TEMAS no. 39-40: 159-171, octubre-diciembre de 2004.

Escritura y sociedad en la novela cubana (de la *belle époque* al discurso de la posvanguardia)

Alberto Garrandés

Narrador y crítico.

Desde el jardín de Academo,
el concepto de autor
se ve como henchido
por el concepto de obra y viceversa.
Michel Foucault

Ya con la publicación de *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde, y *Mi tío el empleado* (1887), de Ramón Meza, la novela cubana terminó de adquirir un semblante propio en el que, curiosamente, se encuentran los embriones de sus tendencias esenciales a lo largo de los años que vendrían luego. Con Meza asistimos a un realismo crítico que se separó violentamente de la sinuosidad romántica y su lirismo al fundar, incluso para los públicos de hoy, un tipo de acontecer vecino de la modernidad contemporánea. Se trata de un conjunto de peripecias que caracterizaron de manera novedosa lo novelesco en la literatura cubana y que, al integrarse en un cuerpo de relaciones ágiles en tanto estructura de actos y disyunciones episódicas, determinaron la aparición de un *cronotopo* de trazado cinemático. El saldo de Villaverde, en cambio, tiene que ver con la afinación emulsiva de ciertos emblemas de la identidad cubana, con el romanticismo en tanto *actitud siempre posible* —ya que *Cecilia Valdés* es una obra cuya enunciación, de cierto modo, ingresa también en el realismo— y con la capacidad de la prosa de ficción para desenvolverse en dos vertientes: los cuadros costumbristas como *espacio de fondo* y los hechos, lances y andanzas como expresión moderna de esa *leyenda romántica* que ha devenido célula constitutiva de la mayor parte de las ficciones cubanas del siglo XIX.

De los 80 del siglo de José María Heredia, José Martí, Villaverde y Meza a la década de los años 10 del siglo de Miguel de Carrión, Carlos Loveira, Lino Novás Calvo y Alejo Carpentier hubo un lapso larval, de formaciones diversas en lo tocante a la novela. Es allí donde justamente se acabó el siglo XIX, que había empezado con la Revolución francesa y se extendía aún hasta su última frontera natural: la Primera guerra mundial. Ese espacio vino a ser la despedida, el adiós a las quimeras del romanticismo; y el acto de aferrarse al pretérito, o más bien a ciertos *tics* culturales y psicológicos suyos, determinó la aparición de actitudes vitales y formas de escritura congruentes con el regreso a la experiencia sentimental como vivencia literaria. En

ese interregno nació el dandismo, se inauguró el culto al fracaso amoroso. Era de buen tono caer en el *spleen*. Y así aparecieron los jefes de la conspiración decadentista, los conjurados del artificio, los hacedores del modernismo. La luz ya no tenía tanto prestigio como las tinieblas, y la vida nocturna se transformó en *la vida en sí*. Los cenáculos se llenaron de frases sobre el arte como religión trascendental —aún no se hablaba de cultura como *totum factotum*— y todo empezó a amoldarse al estilo de las fiestas galantes, ese estilo internacional de algo que empezaría ya a declinar.

La *belle époque* en Cuba, como límite temporal y ambiental para las ficciones novelescas del siglo XX, adquirió una densidad de sentidos muy particular, ya que no se alejó demasiado del comportamiento general del mundo: fue un correlato de lo que sucedía en París y Berlín, en Londres y Nueva York, solo que a una escala más o menos provinciana, más o menos epigonal. La Habana a inicios del siglo, y en la década de los años 10, era una ciudad abierta, cosmopolita, y la República contaba efectivamente con una capital a la altura del arte y los grandes gestos culturales.

Pero antes había ocurrido una guerra —la segunda parte de una guerra de liberación— y las cosas se desenvolvieron de una manera algo distinta. Los cubanos de entonces buscaban una República y esta, *a brand-new love affair*, llegó como empaquetada con algunos sellos de más y de menos. La entrada del General Máximo Gómez en La Habana, por ejemplo, se metamorfoseó en episodio novelesco en manos del narrador Raimundo Cabrera, quien incorporó ese hecho en las páginas iniciales de *Sombras eternas* (1919), el volumen con que iba a cerrar su trilogía sobre la historia nacional. Por su parte, el Jesús Castellanos de *La manigua sentimental* (1910), relato *in situ* que evoca el interior cotidiano de la guerra, brindó una imagen de pícaros irrefrenables donde una mujer hombruna, de clara ambigüedad, encarna por momentos la visión degradada de la guerra, su apéndice antiheroico.

