

Cercanías, distancias, extrañezas: una valoración de *Cuentos soñados*

Francisco López Sacha

Escritor. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

El 5 de marzo de 1989, en la Sierra del Escambray, Cintio Vitier daba fin a su cuento «La casa a oscuras»,¹ quizás el mismo día en que yo concluía «El cuadrado de las delicias» en un apartamento de Alamar. Cintio quería contar un sueño desde un hecho real, su cotidiano viaje de Matanzas a La Habana para aprender a tocar el violín, al tiempo que yo narraba un hecho tan preciso y definitorio como aquel, un viaje nocturno por Santiago de Cuba que se convertía en un sueño, o más bien en una brusca aparición. A pesar de la distancia física, temática y espiritual, ambos cuentos concluían en la música.

La imagen de un niño que sostiene el violín, que encuentra en un pasaje nebuloso el mismo ardiente deseo de tocar que se le manifiesta día tras día, se abre paso a través de la oscuridad de aquella casa en Matanzas, por el contraste entre la madrugada y la luz de la cocina, y más aún, por la sutil diferencia de tonos entre la llama de un reverbero, los sonidos cristalinos del alba y el deseo imperioso de llegar y colocarse frente

al atril. En mi cuento, el viaje de un punto a otro de Santiago de Cuba ocurre un poco antes y en el impulso de un deseo erótico. Yo también deseaba tocar, como en un sueño. El susto del placer me hacía caminar con una fuerza que desconocía. En ese ir por la ciudad de piedra, caminaba y sudaba, tenso y ansioso. Cintio sabe que viaja hacia la música, mientras su madre le prepara el desayuno. Sabe, con la alegría de un escolar sencillo, que pronto, casi al clarear, irá a La Habana, y yo sé que mi viaje tendrá fin en un cuerpo desnudo de mujer que me espera en silencio, al que imagino con una excitación y una alegría no menos ingenua. Nadie me acompaña, salvo las luces imprecisas de la madrugada, el delicioso olor del pan dormido y el calor de una lluvia inminente. sale de su mágico refugio para encontrarse con su maestro de violín, pero no sabe aún que va a encontrarse con su casa a oscuras y con la fuerza iniciática del arte. En ese espacio de Matanzas a La Habana, por los oscuros pueblos que bordean la Carretera Central, presiente una experiencia única y la conduce de un tirón al sueño, en una de esas vueltas de manivela en que, un día, el niño aquel se resiste a asistir a la clase y decide explorar el interior de su casa, asediado y confuso. Así

Premio Temas de Ensayo 2004, en la modalidad de Estudios de Arte y literatura.

comienza el verdadero viaje a un universo ignoto, apenas entrevisto en esas horas de espesa oscuridad, bajo la luz de una sola bujía, y yo, en otro juego de fuerzas, desvío mi camino y me encuentro de pronto a Beethoven en una casa de Santiago de Cuba.

Un viaje único, sin otros vínculos que la memoria, hacíamos Cintio Vitier y yo, juntos, aquel día. Su personaje evocado era Juan Torroella, quien, desde el atril, le señalaba una partitura de César Franck; el mío era Beethoven, evocado en su casa de Leipzig mientras prendía una lámpara de aceite. Viaje de un punto a otro de la noche, viaje cumplido para Cintio Vitier que cierra en un caracol toda su infancia, viaje inconcluso para mí, que culmino en mi cuento una experiencia agotadora, pero henchida de un placer sin límites, al sentirme fuera del mundo y el tiempo después de haber gozado y tocado ese cuerpo desnudo por última vez.

Pero queda la música.

Un aprendiz de violín, un aprendiz de nada. Solo la desnudez de la melancolía. Franck, Beethoven, La Habana, Matanzas, Santiago de Cuba. La música en escalas que va del arco tendido del deseo a la sinfonía inasible de todas las cosas, la música potente de «Fast car» que preludia la ansiedad de un niño y el mórbido placer de lanzarse desnudo sobre el cuadrado de las delicias, la armonía y la fuga de un lenguaje hecho de notas, arpeggios, doblecuerdas, sonidos en el tiempo, en la bondad de las palabras de Beethoven, que no puede escuchar, pero que habla en la escala cromática de un sueño para decirme que no busque más, que no vaya más lejos, para decirle a Cintio que en el enorme caracol de su casa está la fuente de su propia energía y no en un viaje a oscuras, al amanecer, para encontrar lo que ya tiene dentro de sí.

