontinuidad», aún conservan «una esperanza de destruir el diagrama geométrico» y escapar «DE LA VISION HOLOGRAFICA [...] HASTA UNA REPLICACION DE TODO EL ESPACIO».

Una vez más, la intención que se nos muestra en estas páginas es, explícitamente, el deseo de transgredir los marcos de «lo real», suplantando la extravagancia de los límites, distorsionarlos hasta producir (percibir) una realidad aparte. En este sentido, Aguiar solicita la lectura de Nietzsche, de Kafka (cuyo nombre escribe al revés: AKFAK), y se interna en los procedimientos de la ciencia-ficción y el grotesco: «¿Busca de discontinuidad?», «¿Cabría otro tipo de ordenamiento espacial para aquello?».

Pero también, junto a la transgresión, el querer saber qué es aquello, como en «¿De qué está hecha la jungla?», de Omar Pérez:²⁸

Este paraíso imposible de calificar ¿de qué está hecho?
¿de sol o de excesos paternos?,
¿quién cuida de la jungla, ¿yo o el Guardabosques?
¿Quién explica la jungla, el horóscopo o Tú?

No pocas veces se tiene necesidad, como ocurre en «Kermesse», de Alberto Garrandés,²⁹ de hacer una anotación a mitad de párrafo para «decir que en el exterior estas verdades carecen de sentido. Allí lo que no es superfluo no pasa de ser una mancha en el paisaje»; aunque, como dice Ena Lucía Portela en «La urna y el

nombre (un cuento jovial)»,³⁰ generalmente «se trata de conseguir la mejor aproximación; pero, eso sí, a lo largo de toda la puesta tiene que ser evidente que solo se trata de una aproximación. El punto de equilibrio entre “ser” y “no ser” es único para cada cual».

Más que negar definitivamente esta percepción a la que nos hemos acostumbrado durante años, la voluntad de estos autores, como la de Rolando Sánchez Mejías en «Escrituras»,³¹ parece ser restablecer una mirada escéptica ante sus presupuestos, cuestionársela, expandirla hasta comprender «todo lo que por prosa acumulativa era esa realidad» donde, a la vez, «tú amas, crees en la Realidad pero tu soledad es *ad infinitum*», y «yo amaba las cosas de otra manera»; donde «la soledad quizás sea la misma» y, no obstante, sea «otra la realidad desde el punto de vista de ella».

Esa desesperanza finisecular que traslucen estos textos, la incertidumbre de vivir cuando parece acabarse ya el tiempo feliz de las certezas, de la gran ilusión,³² cuando, de tan mapeado y exacto, el mundo de lo conocido desaparece bajo una representación (un simulacro) incartografiable, y aquellos discursos historiográficos con pretensiones universalistas desnudan su intención teleologizante y homogeneizadora de los destinos individuales; ese malestar no es —como afirman algunos— el resultado de los tantos «desastres» que ha traído el pensamiento posmoderno: la cínica ruptura con la tradición y el juego descanonizador con los valores, parecen ser aquí una actitud reactiva, liberadora, que restituye la multiplicidad ante el molde de las clasificaciones, lo diverso desbordante ante el universo razonado, y que obedece —como en «La casa abierta» de Ernesto Santana³³— a un antiguo y profundo anhelo:

Como si para mí ello fuera lo más anhelado y a la vez lo más rehuido, me asomo despacio al espejo de agua y me veo: veo mi cara, mi cuerpo; todas mis caras en una y mis sucesivos cuerpos reunidos en uno, que se disuelven poco a poco, que se alejan de mí apagándose el corazón.

Frente a las perplejidades generadas por los abruptos cambios que vienen sucediendo *extra dictionem*, la escritura ha adoptado un modo distinto de expresión (reflejo de un sentido distinto en la búsqueda) donde «esa delgada línea entre lo fantástico y lo real se quiebra

o se transforma progresivamente hasta desaparecer»,³⁴ donde «las hazañas se tornan confusas» (Santana), no ya en algunas vertientes de la narrativa actual, sino en una apreciable cantidad de textos de expresa vocación transgenérica.