Emilio Bobadilla había publicado en 1903 su novela *A fuego lento* y la *belle époque* fue allí una circunstancia llena de contrastes: seducción tropical en medio de aguaceros increíbles y calores enervantes, todo lo cual se añadía al micromundo del protagonista cuando llega a París y se radica en la ciudad con el propósito de hacer carrera. Pero hay ciertas mezclas que son explosivas: no se puede meter el hálito general del Caribe en el despacho parisino de un médico. Es casi como juntar gustos y desenfrenos provincianos —y eso es lo que Bobadilla quiso que pensáramos cuando se puso de parte del mundo «civilizado»— con gustos y desenfrenos de la gran urbe. Una cuestión de tono y tesitura, de *relieve* social.

En *Las honradas* (1917) y *Las impuras* (1919), el novelista médico Miguel de Carrión edificó un sistema de patrones recreadores de lo femenino (en el territorio de la «sumisión reversible», como diría Pierre Bourdieu) y la vida de la mujer cubana en la atmósfera de la *belle époque*. Los signos del trasfondo eran, en ese importante díptico, la construcción de un modelo muy vivo y audaz de La Habana —con sus fachadas, sus carteles publicitarios, los automóviles recién estrenados, los sombreros de las damas, los olores del día y de la noche, los hoteles baratos, los cigarrillos con boquilla, la música para cobrar piezas y las camisetas con botonadura de nácar de los caballeros salaces—, esa ciudad a menudo insinuada en el rostro y el cuerpo de mujeres imponentes, algunas de las cuales se prestaron al juego del erotismo en furtivas tarjetas que hoy poseen todavía un enorme sentido de la sobrevivencia y la recirculación.

Estos fabuladores naturalistas ocuparon la antesala del proceso novelístico cubano antes de que sus ramificaciones se adentraran por los caminos de la modernidad contemporánea, o sea, antes de que la novela topara con la renovación vanguardista, cuyos primeros aires empezaron a sentirse a inicios de los años 20. Los llamo fabuladores naturalistas porque hicieron de la aproximación clínica un instrumento desbordado y de uso harto sistemático. Cultivaron el detalle escrupuloso —Carrión, por ejemplo, describió con minuciosidad de lente panorámico un aborto— y la lengua se les soltaba con demasiada facilidad si para el narrador era oportuno inmiscuirse en temas de filosofía vital (provinciana, de barbería) o en problemas sociales casi siempre de índole general, aunque estas intrusiones florecieron sin demasiados obstáculos a lo largo de todos esos años.

A partir de las vanguardias, cuyo apogeo tal vez se halla entre la aparición de *Revista de Avance* en 1927 y la revuelta popular de los 30 contra el gobierno de Gerardo Machado, los novelistas descubrieron nuevos caminos no siempre bien aprovechados. Ese descubrimiento fue, en rigor, un conjunto de andanzas que, al tener su origen en los *ismos* históricos, nunca se apartaron completamente de ellos. Como en otras literaturas con una dependencia mayor o menor del mercado, la «evidencia» (por así hablar) de las vanguardias fue un momento breve. Después se puso de manifiesto la *no evidencia,* el soterramiento, el fluir subterráneo, el traslado a un segundo plano no visible, pero que continuó ejerciendo, a causa de su latencia, un influjo cada vez más matizado por las mutaciones de la reflexión cultural y los cambios históricos. Consiguientemente, en lo que llamo el discurso de la posvanguardia (o sea, ciertas poéticas con referentes muy *verbalizados* y ciertas *torsiones* compositivas, legibles ya en los años finales de la década de los 50), el vanguardismo persistió como una fuerza que se envolvió en el aire de cuatro operatorias cardinales: el

arraigo *otro* de la tradición, el deseo de ruptura con la historia en tanto regencia, la puesta en escena de las poéticas reciclables y la habilitación de las correspondencias intergenéricas.