Una sensación de lo inasible está en la música de estos cuentos soñados. La sensación ubicua de estar al mismo tiempo entre la realidad y el sueño, la presencia tangible de las evocaciones, el misterio de un doble camino hacia el recuerdo. Cintio cuenta desde la memoria, en un acto de desprendimiento que no parece un acto de ficción, sino un empeño por conducir las aprensiones, los deseos, los sucesos furtivos, en una dirección confesional que no tiene pretextos ni explicaciones, que se basta a sí misma en su realización sin códigos, sin ambigüedades, y solo necesita completarse en la sorpresa y el asentimiento del lector.

Es decir, un asomo de ficción imprescindible para convocar al sueño, porque las pesadillas y las evocaciones pertenecen a nuestra vida con tanta propiedad como los hechos. Así, el imán del cuento se acerca a ese tono persuasivo de la narración escrita, a ese resumen de una idea que va a verificarse en el transcurso: «La casa a oscuras resulta ser, algunas veces, distinta de la casa en que vivimos». De ahí en adelante el relato progresa en

una línea evanescente, en el tono de una confesión. Todo parece real, el claro testimonio de un autor-personaje que recuerda un suceso de su infancia, hasta que el motivo inicial se traspasa en el mismo camino del recuerdo. No hay huellas de ese tránsito, no hay sombras, no hay evidencias.

En «La casa a oscuras» no hay ninguna señal visible que nos alerte, al menos, de que pasamos de una realidad a otra, salvo la luz de un quinqué. El narrador hace un giro invisible sin previo aviso y nos sumerge en la casa del amanecer. El suceso que debe marcarse aparece en elipsis y la rareza del ambiente es la que nos indica la entrada al laberinto. Aun las rugosas paredes y los muebles desvencijados nos parecen reales, pero ya no quedan dudas cuando Anita, la guía acompañante, conduce al personaje a una extraña pieza denominada por ella «el cuarto de los conspiradores». La luz del quinqué nos avisa, en un plano inclinado, que ha comenzado la pesadilla. En una admirable síntesis, la casa a oscuras nos muestra ahora los horrores de una vida posible, la violencia política, la sangre, el matrimonio, los discursos y banquetes interminables y los vacuos compromisos de una existencia futura. Para salir de allí, la guía le señala al personaje una extraña escalera de caracol que lo lleva por un camino más corto a la casa de Juan Torroella y al acto decisivo de su vida. Toda la sutileza de este cuento, que narra con minuciosa intensidad un encuentro cotidiano con la música, pasa a una dimensión soñada que no es fantástica, ni realista, ni onírica, sino el trasunto en el niño de un deseo vehemente, una fuga en el sueño que empalma dos caminos, al descubrir que puede ser distinto, maduro, ubicuo; que puede estar en su casa profunda y en las clases de su exigente mentor; que puede ser un músico completo sin abandonar su más honda raíz. El niño ha descubierto un pasaje secreto que debe conducirlo a sí mismo, aunque debe pagar el alto precio del horror al vacío, al desamparo, al caos, que entonces atisba en la apacible mansedumbre de la casa a oscuras.

Pero queda la música.

El valor musical de sus evocaciones es el que da la pauta de los cuentos soñados. Como ocurre en sus novelas, los ejes de transición están marcados por la melodía, el contrapunto, la variación temática; son los nexos musicales advertidos por Ambrosio Fornet en sus estudios de la narrativa de Carpentier.² En este caso, el argumento está sometido a una tensión soterrada, como en Proust,³ y el motivo musical está tejido con el tiempo y los cambios anecdóticos. Cintio Vitier cumple, como narrador, con la exigencia de la doble historia (historia evidente e historia cifrada), pero en su estilo solo existe una anécdota, ya que la otra está constituida por la estructura musical.⁴

En el cuento que nos ocupa, la anécdota comienza con una advertencia: «La casa a oscuras resulta ser, algunas veces, distinta de la casa en que vivimos», e inmediatamente con el motivo musical, el deseo del viaje, que corresponde a la historia cifrada. Las dos líneas se mantienen unidas hasta que la casa a oscuras comienza a tener mayor importancia en la nostalgia del personaje narrador. A partir de entonces, el tema musical desaparece, se desprende y oculta en las pequeñas descripciones, en las observaciones subrepticias del ambiente local —la familia, los objetos queridos, el insulso regreso de La Habana—, y vuelve a la superficie con el contraste cada vez más agudo entre el deseo de viajar y el vívido interés por explorar la casa. Cuando este contraste llega a su clímax, el tema hace una variación fundamental —el sueño— con el uso de un tiempo fuerte que marca el vértigo y la velocidad de los sucesos, el recorrido alucinante por la casa a oscuras. Aquí se unen otra vez la anécdota y el motivo musical en una última variación: el pasaje secreto que se refleja en los ojos de Anita y el trino suspendido del violín en las manos del niño. Si la música culmina en la música es para demostrar que el sentimiento que brota de la imagen final no es el resultado de la anécdota, sino del tema musical ya independiente y convertido en un efecto poético, el viaje definitivo hacia sí mismo que realiza el personaje narrador mientras apoya su mentón en el violín y tiende el arco y se dispone a tocar la melodía de su propia existencia.