El texto como apropiación de un discurso

En varias ocasiones la crítica ha señalado el «peligro» que entraña descentrar la anécdota, desenfocar el momento en que la historia narrada llega a su clímax para hacerla gravitar lejos, alrededor de un conflicto existencial que, en muchos casos, solo puede insinuarse, convirtiendo así al texto en un reto a la atención y a los ejercicios exegéticos del receptor. Para muchos, con la llegada de estos «iconoclastas», el género ha muerto; para otros, los muertos que ellos matan gozan de buena salud. Aunque sin pretender una nueva definición, ocurre que ya el cuento no es —si alguna vez lo fue— aquel «vehículo idóneo» para recrear ¿la Realidad?, que «llega hasta magnificar, pero se mantiene fiel a sí mismo en lo esencial: contar».³⁵

Si bien en «Reos» de Roberto Urías,³⁶ es posible discernir una secuencia de actos ejecutados en un tiempo narrativo donde los personajes se desplazan dentro de una consecutividad precaria, armada sobre la base de frases y palabras conectadas en serie, agramaticalmente, y entendida ya no como descripción de acciones, sino como enumeración de signos icónicos;³⁷ o en «Otra carne» de Arsenio Rodríguez,³⁸ por encima de la narración se privilegian la descripción y las meditaciones del narrador; en «La guillotina» de Rolando Sánchez,³⁹ la (decapit)acción —digamos— es postergada hasta el infinito ante la paciente acumulación de explicaciones sobre el uso del artefacto y sus implicaciones culturales; y en «Ejercicio» de Jorge Angel Pérez,⁴⁰ los «sucesos» contados son apenas la introducción a un problema cuya respuesta es en sí y sin necesidad de reconocimiento.

Estas escrituras subvierten la supuesta calidad de ficción —entendida como «punto en que entran en pugna la verosimilitud y la falsía»⁴¹— que les ha sido históricamente adjudicada: Verosimilitud es, quizás, una cualidad que pierde su sentido en «El cocodrilo» (primer y segundo cuentos) del propio Jorge Angel Pérez,⁴² donde la solución del conflicto exige la inexistencia del texto, y la inexistencia del texto implica la inexistencia del autor, etcétera. O en «El cocodrilo» (tercer cuento), donde la inexistencia del texto soluciona el conflicto sin que el autor desaparezca.

Esta *reductio ab absurdo* de la solución del conflicto no es prueba de su falsía: ni falso, ni cierto, ni (in)verosímil, el conflicto es real en la realidad del

discurso, pero es también irreal en ese mismo contexto. Esta aparente contradicción solo puede resolverse al considerar la escritura como un acto autoconsciente, en que tanto al personaje como al narrador se endilga el conocimiento de sus estatutos, y donde el foco de atención cambia libremente de la diégesis al discurso o viceversa.

Más que la historia contada, más que la credibilidad de la anécdota o los personajes, muchos de estos autores parecen cuestionarse la escritura misma, la desmontan y reconstruyen, se involucran en ella e involucran al lector hasta hacerlo partícipe de su juego (¿un juego sin límites?).

La subversión del concepto de ficción (mediante la desarticulación de los mecanismos de simulación de la realidad) lleva implícita la subversión —más importante— del concepto de realidad, y su importancia reside no en la mera destrucción de un esquema, sino en la fundación de una visión más amplia donde la escritura no se anule en el modelo. Esta subversión se realiza, en mi opinión, a través de dos procedimientos fundamentales.

La apropiación artística del discurso no artístico

Esto es, la simulación de una descripción del mundo a través de los patrones retóricos de discursos habitualmente no literarios. Tal es el caso de «Alguien se va lamiendo todo», de Ricardo Arrieta,⁴³ cuando dice:

David está delante de ti. lo saludas	⇒	David te regala un cigarro encendido y todo
--	---	---

En este fragmento, el autor emplea un metalenguaje propio de la lógica formal para «demostrar» una cualidad del personaje, a saber, que «es un tipo buenísimo».