Sin embargo, acaso resulte más sensato decir que el grueso de la novelística de estos años se mantuvo dentro de cánones estéticos retardatarios, y que solo algunas obras de excepción, como suele ocurrir, experimentaron transformaciones de relieve en los terrenos temático, lingüístico y composicional. De manera que es posible determinar allí la presencia de irregularidades inherentes a un *salto* que se produjo con cierta lentitud y que poseyó numerosos meandros, pocas anticipaciones y muchas regresiones. Así pues, cabría sostener que lo definitorio en la evolución del género fue esa incorporación de nuevas formas de adentrarse en la realidad, fenómeno que se originó en el vanguardismo y que mantuvo una congruencia con el espíritu de renovación bajo los auspicios del cual empezaban a surgir perspectivas de examen, conocimiento y evaluación del entorno opuestas, en principio, a la sensibilidad predominante en la narrativa de la primera etapa del llamado período neocolonial, o sea, entre 1902 y los primeros años 20. Hablo de una prosa deudora del naturalismo, interesada en tenues indagaciones de estirpe neorromántica que se apoyaron en el melodrama y en algunos elementos del modernismo. Es útil volver a estas cuestiones porque son ellas las que, excepciones aparte, ofrecieron la tónica del discurrir de la novela entre la *belle époque* y los años 50.

En el contrapunto que acabo de esbozar como regularidad representativa del movimiento del género en esos años, se perfilaron las tendencias de este, perceptibles embrionariamente en momentos anteriores. Ellas poseen determinada independencia en los inicios de la vanguardia, como ocurría en el desenvolvimiento del cuento. En rigor, fueron dos las direcciones por las que transitó la novelística; dos caminos identificables, en última instancia, con la *revitalización de posturas, concepciones y formas inoperantes*, por una parte y, por la otra, con *actitudes, ideas y procedimientos en sintonía con los nuevos hechos que tenían lugar en la sociedad y en la cultura* a partir de la tercera década del siglo. Pero ese esquema resulta, en su extrema simplicidad, un instrumento demasiado pobre para alcanzar a distinguir las vías por las que tomó la novela. Debido a ello, y a pesar de las relativas arbitrariedades que exhibe, la siguiente clasificación podría ayudar al conocimiento de un cuerpo de obras tan heterogéneas en sus propósitos como disímiles en su calidad y su trascendencia: 1) la novela campesina, en la que algunos escritores cuestionaron diversos conflictos del mundo rural y que mostró distintos grados de aprehensión (desde la perspectiva sociocultural) de esa zona de la realidad; 2) la novela de evocación histórica, tendencia que se constituyó a partir de un registro en el pasado —en especial los últimos treinta años del siglo XIX— como forma de recreación fruitiva de una época ya clausurada y en la que se creía encontrar algunas claves del presente; 3) la novela negrista, en cuyos ejemplos se observan propósitos de indagación en los anhelos, conflictos e inquietudes de un grupo socialmente periférico y culturalmente «atractivo»; 4) la novela urbana, especie de gran mural integrado por obras muy dispares, pero que pueden agruparse —sobre todo las de mayor relevancia— en virtud de que en ellas el espacio ha sido fundamentalmente el de la ciudad como *organismo;* y 5) la novela de preocupaciones universalistas, tendencia en la que se aprecia un interés en someter a examen algunas constantes de la vida contemporánea, fenómeno que se vio respaldado por la sublimación del entorno, la ambientación cosmopolita y el punto de vista ontológico.

Conviene aclarar de antemano que esas tendencias están muy lejos de ser excluyentes, pues fueron muchos sus puntos de contacto. Así, por ejemplo, existen novelas de evocación histórica que podrían incluirse en el grupo de las que se adentraron en el universo rural, o novelas que tratan aspectos del desenvolvimiento social del negro y que, al mismo tiempo, ofrecían una reflexión de índole general en torno a problemáticas intrínsecamente ligadas a la vida en la urbe, ya fuera en la capital, en un medio provinciano o en pueblos pequeños. La novelística citadina —así como, en menor medida, el resto de las tendencias— vino a ser un conglomerado de comportamiento anómalo, pues en él se reunieron los textos más representativos del ciclo sobre la revolución del 30, aquellos que insuflaron un vigor especial a lo que podría llamarse narrativa femenina (o narrativa escrita por mujeres, para no inmiscuirnos en problemas terminológicos más o menos estériles) y otros que organizaron un modelo de las circunstancias inmediatas, abarcadoras de los tópicos fundamentales que distinguían la existencia en la ciudad. En lo que concierne a la novela de proyección universal, desde luego que se trata de un *corpus* igualmente inestable. Por una parte, es posible ver en él intereses que trascendieron el mero cuestionamiento de la realidad nacional y que alcanzaron una concreción artística a veces plausible; por otra parte, se advierte una búsqueda de lo ecuménico que resultó forzada e insuficiente por el género de soportes compositivos que la sustentaron: un cúmulo de meditaciones, a la larga insustanciales, y la inserción del entramado argumental en escenografías foráneas cómodamente *deducibles*.