La elección de vivir en peligro —similar a la elección de José Cemí en el fabuloso pasaje de su conversación con la madre en *Paradiso*—⁵ emerge aquí en la postura desafiante y mayestática que adopta el personaje narrador cuando asume su condición de artista. Este es el misterio que quiere revelar «La casa a oscuras», al cambiar un deseo por otro y ubicar un espacio en el tiempo que los contiene a los dos.

Los primeros relatos del volumen aparecen unidos por ese cordón transparente, por ese vínculo entre el argumento, la evocación del narrador y la estructura musical. Se trata, desde luego, de un vínculo secreto, no tan visible como en «La casa a oscuras», aunque opera de la misma manera. «La otra acera», «En Nueva York» y «El turco sentado», concentran la acción en una historia, mientras la otra le sirve de apoyo. Hay un punto impreciso, un salto, una sorpresa, que invierte ese orden, y es el momento en que la historia cifrada libera al argumento de su lógica y cristaliza en el efecto poético. En todos estos casos, la historia evidente se sostiene con una articulación musical, una pieza desarrollada como contrapunto o diálogo entre dos o más instrumentos, que siempre se desplaza hacia el final en una intensa variación cromática, un acto que viola la lógica narrativa y condensa algo más, un espacio

imantado, un esplendor, que se encuentra en la estructura profunda del relato y que la música saca a la superficie.

Estos cuentos soñados producen, por tanto, un orden de acontecimientos aleatorios que culminan en un suceso nuevo, no previsto en la línea argumental, no imaginado por el lector. En este sentido, Cintio Vitier se asocia con José Soler Puig, el otro narrador cubano que emplea una textura similar, en este caso vinculada al ritmo y al desplazamiento de una regata. La tensión subterránea e invisible de *El pan dormido*⁶ obedece a ese movimiento cadencioso en el cual los remeros empujan, hacia adentro y hacia afuera, los remos de sus embarcaciones y provocan en la prosa novelada una especie de oleaje que va en dos direcciones a la vez. El vaivén, las continuas reiteraciones, el retroceso y el progreso de la voz narrativa, pueden explicarse ahora por el empleo de esa fuerza interior que sostiene la anécdota y no interviene nunca en los sucesos, aunque sí en el ritmo de la prosa. Soler, como Cintio, cuenta un solo argumento y lo desplaza en ese movimiento ritual donde la acción progresa poco a poco, de manera muy firme, conservando el equilibrio entre la duración de los sucesos, la conducta de los personajes, el tono y el modo de narrar. Esta intervención modulada influye, desde abajo, en la construcción del argumento, y permite que sus nexos causales no obedezcan estrictamente a las consideraciones dramáticas de causa y consecuencia. En *El pan dormido* hay episodios sueltos, independientes, no marcados de antemano en la trama, como el famoso capítulo de Pedro Chiquito, que parece una digresión inútil cuando en realidad es una imago mundi que da coherencia y sentido a toda la novela.

La lección estética de ambos autores resulta inevitable: más allá de la historia cifrada, de lo que el autor dice o quiere decir con el efecto poético, existe un basamento telúrico, la tierra de toda narración, que es, en su sustancia última, un tipo de sentimiento asociado a otro fenómeno de la sensibilidad que está fuera del argumento y lo sostiene por debajo, sea este un concierto, un motivo musical, una ecuación, una regata, un cuadro, una fotografía, una imagen de un hecho real. He podido comprobar, por sus declaraciones, que este sentimiento, al que llamaremos la nota profunda, es evidente en Marcel Proust, Thomas Mann, Ernest Hemingway, James Joyce, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y muchos escritores más, entre los que incluyo a Cintio Vitier y José Soler Puig, quienes me lo confirmaron personalmente. La nota profunda viene de una necesidad de apoyo, de un contrafuerte imprescindible en la estructura composicional que reclama intensidad para el proyecto artístico, que viaja con él, como los coros y los cantos rituales en el trabajo, o que se añade, como el aliento

que produce la observación o la práctica de una labor ajena a la escritura. Una vez integrada al discurso, la nota profunda se convierte en un valor estético, invisible a simple vista en algunos casos, que produce un alto grado de determinación en el efecto poético, y que, por muy sumergida que esté, sube de la experiencia vital para fundirse y dar sostén a la imagen, a la *techné*, a los propósitos del artista.