Algo semejante ocurre en «Graffiti» de Arsenio Rodríguez,⁴⁴ donde la anécdota se difumina en un reportaje de aquellas frases copiadas directamente en las paredes del albergue: «decrétese que nada estará obligado ni prohibido, todo será permitido», «Lina, Carlos aún te busca»; o en «Informe», de Carlos Calcines,⁴⁵ donde desde el mismo comienzo el autor se apropia de la retórica del discurso oficial para construir su historia.

En «Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos» de Ronaldo Menéndez Plasencia,⁴⁶ el narrador (presunto autor del cuento) parodia los códigos —y trastorna las verdades— de la Anatomía para describir al personaje en los siguientes términos:

su corazón tiene dos ventrículos, uno derecho y otro izquierdo; una válvula bicúspide y otra tricúspide, un conjunto de válvulas semilunares y el septo, además de estar conectado a un sistema de venas y arterias entre las que se destacan la precava, aorta, arteria pulmonar, etc.

Lo mismo sucede en «*Infórmese por favor*» de Roberto Urías,⁴⁷ donde el absurdo de las respuestas del personaje interrogado convierte en absurdas las preguntas del personaje interrogador (o viceversa); y en «*La guillotina*» de Sánchez Mejías, convertido «por un desajuste de la retórica» en un ensayo acerca del modo asiático de ejecución. Aquí, como afirma Sánchez, «los signos cobran una agilidad simétrica frente a la realidad que designan».

Así, en el paroxismo de una escritura que trastorna y se trastorna, desmontando los modelos de la obra literaria y sus patrones de recepción, encontramos textos de muchos de estos escritores. «Ejercicio» de Jorge Angel Pérez,⁴⁸ tras una breve introducción impone al lector la siguiente tarea:

Atendiendo a los sucesos clasifique según corresponda:

- Ley y libertad sin fuerza = Anarquía.
- Ley y fuerza sin libertad = Despotismo.
- Fuerza sin libertad y sin ley = Barbarie.
- Fuerza con libertad y ley = República.

Un último ejemplo lo encontramos en las «*Tipologías*», de C. A. Aguilera,⁴⁹ un texto «elaborado —según el autor— desde esa zona donde la Enciclopedia se define como clínica-conceptual-de-ciertos-relatos», y cuyo(s) sentido(s) es(son) «mostrar aquello que de otro modo no podría ser mostrado. O al contrario; mostrar aquello que de otro modo solo podría ser mostrado». ¿Se trata de ir más allá de lo representable, o de mostrar la irrepresentabilidad de lo representado... o de atender clínicamente a «ciertos relatos» enfermos?. «No hay otras lógicas», advierte el autor; tal vez sea mejor dedicarnos, como él, a clasificar ratas.

La apropiación artística del discurso artístico

Esto es la simulación de una descripción del mundo a través de los patrones retóricos de otros discursos literarios.

Fundamentalmente, se trata aquí con textos que intentan subvertir el modelo desde dentro. Asumiendo un sistema de personajes y una situación inicial que —teóricamente— deberá desarrollarse hasta desembocar en el clímax, ocurre que muchas veces todo se reduce a la presentación de un personaje y su conflicto. Tal es el caso de «VII» de Carlos Deus,⁵⁰ donde el narrador enuncia «la cárcel de todos» para concluir inesperadamente con la suya propia: «Yo no estoy

afebrado por los barrotes sino por ese disparo de luz que entra por un costado y este pedazo de papel, que no sabrá luego qué hacer con las letras».

El desarrollo y el desenlace del conflicto se han suprimido dejando un mero esbozo del problema: el narrador se siente «un prisionero» de esa escritura que «no sabrá luego qué hacer con las letras».

Probablemente sea aventurado considerar la desarticulación del canon (la destrucción o distorsión del modelo al que inicialmente se adhiere el texto) como la «*vía*» propuesta y tomada por el escritor; sin embargo, analizando otro prisionero —«Prisionero en el círculo del horizonte», de Jorge Luis Arzola⁵¹—, encontramos que la solución, «borrosa» y «oscilante», se escurre como un personaje más «en el límite de lo real y lo fantástico», mientras el absurdo se va introduciendo lentamente hasta hacer estallar la anécdota.