Este será, así, un cuaderno de bitácora asentado sobre un planisferio que tiene su origen en la perspectiva

historiográfico-literaria, tomando en cuenta la gravitación sociocultural y la factografía del proceso de la novela.

La novela campesina

Es oportuno que me detenga a precisar que el cultivo de la novela campesina en estos años cobró sistematicidad y una fuerza que acaso tuvo su origen en un fenómeno propio de la renovación desde sus inicios: el mundo rural experimentó un redescubrimiento que convertía los viejos modos narrativos en un instrumental caduco. Uno tiene la impresión de que, en rigor, la vanguardia trajo a la vida cultural la urgencia de revisar algunas zonas de la realidad; un apremio en el orden de la escritura y en el de la movilidad de las ideas sociales. Se imponía realizar otra lectura del orbe campesino, emprender ciertas búsquedas. La necesidad perentoria de esclarecer una zona conflictiva del entorno devino un propósito acentuado y generó, en términos artísticos, lo que ha dado en denominarse ensayismo sociológico —el vanguardismo tuvo entre nosotros un costado sociopolítico ineludible y harto contumaz—, cuya abundante praxis, no por ser una secuela natural de dicho propósito, quedó eximida de oportunos reparos. En definitiva, la tendencia campesina se distinguió por poseer ese lastre y por albergar dos intenciones que se materializaron plausiblemente en algunas obras: la localización de elementos integradores de lo cubano en un quehacer que se vinculaba a lo mejor de la tradición criollista y la denuncia de las condiciones socioeconómicas imperantes en el ámbito rural.

Pero de esta doble operación, realizada fuera del territorio específico de la literatura, no provinieron los aciertos que llegó a poseer, por ejemplo, lo más trascendente de la cuentística campesina. De allí surgían esos temibles «guajiros sociólogos», corifeos que vinieron a ser las voces de sus creadores y que, salvo en determinadas novelas, no alcanzaron a ostentar los aciertos de diseño que se manifiestan en personajes de otras tendencias.

Fueron tres los cultivadores fundamentales de la novela campesina: Luis Felipe Rodríguez, Carlos Enríquez y Alcides Iznaga. El primero, por el giro que imprimió a la narración rural, comprobable en la creación de un sistema de referencias sobre ese mundo y sus interioridades —sistema que se automatizaría posteriormente en obras de otros autores a causa de la funcionalidad de sus propios mecanismos—, ha conquistado para sí el derecho de figurar como mentor de quienes luego enriquecieron y perfeccionaron su magisterio. El segundo, heredero muy lejano de Luis Felipe Rodríguez, legó obras que son las más encomiables de la tendencia, precisamente por su vigor compositivo y porque vinieron a superar las incongruencias y limitaciones no solo de Luis Felipe Rodríguez, sino también del resto de los novelistas que pertenecen a esta dirección del género. El tercero insertó las tipologías del relato campesino en un tejido estructural minimalista de significativa modernidad.

El examen de las dos obras de Luis Felipe Rodríguez —*La conjura de la ciénaga* (1923) y *Ciénaga* (1937), que es una importante remodelación de la primera— justifica lo que acabé de decir sobre el autor, pues en ambas se presentan, con mayor o menor grado de potenciación, las posibilidades que se iban a desarrollar hasta las postrimerías de la década de los 50: empleo del melodrama como célula básica del argumento, vinculación estrecha del paisaje natural con la trama, acentuación de determinados conflictos socioeconómicos por el camino del ensayismo, y uso de construcciones alegóricas en torno a la realidad rural y la sociedad republicana. La novela de 1923, que ya era un melodrama lleno de endebleces y exageraciones, se transformó catorce años después en una alegoría de la condición neocolonial, sin renunciar del todo a esa célula primaria del acontecer novelesco. En las dos existe la escenificación del dilema económico de la tierra, la problemática del atraso cultural, los contrastes entre el hombre del campo y el hombre de la ciudad, y los tópicos generales que definen la existencia cotidiana (convencional) en dicho medio.