Para Cintio Vitier, la nota profunda está asociada a la música, a la penetración continua de este arte en el cuerpo de sus narraciones. «La casa a oscuras» es un hermoso ejemplo de coincidencia entre el acompañamiento melódico, el ritmo de la prosa, la variación temática y el sentido del cuento. La gracia y suavidad en el tránsito de la realidad al sueño y su cierre efectivo en la imagen le dan una solidez difícil de igualar dentro de ese estilo que podemos calificar como fabulación poética.

A diferencia de sus iniciadores, Eliseo Diego y José Lezama Lima,⁷ las narraciones cortas de Cintio Vitier se comprometen con lo insólito, sin dar explicaciones o justificaciones a los hechos, sin recurrir a la magia o a la fábula, como sus antecesores.

Los hechos siempre tienen un referente objetivo, y una pequeña vibración interna los conduce al sueño. Una vez allí, sin un acuerdo previo, adoptan una extrañeza particular, como si entraran en la dimensión onírica y no dependieran de ella, sujetos por una lógica interior que los hace transitar de nuevo hacia una variación de lo ignoto, una semántica que ni siquiera el desorden de un sueño puede explicar. Aquí descartamos la filiación surrealista y los experimentos con el inconsciente, y entramos en un territorio desconocido que se resiste a ser explicado con las nociones tradicionales de la literatura fantástica.

Esta realidad extraña, inconclusa, soñada, fuera de la lógica causal, el automatismo psíquico y las teorías de Freud, es la que permite que la interpolación de la otra acera pase del sentimiento del narrador a la inquietud del personaje evocado, sin que medie explicación de ningún tipo; es la que permite que en la ciudad de Nueva York, en 1928, el niño que fue Cintio Vitier acompase la tardanza del padre con los saltos de una pelota de baloncesto, la imagen contrita de la madre y el sonido del tren Silver Star, todo lo cual enrarece la espera y la coloca al borde del absurdo. En este caso, el tiempo de la espera se fragmenta en mil pedazos y solo podrá reunirse otra vez en la última oración del texto.

En ambos cuentos, la experiencia real se somete a una prueba, y su resultado metafísico es tan contundente que desbarata las nociones de la lógica y la ambigüedad del género fantástico. No es posible entender, con esos medios, que la abuela, antes de morir, le pregunte al

nieto por la existencia y la dualidad de la otra acera, cuando sabemos muy bien que esta ha sido una meditación del personaje narrador, no comunicada a nadie, y menos para comprender que el ritmo del balón que lanza el niño contra el piso de la habitación marque una pauta de tiempo situada más allá, en Cuba, en los violentos partidos de baloncesto entre cardenenses y matanceros y, de manera objetiva, llegue a Nueva York esa imagen, no sabemos si para protegerlo de la soledad o para guiarlo hasta su padre. Lo que sí resulta evidente es que el ritmo del balón acelera el tiempo y trae al resto de los personajes, sobre todo a Sólon, jugador del Instituto de Matanzas, que puede entrar, como una evocación, desde la penumbra de aquel cuarto de hotel.

En este cuento, y es lo curioso, todavía el narrador está consciente de que la entrada de Sólon es inverosímil, pero este entra cuando ya la condición del sueño es inevitable. Roto el tiempo cronológico de la narración, el personaje deambula en su compañía por un espacio soñado en Nueva York, donde está su padre y en el cual el profesor Onís le ha regalado un libro. Ahora ocurre una condensación temporal, un empaste, en el que cabe el pasado, el presente y el futuro, en ese libro perdido alguna vez, no se sabe aún si en el sueño o en la realidad.

La búsqueda de un cuento dentro del libro es la variación musical que nos conduce a lo ignoto, y que copia, ahora sí, la estructura aleatoria del sueño, las transformaciones azarosas de tiempo y espacio en las que el niño confunde la realidad con las páginas y las ilustraciones del libro. Al final de ese universo gráfico está la casa del cuento, el cuento soñado, que es descubierto con alegría por el narrador antes de que pueda confirmar, muchos años después, la existencia del libro perdido.

Esa es la única certeza del relato. Ahora sabemos que el libro no forma parte del sueño, es un objeto tangible, como el balón que resuena cercano, lejano. Hasta que la madre despierta al niño en Nueva York, 1928, el tiempo vuelve a ser real y el sueño no fue más que un viaje en la memoria que abarcó ese pasado y se asomó al futuro para corroborar esa certeza. Lo que resta por conocer pertenece al azar, a la imaginación, al contacto fugaz con lo inasible, a eso que llamamos intuición, revelación o epifanía.