Convendría tal vez apropiarnos de la terminología médica para definir esta metástasis en la que el texto es deformado por la sistemática introducción de elementos disonantes con la lógica interna del discurso. De este modo, Arzola se apropia de una historia detectivesca y la ironiza haciendo crecer un hecho (la aparición de los huesos de pavo en el patio de la granja) hasta dimensiones inusitadas: «a medida que profundizaba encontraba cráneos enteros, vértebras y costillas, omóplatos e infinidad de huesitos sin nombre, que él fue apilando con mucho cuidado en derredor del hoyo».

«*Memorias de un regaño*», de Alberto Abreu,⁵² parece ir más lejos en este sentido. Ahí, desde el inicio mismo, lo verosímil y lo increíble han comenzado a mezclarse para confundir al lector con un final muy raro donde la abuela grita, la madre se prende candela, el padre golpea a un hijo que anuncia la llegada de extrañas hormigas y serpientes, en medio de una lluvia que invadirá la casa.

Una estrategia semejante es empleada en «*SUR: Latitud 13*» por Angel Santiesteban Prats,⁵³ al incorporar un violinista al contexto de la guerra de Angola. Es evidente que «ahí está la selva, la guerra, la soledad de los hombres, la dureza de la vida en campaña y la violencia», elementos que lo situarían dentro del grupo de «dos tradicionalistas»;⁵⁴ pero esta tradición —la llamada «literatura de la violencia», desarrollada por autores como Eduardo Heras León— es desmontada desde el mismo comienzo por Santiesteban. Podría decirse que con la introducción de ese elemento cancerígeno en el relato, deja de ser importante (del mismo modo que en «Prisionero...» deja de serlo desentrañar la culpabilidad o inocencia del personaje) saber qué atrocidades se cometieron en la guerra o acerca de cuál nueva epopeya contará el autor; su interés parece escurrirse más allá: en «*SUR: Latitud 13*», el lugar del arte en la vida del hombre; en «Prisionero en el círculo del horizonte», la desesperación del hombre acorralado por

las circunstancias, verosímiles o no. Cabría aquí recordar que

el sentido mismo del arte está en juego cuando nos planteamos la elucidación del contenido realista: ¿cuáles designios valdría priorizar, la lealtad del hombre a su mente, a su percepción del mundo colmada de alucinaciones y cotejos lunáticos o, en cambio, el registro del mundo mismo, como si de un inventario de medios básicos se tratase? ¿El arte será poesía o un satélite analógico de la realidad?⁵⁵

En «El canto de las sirenas»,⁵⁶ Andrés Jorge González hace evidente la apropiación de un tema homérico: el regreso de Odiseo a Itaca, y lo convierte en un texto de indudable actualidad donde la fragmentación y el cambio continuo de puntos de vista aportan una intención polémica.

Otra intención polémica, y otra apropiación de un tema homérico —esta vez en poesía—, la ofrece el también narrador Pedro de Jesús López Acosta⁵⁷ cuando escribe:

*tu Aquiles
no tenía los pies ligeros,
ni una madre que conjurara a los dioses
y propiciara las armas
y le dijera: «Ve al combate».*

Nuevamente, el belicismo típico de aquella «literatura de la violencia» y sus presupuestos ideológicos son cuestionados por la llamada «tercera generación» de escritores. El desplazamiento de lo épico a lo cotidiano, la transformación de los personajes de más activos en más meditativos, de enunciadores en cuestionadores,⁵⁸ resulta innegable. Si en 1983 Calcines tituló su libro *Los otros héroes*, Pedro de Jesús López llega más allá en «Post mortem» para decir: «Tú Aquiles no era un héroe», y Angel Santiesteban —tal vez jugando con un título de Eduardo Heras, *Los pasos en la hierba* (1970)— cuenta:

Nuestros pasos son más cortos e indecisos. Los árboles escupen las últimas hojas de la temporada, los gajos movidos por el viento, nos parecen una burla del camino [...] Y miro atrás, buscando alguna semilla, y solo veo casquillos de balas, latas de conserva lamidas y oxidadas; al final nuestros enemigos, o nosotros, sus enemigos, ya me da igual, no somos más que pulgarcitos tratando de vencer al monstruo que somos nosotros mismos.