Por su parte, Carlos Enríquez se interesó en mostrar orgánicamente las expresiones de la ética campesina —menos matizadas en la obra de Luis Felipe Rodríguez—, y por diseñar personajes que hablaban de la realidad no con sus palabras, sino con sus actos. El individualismo romántico de Enríquez, una circunstancia de la que se ha dicho tan poco, es congruente con la efusión del color y la fuerza de su estilo, y no constituyó una barrera para la defensa de ciertas marcas culturales. Me refiero a una actitud que, por ejemplo, se convirtió en antecedente de la tipología conformada por Samuel Feijóo en *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1964). Las obras de Enríquez —*Tilín García* (1939) y *La feria de Guaicanama,* terminada de escribir en 1940, pero publicada en 1960— llegaron a poseer una energía y un equilibrio estructural que no ostentó nunca la escritura de Luis Felipe Rodríguez, ocupado como se hallaba en corporizar inquietudes legítimas como las de Enríquez, pero que no tuvieron una plasmación artística tan auténtica. Este último optó, además, por un vitalismo que está ausente de las páginas de Luis Felipe Rodríguez, elemento destacable junto al aire de irrealidad que se observa en ciertos episodios de sus novelas, en las que es posible entrever su inclinación hacia el mito y lo sobrenatural.

Los Valedontes (1958), de Alcides Iznaga, es una narración cuyos aciertos se sustentan en la equilibrada estructura que posee. Iznaga fabricó un atendible tejido de planos de acción y de subtramas que se organizan coherentemente en sincronismos muy discretos. Se trata de un relato volumétrico, desenvuelto, en cuyo hilado se evidencia el influjo de lecturas europeas que expansionan el alcance del lenguaje. Allí se siente una especie de aire sobrepasador de los límites de la provincia. Una modulación estilística que se zafa de los esquemas.

En el análisis de los provechos parciales que muestran los demás textos de la tendencia, pertenecientes a autores que no alcanzaron a dejar huellas perdurables, se comprueba que el de la novela campesina es todavía, en lo fundamental —salvo en Carlos Enríquez—, un lenguaje infraguado, condición que tuvo su origen en un conocimiento superficial, que apenas toma en consideración detalles de primer orden para comprender cabalmente la intrahistoria ordinaria del mundo rural. Así ocurre, digamos, en novelas como *El guajiro de Guaracamayo* (1930), de Jorge A. Trelles, extendido y candoroso relato de la entronización de un hombre humilde que, por la habilidad con que defendía las llamadas causas justas, llegó a ser presidente de la nación y a enfrentarse, en lucha desigual y trágica, a la injerencia extranjera; *Vendaval en los cañaverales* (1937), de Alberto Lamar Schweyer, obra notable por su detallado examen de la problemática socioeconómica del campesino asalariado y por presentar el punto de vista de un sujeto escéptico ante la violencia de los reclamos de vindicación; y *Así en la tierra como en el cielo* (1947), de Justo González Carrasco, novela singular que ha sido vinculada al ciclo sobre la revolución del 30, pero que se inscribe con firmeza mayor en la tendencia campesina, pues no obstante las alusiones a ese fenómeno histórico, hechas por un joven revolucionario fugitivo, todo el acontecer se centra en el entorno rural y, más específicamente, en un melodrama a través de cuyas intimidades se ofrece una visión, en alguna medida ideal, de la vida en ese entorno.[1]

La novela campesina estuvo, en lo esencial, atravesada por (y comprometida con) una conciencia de la necesidad de inquirir en los problemas socioeconómicos del campesino, en primer lugar, y desarrollar las potencialidades artísticas de un universo casi inexplorado, en segundo lugar. Dos responsabilidades de difícil acuerdo, pues la voluntad de servicio social no fue sino la expresión más inmediata de un gran desconcierto, a lo largo de muchos años, en torno a la responsabilidad del escritor. Sus cultivadores no legaron al género —excepción hecha de Carlos Enríquez y Alcides Iznaga— obras verdaderamente sustanciales. Nutrida de la jerarquía de necesidades que acabé de esbozar, la novela rural apenas superó entonces las limitaciones impuestas por lo que, haciendo abstracción de sus rasgos particulares, podría llamarse su *estética normativa,* un conjunto de tópicos congruentes con el espíritu «redescubridor» de la época y los condicionamientos propios de un mundo periférico que intentó captar su imagen en el espejo de las fábulas.

La novela de evocación histórica

A diferencia de la novelística campesina, de la que es posible decir que empezó a conformarse como tendencia en la década de los 20, la novela de evocación histórica poseyó antecedentes de notoria importancia en Raimundo Cabrera —*Sombras que pasan* (1916), *Ideales* (1918) y *Sombras eternas* (1919)—, Emilio Bacardí —*Via crucis,* cuyas dos partes se publicaron respectivamente en 1910 y 1914— y Carlos Loveira, quien dio a conocer su paradigmática obra *Generales y doctores* en 1920. Se trata, pues, de una dirección definida ya desde antes de los años de la vanguardia.