Puedo afirmar, entonces, que la fabulación poética en Cintio Vitier no es un espejismo, ni un recurso literario que juega con dos alternativas de lo real, lo imaginado y lo objetivo, ni siquiera la creación de un universo mítico, a la manera de Lezama o Diego, sino una fascinación con la memoria, una reconstrucción que intenta salvar algo que se ha perdido en el pasado y al ser rescatado por el esfuerzo del narrador adquiere un valor prístino, emocional, definitivo. Su difícil camino

Cuentos soñados (1988) cristaliza en sus breves narraciones lo que ya las novelas habían anunciado, la posibilidad de unir todos los géneros bajo la tutela de la memoria, y hacerlos vibrar, con la tonalidad, la intensidad y el valor de la nota profunda.

a través del recuerdo tiene que pasar por una dimensión insólita, en la que se entrelazan el sueño, la vigilia, la incertidumbre y lo desconocido, lo que no puede explicarse ni con la lógica racional ni con la delicada construcción de la fábula. Cuando los cuentos alcanzan ese culmen y purgan en el narrador la experiencia del miedo y la angustia de la soledad, el efecto poético se encarga de lograr ese extraordinario valor, que remite al afecto, a la familia, a la amistad, al destino elegido, valor espiritual que debe ser preservado a toda costa porque es el único refugio en la desigual pelea contra la entropía. Así, la fortaleza del niño que toca el violín, la presencia tutelar del padre en la trama del sueño, o la confirmación de la otra acera en el instante de la muerte, preludian una capacidad de resistencia para el narrador, para ese autor intérprete que es Cintio Vitier. El sostén ante el caos es la música, que debe brotar jubilosa al final del recorrido por la casa a oscuras, como las notas del violín ignoto en la otra acera y el ritmo percutiente del balón que transforma el pasado en futuro. La música confirma y sostiene esta fidelidad a los valores sagrados del espíritu, a la comunidad de afectos, sutiles o precisos, que irradia la familia, a la raíz y condición del arte, a la memoria histórica que acompaña al autor y aparece como un basamento de su personalidad, y, por supuesto, a Cuba, referencia intangible, pero esencial en estos cuentos.

Los relatos de Cintio Vitier, al menos estas fabulaciones musicales y poéticas, cuyo núcleo de conflicto es una oposición al caos, rehuyen una clasificación precisa, aunque, por razones de estilo, intimidad y enfoque, puedan definirse en la línea iniciada en *Orígenes*, con la diferencia sustancial de que son cuentos en su sentido morfológico, y no apropiaciones de la materia narrativa para lograr la indeterminación, como hace Lezama, o pequeñas historias de ascendente medieval, como hace Diego. La fabulación, en su caso, trabaja con un referente objetivo, que la materia del sueño transforma en esplendor y, solo ahí, en sentido. Esto ocurre de manera exclusiva en los primeros relatos, donde la memoria, el recuerdo o el sueño constituyen la base del progreso narrativo, y no en el resto de los cuentos, donde no actúa la memoria afectiva y el sentido de la

música es otro al incidir en asuntos puntuales, de naturaleza ética, cuya función es revelar un conflicto de conciencia o una transición, casi siempre traumática.

Ahora el narrador no es el adulto que recuerda al niño, ni siquiera el narrador que reúne los disímiles fragmentos de una explosión, en esa puesta en escena que es «El turco sentado», sino alguien que escucha, a la manera de un confesor, las incidencias de una tensión dramática entre las fuerzas que ha desatado la Revolución, la posición de la Iglesia católica, y el deber cristiano. Cada una de esas fuerzas disputa el amor, la integridad moral y el destino de Cuba. Sus personajes no son evocaciones marcadas por un tiempo psicológico, que se alarga o encoge en el sueño, a la manera del tiempo físico, el tiempo interior de la materia, la energía y las partículas elementales, sino individuos cuyo ritmo vital ha sido roto por el efecto del choque con la historia. En un caso, «Historia de milicias», el shock proviene de un cambio esencial en el lado de la Revolución, y en otro, «La cita», de una revelación sorpresiva de la verdadera caridad cristiana. La experiencia traumática de estos personajes, producida por una variación temática y un rigor de exigencia moral, modifica sus vidas, en una dirección o en otra, hasta el nivel de un conflicto irresoluble. Todos, sin embargo, son criaturas del sueño, sostenidas por una fe interior y devoradas por la violencia de los cambios.

Pero queda la música.