Sin embargo, no todo es apropiación en la escritura de los 90: el término solo alude a un distanciamiento estratégico entre el autor y las retóricas que emplea, a un no ser el discurso; el no-alineamiento junto a esta o aquella concepción ideológica para, con la libertad que esta nueva posición le ofrece, saltar de uno a otro modo de decir (y de ser), según sus intereses específicos con cada texto o grupo de ellos. Luego, no es extraño encontrar apropiaciones de discursos literarios y no-literarios en un mismo autor, e incluso en una misma obra. «Descongestión en la cuneta» de Raúl Aguiar,⁵⁹

es un ejemplo curioso donde encontramos, fragmentados en incisos a modo de guía o manual para usuario, los elementos de un cuento «típico», con acciones, descripción de personajes y notas aclaratorias.

Iconización de la realidad: un mundo en el espejo

Ahora que nos hemos visto el uno
al otro —dijo el Unicornio—, si tú crees
en mí, yo creeré en tí. ¿Aceptado?

Lewis Carroll, *Al otro lado del espejo*

Textos como «Descongestión en la cuneta», que desde el mismo título asume una posición periférica (obsérvese la oposición cuneta: centro-de-la-vía), parecen postular «un ejercicio de práctica “deconstructiva”»⁶⁰ con evidente intención descongestionadora —acaso tan clínica-conceptual-de-ciertos-relatos como las «Tipologías» de Aguilera—, para dejar una cosa bien clara: la sustitución del modelo único moderno en tanto esquema de recepción basado en la Razón, como ente productor de lecturas de la realidad (productor de realidades), es solo una falacia del discurso (otro modelo) si la consideramos únicamente como eso: la sustitución de uno por otro.

Organizar el consumo de significados mediante la resemantización de los iconos de una ideología en desuso para apoyar una nueva o «novísima» descripción de la realidad, ha sido hasta ahora el procedimiento común a todos los centros de la (pos)modernidad.

La apropiación no artística del discurso artístico

Las periferias —cualesquiera sean— son marginadas en tanto disidencias ante una masa homogénea, y esta marginación toma forma fundamentalmente a través de la monopolización de los medios para: primero, excluir las alternativas; segundo, rediseñar los discursos alternativos como discursos de LA oposición; y tercero, emitir juicios de valor (moralizantes, por supuesto) con respecto a estos discursos y, por extensión, sobre sus autores.

El cumplimiento de estos tres pasos por cierta zona de la crítica garantiza su autolegitimación, esto es, el privilegio de una ficción específica mediante la creación —en y por los media—, con la «virtud» de las palabras, de una ilusión de justa (*ad majorem Dei gloriam*) realidad.

La ficción

Frente a estos «partidarios de un regreso a lo real [...], que no hacen sino sustituir los trucos del

Más que la historia contada, más que la credibilidad de la anécdota o los personajes, muchos de estos autores parecen cuestionarse la escritura misma, la desmontan y reconstruyen, se involucran en ella e involucran al lector hasta hacerlo partícipe de su juego.

prestidigitador por los lugares comunes del literato “enrolado”»,⁶¹ desempolvando el idealismo absoluto de raíces cartesianas de un viejo psicoanalista, puede decirse que «todo cuanto experimentamos es psíquico», y que nuestra psiquis «transforma y falsea la realidad en tal medida [...] que no logramos penetrar en el carácter de los objetos que están fuera de nosotros».⁶²

Desde que en 1911 Hans Vaihinger publicara su *Filosofía del como si*, e incluso antes, desde la *Crítica de la razón pura*, el hombre sabe que todos sus conceptos y sus categorías, todos los principios e hipótesis de que se sirve para construir sus ciencias y sus filosofías son siempre ficciones, a menudo íntimamente contradictorias, que se aceptan y mantienen solo en función de su utilidad.