El sistema de la mirada interrogadora del «ayer de entonces» tuvo sus orígenes, en última instancia, en el enfrentamiento de algunos intelectuales —testigos directos o indirectos de un pretérito signado por el heroísmo y por la eticidad del ideal de la República— a eso que muchos estimaron la cada vez más frustrante realidad de la nueva centuria. Los intelectuales nacidos en el espíritu del siglo XIX no aceptaron nunca que el gobierno general de la República no estuviese en manos de mentes totales (y románticas por añadidura): una mezcla de patriciado sociopolítico, honor aristocrático y sensibilidad cultural. De dicho enfrentamiento surgió la necesidad de una indagación que pusiera al descubierto las causas que determinaban la índole del presente, búsqueda que se llevó a cabo por medio de una evocación histórica que, empero, no significó tan solo un regreso, a medias gozoso. Sobre la base de esa retrovisión se produjo —expresado en obras de cierto interés— el recuento y el examen del tránsito a las circunstancias inmediatas, a la nueva época.

No parece aventurado decir que en esta etapa los cultivadores de mayor relieve de la tendencia fueron, siguiendo el orden en que aparecieron sus textos, Gustavo Robreño —*La acera del Louvre* (1925)—, José Antonio Ramos —*Caniquí* (1936)— y Eduardo Benet y Castellón, autor de la novela «mambisa» más significativa de estos años: *Birín. Bocetos de una edad famosa* (1957). En la primera, cuyas páginas evidencian la intención de testimoniar detalladamente los firmes ideales y el desenvolvimiento de una juventud caballeresca y festiva, Robreño logró reconstruir con acierto el ambiente de las últimas tres décadas del siglo

XIX, no obstante un abrumador cúmulo de datos que se apoya en un material gráfico muchas veces prescindible. La segunda, una excelente historia de carácter sutilmente simbólico, es un fresco de ambientes y personajes integrados en una peripecia en cuya estructura se adivinan alusiones al presente de la República. Ramos elaboró una alegoría de la opresión del cuerpo, la libertad y el anhelo de plenitud espiritual, tópicos asediados, en sus diversas concreciones, por otros novelistas de ese momento vinculados a la tendencia. Y en *Birín. Bocetos de una edad famosa* es notable la precisión del léxico, integrado en una especie de norma cubana del habla. Podría incluirse en la tendencia campesina, pues numerosas interioridades del mundo rural se revelan en el texto, pero más tarde ese ámbito pasa a formar parte del trasfondo de la trama, que se alimenta de los hechos —la guerra del 95— en que participa el protagonista.

Resulta curioso que estas tres novelas —muy separadas en el tiempo y dispares en lo que se refiere a los intereses que representan— hayan venido a ser, de cierto modo, complementarias, y que ninguna se adentre en la época posterior a 1902. Sin embargo, son ellas las de mejor facturación artística y contrastan, en ese sentido, con otras en las que la evocación era un recuento que llegaba al presente y se resumía en él, cumpliéndose así esa especie de insolicitada misión, devenida regularidad, de aquellos que habían nacido alrededor de 1880 y que estarían comprendidos luego en lo que ha dado en llamarse primera generación de escritores de la República: testificar lo que el propio Ramos denominó un «salto en el vacío».[2]

Un grupo de textos menores —furtivos y oscuros— está conformado por *El arrastre del pasado* (1923), de Alberto Román Betancourt, larga y documentada narración que se apoyó en el melodrama, se adentró en asuntos como la reconcentración, los sucesos en torno al acorazado *Maine* y la intervención norteamericana, y en cuyo texto —como en muchos otros de calidad discutible— se retrataban muy bien la perplejidad y la desilusión del protagonista cuando cobró conciencia del mundo al que se había arribado después de la segunda guerra de independencia. También se dieron a conocer *La novela de Paquín* (1923), de Francisco Suárez Fernández, débil narración de los sinsabores de un joven soldado español reclutado en su país; *Los vidrios rotos* (1923), del coronel del Ejército Libertador Francisco López Leyva, obra de estirpe neorromántica y cuyo argumento, centrado en los hechos de la guerra, se estructura a partir de la oposición —muy socorrida en textos de la tendencia— entre padres e hijos, que es la pugna de la idea imperial de lo español con la aspiración de libertad para una tierra vista como patria; *Maldona* (1927), de Juan Maspons Franco, ayudante y secretario de Antonio Maceo, y cuyo largo relato, pletórico de subtramas, es un aceptable cronicón de los últimos diez años del siglo XIX; *La rosa del cayo* (1947) y *La vega* (1949) —ambas de Eliseo Pérez Díaz—, novelas con las que el autor se adentró acertadamente en el universo del exilio en Norteamérica —la organización de colectas y expediciones en Key West, así como la vida de los tabaqueros en ese territorio— y en la historia de una familia campesina que, por su holgada posición económica, pudo brindar eficaz ayuda a los llamados infidentes; *La patria del muerto* (1958), de Salvador Quesada Torres, obra en la que la realidad cubana aparece sublimada y cuya mayor parte se dedica a recrear los hechos que siguieron a la intervención, páginas donde el desaliento del autor germinó dentro de personajes que son una especie de figuras tragicómicas, esperpénticas, animadas por intereses banales que lindan a veces con la aberración; y *Clotilde Tejidor* (1958), de Miguel Macau, narración sentimental que se sustenta en un triángulo amoroso, y cuyo autor no logró realizar su propósito fundamental: ofrecer una imagen orgánica de los efectos de la guerra en la psiquis de la protagonista.