Si tomamos, en «La otra acera», los dos temas que se intercambian en el intenso recorrido del narrador: la acera que conduce a la clínica, la agonía y la muerte, y la acera que sale de allí, sombreada, oscurecida, apenas iluminada por las luces de unas casas sumamente atractivas, veremos la ejecución de una sonata de iglesia, de una serie de pequeños motivos que se cruzan «en el lado más seguro de la noche», en el sonido de un violín que viene de una casa lejana donde alguien se ejercita en un scherzo. El descubrimiento del narrador de que la otra acera, al dar la vuelta, es una y la misma, y el diálogo del violín con la noche, independizan uno de los temas —el camino que conduce a la clínica— con un movimiento fugado que remonta el pasado y la niñez del narrador, un viaje en automóvil a La Habana desde Matanzas para asistir a las fiestas de un 20 de Mayo,

aniversario de la República. El viaje en el fotingo de don Juan, bajo un intenso aguacero, adopta un aire nostálgico y permite al narrador caracterizar a su familia materna, sobre todo a la abuela, señora de mando, arropada en un inmenso mantón lila, cuyos ojos redondos gobernaban ese imperio profundo de la Casa de la Loma, Villa Julia y Empalme, la casa a oscuras de Matanzas y esas dos ramas situadas en La Víbora, a donde se dirigían a través de un incierto y pedregoso camino.

Aquí, en este recuerdo, el movimiento fugado hace una recurrencia cuando las dos aceras son también las dos ramas habaneras de la familia, una fuerte, perdurable, encabezada por el tío médico, y otra débil, a punto de dispersarse, que va del tío cobrador a los primos pecosos que leen Cinelandia. El tema culmina en el final del viaje con una variación, que es una imagen del chofer y un salto en el tiempo. De pronto, el narrador camina hacia la clínica y comienza el tercer movimiento, que finaliza el otro de los temas con un fugado rápido y un contrapunto armónico entre el instante previo a la muerte y la pregunta inesperada de la abuela, acentuada por la quebradura de su voz. El acorde final es la nota profunda, la transferencia de las meditaciones del narrador a la objetividad de esa súplica, de esa inquietud que conmueve a la anciana al preguntar cuál es la otra acera. El acorde queda en un vibrato sostenido y el relato termina en el lado seguro de la noche, en la ternura, en el más alto grado espiritual de comunicación mutua.

La nota profunda trae a la superficie el oscuro misterio de la sangre, el conocimiento de tantos años, acumulado en ambos por el amor filial que ahora puede verificarse en la sorpresa, en la absoluta imantación de un hecho. La otra acera, como ha descubierto el narrador, es el fin de un camino y el comienzo de otro, el encuentro definitivo con algo que nos sobrepasa y que está en la raíz de la existencia, en su humilde felicidad y su dolor. El autor ha logrado resumir en muy pocas páginas un tema que da cohesión a estos cuentos soñados, la idea de un camino seguro cuando se tiene a los dioses lares como protección, cuando el hogar se prolonga en la vida, en el sentido de la lumbre y el fuego.

«El turco sentado» da cabida a ese sentimiento de la amistad, al incluir en un inmenso collage una serie de variaciones narradas o escenificadas por los miembros de esa tertulia, los amigos Fina García Marruz, Julián Orbón, Agustín Pi, Octavio Smith, Eliseo Diego, Guillermo Sánchez Pérez, Bella García Marruz y Cintio Vitier. El ensamble va de un sueño de Cintio, que ocurre en un extraño pabellón de su casa, a su continuidad final, en la que ya están incluidos todos los motivos, incluso el conflicto e introito del cuento, el desafío de El Turco Sentado a Espuela de Plata, que es el tema

central. La amistad es el centro irresistible en el que confluyen esos fragmentos a su imán. La proeza del relato está en darles coherencia y sentido a todos los géneros de la escritura (testimonio, poesía, relato, semblanza, viñeta, ensayo, drama, novela, epístola, almanaque, coloquio y discurso) unidos entre sí por ese raro contrapunto de un sueño.

En efecto, «El turco sentado» aparece como un divertimento, como ese juego de actores, cantado o recitado, que cubre el entreacto de una pieza mayor, es decir, un pasaje risueño entre dos actos, la discusión interna de Espuela de Plata en 1941 y la respuesta de El Turco Sentado, un tiempo después. A su vez, este será el preámbulo de la fundación de Orígenes, en 1944, donde estarán todos.

En este juego, el ejercicio de la escritura pasa de un miembro a otro de la tertulia sin ningún ligamento causal, y desemboca por acumulación en el final del sueño de Cintio Vitier. La tensión no está en los fragmentos escogidos o «seleccionados por el azar», sino fuera del cuento, en los epígrafes que marcan el nacimiento de la tertulia y el editorial de la revista, firmado por Lezama. Este contraste entre el conflicto y la materia del cuento genera una gran libertad de movimiento interior, una especie de ondulación ininterrupta que pasa por encima o a través de los géneros para destacar la posición de El Turco Sentado ante las normas, las falsedades y los criterios dogmáticos de la literatura.