La voluntad del modelo —ya lo sabemos— es perpetuarse; luego, es conveniente a sus propósitos la deificación de su ficción propia, bajo el estatuto de «verdad», y la manipulación de los medios de difusión para hacer crecer esa «verdad» como un cuerpo armónico y sano. En el caso específico que nos ocupa, estos «novísimos» resultan ser la metástasis de ese tejido-verdad, la neoformación que pone en peligro con su crecimiento caótico la vida del cuerpo-cuento cubano. El cuento se esfuma, parece ganar «la asimetría del poema, la forma del drama, la extraña coloración de la superficie de la pintura contemporánea y hasta la lógica expositiva del ensayo».⁶³

Los intentos de autoexégesis desde el propio cuento, tan comunes en la obra de estos narradores, suenan muchas veces a automedicación; no es extraño que algún «novísimo» tome de vez en vez la palabra para criticar a la crítica en estos términos:

Suele buscar el exhibicionismo y la seducción de su hallazgo; para ello apela a una construcción sobre todo de la novedad de su objeto, y luego instrumenta un aparato descriptivo que intenta arropar a este objeto con la originalidad de las categorías.⁶⁴

Sin embargo, cuando aquellos autores se vuelven demasiado desautomatizadores (y esto es siempre un asunto de apreciación, de juicio), la crítica se enfurece; del mismo modo que cuando la crítica pretende ser demasiado objetiva, los autores suelen adscribirse a la

filosofía de Kant para decir: «me tapo los oídos, me niego a oír fundamentos y razones, y preferiré suponer que aquellas reglas de los críticos son falsas, o, por lo menos, que no es este el caso de aplicarlas».⁶⁵

Ficción no es solo un texto artístico, sino también los discursos a propósito de ese texto. En este juego extraño donde los modernos quieren ser grandes (aunque hoy nadie los conozca); los neovanguardistas, ser escandalosos (aunque ya nadie los escuche); y los posmodernos, difundidos (aunque mañana nadie los recuerde), lo único válido es —por supuesto— ju(z)gar.

Antiludicrismo y empiriocientifismo

Pero tomemos, por ejemplo, este texto en que el autor se apropia de la lógica expositiva del ensayo para instrumentar un aparato descriptivo que intenta arropar a su objeto con categorías muy originales. Esa «neoformación que pone en peligro con su crecimiento caótico la vida del cuerpo-cuento cubano» es solo otra ficción que cobra una agilidad simétrica frente a la realidad que designa. Los signos de-signan la realidad y la diseñan, pero ¿será esta realidad una ilusión en nuestros ojos, el receptor acaso un intento de los medios? Y el conocimiento de estas intenciones, ajenas ya a la letra de los textos, ¿debería hacer cambiar nuestra percepción? *Unquestioning*.

A preguntas de semejante magnitud parecen responder estas palabras de un sabio: «No se limiten a los esquemas de análisis, sino que traten de escrutar la verdad más allá de las fronteras del tacto, de la vista y del mecanismo tecnológico».⁶⁶

Notas

1. Francisco López Sacha, «Crónicas de antaño», *La Gaceta de Cuba*, a. 33, n. 3, mayo-junio de 1993, pp. 18-9.
2. Arturo Arango, «Paisajes después de la lectura», *La Gaceta de Cuba*, a. 33, n. 3, mayo-junio de 1993, p. 50.
3. Salvador Redonet, «Para ser lo más breve posible», Prólogo a *Los últimos serán los primeros (Antología de los novísimos cuentistas cubanos)*,