Junto a estas novelas acabadas de reseñar (un submundo inexplorado) aparecieron otras ciertamente curiosas y que encierran un tipo de fabulación comprometida, en lo esencial, con lo legendario, la aventura y la libre mitificación del pasado. Son ellas *Guanina. Novela de costumbres siboneyas* (1926), de Roque Eugenio Garrigó; *Ricardo de Croinour en la vuelta al hogar* (1932), de Juan Boullosa y Aloé, y *Más allá de la nada* (1957), de Armanda Ruiz García. Las dos primeras se inscribieron en la órbita de la leyenda romántica decimonónica y son, por sus asuntos, verdaderas rarezas en relación con las inquietudes que animaron la novelística nacional en este lapso. El argumento de la última tiene lugar en las entrañas de una familia esclavista asentada en Trinidad; se trata de una historia sin mayores atractivos y cuyo epicentro es la ciudad misma, objeto de largas descripciones en última instancia ajenas a la deslavazada acción de la obra.

La novela negrista

Entre la novela de evocación histórica y la tendencia negrista existieron puntos de contacto que se evidencian en algunos textos cuyo entramado argumental se localiza en el pasado, y en los que, sin embargo, se advierte, al mismo tiempo, un interés en describir problemáticas sociales del negro, íntimamente vinculadas a la herencia (y las secuelas) de la esclavitud, así como en reconstruir, por ejemplo, su participación en las luchas independentistas. Dichos textos pusieron también de

Durante la *belle époque*, lucimiento de un mundo y gran superficie que regresa a nosotros gracias a su densa realidad fonocéntrica, se fraguó la médula del modernismo hispanoamericano, que sirvió de vestíbulo, en lo que toca al territorio del lenguaje como construcción de mundos alternos y sucesivos, a la aparición de las vanguardias y el advenimiento de la renovación perceptual de la cultura.

relieve aspectos de la idiosincrasia del negro e insistieron en resaltar sus contribuciones a la formación de la cultura cubana y la integración de la nacionalidad, tópicos que cobraron, en los años de la vanguardia, una importancia de primera magnitud en tanto escritura de la opresión social y graficación de lo exótico. Desde la perspectiva a que he aludido, el registro en el pasado resultó, pues, uno de los fenómenos caracterizadores de la novela negrista, y en este sentido puede decirse, aun cuando los límites entre ella y las obras de evocación histórica son imprecisos, que necesitan ser fijados en virtud de ciertas exigencias de orden y método.

Lo más valioso de la tendencia negrista se halla, me parece, en *La raza triste* (1924) —reeditada en 1943—, de Jesús Masdeu; *¡Écue-Yamba-O!* (1933), de Alejo Carpentier; *Sombras de pueblo negro* (1940), de Irma Pedroso; y *Tam-tam* (1941), de Federico de Ibarzábal. Son cuatro novelas desemejantes en cuanto a composición y trascendencia, pero alcanzaron a escrutar el inestable y trágico desenvolvimiento del negro en la historia nacional y el presente republicano, dentro de un rico conjunto de vivencias en las que subyace un conflicto mayor: la discriminación sociocultural.