Para el grupo que se reúne en los altos de Neptuno 308, en La Habana, la literatura es la libertad de elección, la gravedad que emerge de un tema o su infinita variación hacia lo ligero, lo inefable o lo desconocido, lo que puede ser trágico si el pathos lo demanda, o humorístico, lírico, fantástico. Literatura es sinónimo de libertad, y en su ejercicio admite la total confluencia de estilos, opiniones, técnicas, greguerías, a la manera de una ópera bufa. Aunque el diseño del relato es todavía más audaz, su materia se mueve en un juego tonal entre la gravedad de ciertos pasajes y la absoluta levedad de otros. La ironía y el sarcasmo, por ejemplo, alcanzan el nivel de la parodia en el texto de Agustín Pi, en su hilarante versión del grupo literario de Jorge Luis Borges, quien ejerce allí una solemne y estirada vocación de juez supremo como si la literatura no fuera también ese espíritu juglar, travieso, que rinde culto al juego sin olvidar la intensidad de espíritu. Sin embargo, la broma deja espacio a lo largo del cuento al elemento de rigor, a esas evocaciones poéticas en personajes como Antonio Zizkay, Rainer María Rilke o Los Extraños Músicos. El juego revela lo profundo antes y después de burlarse de los mandarines literarios de la calle Florida en Buenos Aires, o de esos poetas retóricos que tartajean el agradecimiento. «El turco sentado» arremete contra

todo intento de dogma, y afable, amigablemente, con la risa de la poesía, llega al último párrafo en la salita encendida de los altos de Neptuno 308, riendo por el número de Espuela de Plata que ha salido, sin ellos, más «nítido y fragante».

Música, poesía, humor, juego teatral, representan el rotundo rechazo del grupo al intento fallido de una dictadura literaria o, dicho de otro modo, de una imposición normativa. Al revisar en el tiempo este conflicto, Vitier construye otro cuento soñado con el mismo criterio de unidad y fortaleza de espíritu de sus evocaciones anteriores.

Después de «El turco sentado», el libro no busca el sueño, sino la certidumbre. Ahora el placer de contar está delimitado por el suceso. Vitier elige una estructura más convencional, sin que intervengan en ella los meandros de la imaginación. Aquí el cuento se limita al contacto, al encuentro o a la cita. Su argumento se ciñe a este recurso y reduce el espacio de la acción. El cuento es una cápsula en la que cabe un problema y a lo sumo dos personajes. La sostenida variación anecdótica es sustituida por una línea parca, escueta, y la abundancia de observaciones y descripciones del narrador, por el diálogo. En «Historia de milicias», salvo el breve paréntesis de la anagnórisis, la conversación lo es todo. Y dentro de la conversación, las confesiones. Lo que un personaje dice a otro, en el banco de un parque, o lo que un personaje dice al oído de un confesor en «La cita», es el magma de la historia y el cráter del cuento. El conflicto revelado así, por otra parte, adquiere una notoriedad manifiesta, deja de ser un enigma por descifrar para convertirse en una urgencia, como lo es para el autor la obsesión de trenzar, vertebrar e integrar la fe cristiana en la verdad revolucionaria.

Este es un tema constante de su novelística y ocupa un lugar cenital en su poesía. La fe en el mejoramiento humano, en la acción y los cambios sociales, pero también la fe en el espíritu, en la posible redención de la especie, en ese otro sueño de hermandad, integridad y amor. Esas dos maneras de entender y participar del mundo aparecen en estos relatos como nexo causal de ambas historias, aun cuando el tema específico de cada cuento las reduzca a una situación límite, en un caso, o a una decisión de conciencia, en otro. Sin embargo, los cuentos muestran, en el envés de sus líneas de argumento, el trasunto de algo aún más valedero y trascendente: el destino de cada personaje arrebatado por esa dualidad, el destino en «Historia de milicias» torcido de pronto por un acto de fe, el nacimiento de un distinto amor a la Revolución, por su obra de regeneración moral, que culmina, no obstante, en un estado de crisis; y, en «La cita», el destino en conflicto con la Iglesia católica, intermediaria allí de una vocación espiritual más profunda, que es, en el fondo, la misma

que anima a la Revolución, la entrega sin límites a la verdadera caritas que está más allá de cualquier símbolo o tarea política, y que entra como un soplo en el relato, a la manera de ese viento paráclito que sorprendió a los apóstoles en el desierto.