- Letras Cubanas-Instituto de Cooperación Iberoamericana-Embajada de España en Cuba, La Habana, 1993, pp. 18-9.
4. Juan Nicolás Padrón, «Apostar al futuro: ¿Qué sucederá en la literatura cubana en la última década del siglo XX?», *La Gaceta de Cuba*, a. 28, n. 4, abril de 1990, p. 8.
 5. «Al resquebrajarse la anécdota que sustenta el comportamiento de los personajes, el cuento pierde fuerza, falla su necesaria intensidad dramática y al final apenas tenemos una mirada en el caos [...] Esa omnipresencia del caos, a mi juicio, denota en verdad una incapacidad más que una virtud». Leonardo Padura, «Adolescer y poseer», *Revolución y Cultura*, a. 30, n. 2, marzo-abril de 1991, p. 62.
 6. «Esta actitud, que floreció una vez en la ciencia física, impera ahora en las teorías acerca de la naturaleza humana. Se ha reducido al hombre a un haz definido de instintos primarios que pueden ser enumerados, catalogados y descritos exhaustivamente uno por uno». John Dewey, citado por Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, F. C. E., México, 1963, pp. 106-7.
 7. Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*, Hermes, México, 1984, pp. 26-32.
 8. Carlos Castaneda, *Una realidad aparte*, F. C. E., México, 1974, pp. 95-7.
 9. Peter Fuller, «The Search for a Postmodern Aesthetic», *Design after Modernism. Beyond the Object*, Thames and Hudson, Londres, 1988, p. 117.
 10. Octavi Fullat, *Política de la educación. Politeya-Paideia*, Ceac, Barcelona: 1994, pp. 120-4.
 11. Nicolai Hartmann, *Rasgos fundamentales de una metafísica del conocimiento*, Losada, Buenos Aires, 1957, pp. 54-61.
 12. Desiderio Blanco, *Claves semióticas*, Universidad de Lima, Lima, 1989, pp. 68-9.
 13. Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona, 1995, p. 247.
 14. Jean Baudrillard, «Simulacra and Science-fiction», *Science-Fiction Studies*, n. 55, noviembre de 1991, p. 309.
 15. Alberto Rodríguez Tosca, «Miguel», en *Los últimos serán los primeros (antología de los novísimos cuentistas cubanos)*, ob. cit., pp. 83-9.
 16. Verónica Pérez Kónina, «Ernesto II», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 216-9.
 17. Alberto Guerra, «Giros», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 79-82.
 18. Herbert Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 19.
 19. Alberto Guerra, ob. cit., p. 79.
 20. Amir Valle, «Miedo», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 195-7.
 21. Ernesto Santana, «Si me olvidara de ti, oh, Jerusalem», *Bestiario pánico*, Editorial Abril, La Habana, 1996.
 22. Ricardo Alberto Pérez, «ROTTERDAM, o esta finca para enfermos mentales», *Nietzsche dibuja a Cósima Wagner*, Editorial Abril, La Habana, 1996.
 23. Alberto Edel Morales, «El círculo y la cruz», *La Gaceta de Cuba*, a. 33, n. 5, septiembre-octubre de 1995, pp. 18-22.
 24. José M. Torralbas, «Último tren a Londres», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 90-7.
 25. Ricardo Arrieta, «La horma», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 186-94.
 26. Rogelio Saunders, «El mediodía del bufón», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 115-27.
 27. Raúl Aguiar, «Aquiel», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 98-111.
 28. Omar Pérez, «¿De qué está hecha la jungla?», *Algo de lo sagrado*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 11.
 29. Alberto Garrandés, «Kermesse», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 48-56.
 30. Ena Lucía Portela, «La urna y el nombre (un cuento jovial)», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 261-9.
 31. Rolando Sánchez Mejías, «Escrituras», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 37-44.
 32. Tomás Ibáñez, «Sicología social crítica: discursos y prácticas después de la modernidad», *Topodrilo*, n. 1, 1994, pp. 26-7.
 33. Ernesto Santana, «La casa abierta», *Nudos en el pañuelo*, Editorial Abril, La Habana, 1993.
 34. Francisco López Sacha, «La pelea cubana entre los ángeles y los demonios», prólogo a *Fábula de ángeles (antología de la nueva cuentística cubana)*, Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 9.
 35. Félix Pita Rodríguez, «Prólogo», en *El cuento cubano en la Revolución (antología)*, UNEAC, La Habana, 1975, pp. 9-12.
 36. Roberto Urías, «Reos», *Revolución y Cultura*, a. 32, n. 3, mayo-junio de 1993.
 37. Teun A. Van Dijk, «Descripción de acciones», en *La narratología hoy*, Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 208-28.
 38. Arsenio Rodríguez, «Otra carne», *Revolución y Cultura*, a. 32, n. 4, julio-agosto de 1993, p. 43.
 39. Rolando Sánchez Mejías, «La guillotina», *Revolución y Cultura*, a. 32, n. 3, mayo-junio de 1993, p. 26.
 40. Jorge Angel Pérez, «Ejercicio», *ibidem*, p. 27.
 41. Reinaldo Montero, «Interregno y realengo de la cuentinovel», *La Gaceta de Cuba*, a. 33, n. 3, mayo-junio de 1995, p. 56.
 42. Jorge Angel Pérez, «El cocodrilo», *Lapsus Calami*, Ediciones Unión, La Habana, 1996.
 43. Ricardo Arrieta, «Alguien se va lamiendo todo», *Anuario de la UNEAC (Narrativa)*, Ediciones Unión-Editorial Abril, La Habana, 1994, p. 69.
 44. Arsenio Rodríguez, «Graffiti», *Anuario de la UNEAC...*, ob. cit., p. 402.
 45. Carlos Calcines, «Informe», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 152-5.
 46. Ronaldo Menéndez, «Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 228-33.
 47. Roberto Urías, «Infórmese, por favor», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 33-6.
 48. Jorge Angel Pérez, «Ejercicio», ob. cit.
 49. C. A. Aguilera, *Tipologías*, Animas Ediciones, La Habana, 1995.

Daniel Díaz Mantilla

50. Carlos Deus, «VII», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 45-6.

51. Jorge Luis Arzola, «Prisionero en el círculo del horizonte», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 159-70.

52. Alberto Abreu, «Memorias de un regaño», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 72-5.

53. Angel Santiesteban, «Sur: Latitud 13», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 171-8.

54. Francisco López Sacha, «Vaivenes del péndulo: Tendencias actuales del cuento en Cuba», *Revolución y Cultura*, a. 33, n. 4, julio-agosto de 1994, pp. 16-7.

55. Rufo Caballero, «Posibilidad irreal, finitud y modo de regresar a la tierra», *El Caimán Barbudo*, a. 29, n. 276, diciembre de 1995, p. 18.

56. Andrés Jorge González, «El canto de las sirenas», en *Los últimos serán los primeros...*, ob. cit., pp. 61-71.

57. Pedro de Jesús López, «Post mortem», *El Caimán Barbudo*, a. 29, n. 276, diciembre de 1995, p. 25.

58. Véase Salvador Redonet, «Mi cuento por una pregunta. Trazos para una poética de la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos», *La Gaceta de Cuba*, a. 31, n. 4, julio-agosto de 1993, pp. 7-10.

59. Raúl Aguiar, «Descongestión en la cuneta», *La hora fantasma de cada cual*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, 140-4.

60. Es propio de cierto posmodernismo combativo «cuestionar — desde el interior de sus pliegues— el sistema de referencias que una determinada formación social y cultural impone como paradigma de legitimidad, sometiendo a desmontaje interpretativo el secreto operacional de sus fórmulas más recónditas; poniendo en crisis su lógica simbólica a través de las articulaciones más encubiertas; y presionando sobre el sentido ahí donde cada mensaje urde su trama más fina de bloqueos, coerciones y censuras». Nelly Richard, «De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)», *Revista de Crítica Cultural*, a. 1, n. 2, 1990, p. 8.

61. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 8.

62. Carl G. Jung, *Realidad del alma*, Losada, Buenos Aires, 1940, p. 28.

63. Francisco López Sacha, «Crónicas de antaño», ob. cit.

64. Ronaldo Menéndez Plasencia, «El pez que se alimenta de su sombra», *La Gaceta de Cuba*, a. 33, n. 3, mayo-junio de 1995, p. 54.

65. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1990, p. 149.

66. Zoilo Marinello, *Nociones y reflexiones sobre el cáncer*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1993, p. 3.

© TEMAS, 1999.