La maestría de Cintio Vitier se revela ahora en su escueta precisión. «Historia de milicias» la demuestra con un cuento dentro del cuento, un relato inicial que ubica la experiencia en «el ritmo seguro, compacto, unánime» de un batallón, donde el narrador descubre e identifica a un viejo miliciano como alguien que comparte con él «la paz de Cristo». El batallón se dispersa y ambos, en el retorno a casa, se sientan en un parque a conversar. Ahora comienza la historia intercalada. El narrador que escucha le deja espacio al narrador que se confiesa, y la historia, contada así, se despoja de todo artificio.

Ese hombre ya viejo, que ocupa el foco de interés, se ha hecho miliciano como ofrenda a esa vida distinta que ha visto nacer en la mujer que ama, rescatada de un pasado oprobioso por la Revolución. Acaso sin saberlo, ha sido el agente del cambio, la ha convertido en bibliotecaria, referencista, estudiante de informática en la universidad. Pero ese acto tan generoso abre una brecha peligrosa en su vida, por donde penetra el eros del amor. A partir de entonces, estalla la crisis.

Los celos de su mujer la llevan a la locura y el sentimiento de culpa se apodera del personaje, que no puede discernir dónde está su hamartía, si en el ejercicio de su deber cristiano o en su silencio. Cintio Vitier culmina la historia para demostrar que, aun sin solución, este minúsculo héroe anónimo ha logrado la hazaña de sostener e integrar ese conflicto a un amor más profundo, y ser uno más en las filas del batallón de milicias. El cuento se abre y se cierra en el mismo punto.

De manera todavía más sucinta, el narrador cuenta, en «La cita», un episodio de pocos minutos de duración, a través del cual dos personajes se cruzan al entrar y salir de una iglesia. Las confesiones de ambos se intercalan en el relato, y el minuto final produce un destello, la unión de dos seres en apariencia opuestos, pero animados por un mismo fervor. Las exigencias de uno y otro solo encuentran respuesta en ese soplo que viene de afuera, de la Revolución, y del espíritu, de la pureza de voluntad, como la que anima a la novicia Sor Carmen, aparición sorpresiva en el cuento, que debe recordarle a la protagonista una decisión impostergable. El cambio de actitud obedece a ese sueño. La protagonista ha concluido su misión, deja de fingir y entra en la iglesia, al tiempo que el joven sale de ella, persuadido también de que su vida está determinada por una vocación similar. Más allá de su

distancia crítica o de su cercanía espiritual con la Iglesia católica, el motivo de ambos es uno y el mismo.

Cuentos soñados (1988) cristaliza en sus breves narraciones lo que ya las novelas habían anunciado, la posibilidad de unir todos los géneros bajo la tutela de la memoria, y hacerlos vibrar, con la tonalidad, la intensidad y el valor de la nota profunda. Los seis cuentos de este curioso libro tienen la suficiente autonomía como para ser piezas sueltas, independientes y conclusivas, y el suficiente engarce como para considerar que todos juntos conceden un sentido mayor a la colección, la capacidad de un juicio que abarca la experiencia personal y la proyecta en una misteriosa, atractiva e intensa visión del mundo. En este punto, el libro constituye un cierre magnífico de esta idea de integración estética y abre un camino inusual dentro de la cuentística cubana.

Pero queda la música.

Ya está Cintio Vitier, rodeado de libros, con su pelo completamente blanco, peinado al estilo de Hugo del Carril, que tanto se le parecía, en su viejo balance de madera, a solas, fumándose un tabaco. Ya está, despejado y risueño, en la íntima alegría de su casa, mientras suelta el humo azulado y gris, y medita en su obra, en ese enorme laberinto de sus cuentos, y cierra los ojos, y ve a sus personajes en el sueño. Él, que lo ha creado todo, se mece levemente y levanta la mano y quiere decir algo que ahora es solo música y no puede

Cercanías, distancias, extrañezas: una valoración de Cuentos soñados expresarse en palabras, sino en el gesto definitivo de su mano con el que dirige, una vez más, la hermosa sinfonía de su vida.

La Habana, 24 de noviembre de 1992.

Notas

1. Cintio Vitier, «Cuentos soñados», Narrativa (Obras t. 5), Letras Cubanas, La Habana, 2002.
2. Ambrosio Fornet, «Carpenteriana», Las máscaras del tiempo, Letras Cubanas, La Habana, 1995.
3. Graziella Pogolotti, «Proust», en Eduardo Heras León, comp., Los desafíos de la ficción, Editora Abril, La Habana, 2001.
4. Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», en Eduardo Heras León, comp., ob. cit.
5. José Lezama Lima, Paradiso, UNEAC, La Habana, 1966.
6. José Soler Puig, El pan dormido, Ediciones Unión, La Habana, 1975.
7. Eliseo Diego, Divertimentos, Letras Cubanas, La Habana, 1993; José Lezama Lima, Cuentos, Letras Cubanas, La Habana, 1987.

©  2005.