La obra de Masdeu transcurre en Bayamo y nos cuenta la historia de un mulato que, al graduarse de médico y pretender formalizar sus amores con una joven blanca que le corresponde, viola los convencionalismos y se atrae el odio y el desprecio de quienes ven en él a un desestabilizador del orden social. La adecuada dosificación de los comentarios del narrador en torno al desvalimiento del protagonista —hombre acosado que se da al alcohol y las drogas—, el hábil manejo de los distintos planos de la acción y el convincente diseño de los personajes, hacen de esta novela un eficaz alegato contra el racismo y uno de los pocos textos de esta época donde el sexo interracial es un hecho abierto, colocado en el primer plano de ciertas descripciones y sin apartarse de una especie de legitimación (en tanto diagrama asentado en el binomio cuerpo-castigo) del erotismo periférico. Por su parte, Carpentier relató en su obra —gran cuadro cubista de la vida del negro en el contexto de la producción de azúcar— la peripecia cíclica del oprimido. El autor rompió con la retórica de la narración criollista y brindó un enfoque nuevo del ámbito campesino, especialmente el universo de un negro que va dejando de refugiarse en su mundo ancestral para empezar a entender lo que le rodea (el mundo de la modernidad), mediante un tipo de aprendizaje doloroso. Como se conoce, *¡Écue-Yamba-O!* es el resultado del propósito de construir un texto en consonancia con la experimentación vanguardista, hecho evidente en los rasgos de la estructura externa y el uso de la metáfora futurista.

Por su parte, Irma Pedroso, una de las más reveladoras figuras de la narrativa escrita por mujeres, elaboró en *Sombras de pueblo negro* un argumento, en ocasiones poco verosímil, pero ajustado al desenvolvimiento de una problemática como la que envuelve a la protagonista —encarnadora de los anhelos de afirmarse en su identidad, alcanzar su plenitud en tanto mujer y objetivar, en alguna medida, aspiraciones de naturaleza social—; una mulata que llegó a ser elegida representante en un pueblo oriental. *Sombras de pueblo negro* es una obra que se destaca, sobre todo, por la concurrencia (novelescamente equilibrada) de asuntos de importancia —la mujer como cuerpo para el placer, la segregación del sujeto negro, la condiciones económicas y la vida doméstica de una minoría— que vinieron a conformar una tipología del problema racial en Cuba. En lo tocante a Federico de Ibarzábal, con *Tam-Tam* entró en el pasado —el argumento tiene lugar entre 1852 y 1898— y practicó una indagación de tipo sociocultural que se basa en el examen del papel desempeñado por el negro en las contiendas bélicas del siglo XIX. Esta inquisición, por lo demás desbalanceada y en algunos momentos frágil, tiene la virtud de destacar indirectamente la huella negra en el proceso de formación de la nacionalidad cubana desde una perspectiva global, generalizadora.

Hay otros textos, ciertamente interesantes, que pertenecen a la tendencia. Ellos son *Belén el Aschanti* (1924), de Jorge Mañach; *La mulata Soledad,* que parece haberse dado a conocer en las postrimerías de la década de los años 20 y cuyo autor, Adrián del Valle, es una especie de figura de transición entre la sensibilidad literaria de los primeros años del siglo XX y las

inquietudes culturales y sociales que aparecieron con el momento de las vanguardias; *Virgen del solar* (1934), de Serapio Páez Zamora, y *El negro que se bebió la luna,* de Luis Felipe Rodríguez, escrita en 1940 y publicada por entregas en las páginas del folletín literario de la revista *Gente,* en 1953.

Mañach se encontraba en el *campus* de Harvard cuando terminó de redactar su noveleta, en 1919; en ella se iban a prefigurar los rasgos más notorios de la misteriosa relación que entablan Mariceli y Caniquí, los protagonistas de *Caniquí* (1936), novela de José Antonio Ramos. El relato de Adrián del Valle se sustenta en lo melodramático y, no obstante la poco realista solución del conflicto, es un acertado cuadro de la vida en los barrios marginales. El breve texto de Páez Zamora, que también posee un desenlace inconvincente, se constituyó, sin embargo, en una aceptable indagación en torno a la existencia cotidiana en el solar, un escenario rizomático y arquetípico, en el que ya entonces se juntaban, en forma de sistema, algunos elementos propios del imaginario popular. La novela de Luis Felipe Rodríguez resulta axiomática en tanto examen detallado de algunas problemáticas de la esclavitud. La anécdota se apoya en los sinsabores de un negro que ansía la libertad. Lo más significativo de esta obra, aparte de la reconstrucción de la época (que debe, por cierto, mucho a las formas de la narrativa costumbrista), es su final, donde Luis Felipe Rodríguez hizo, con una ironía demasiado abierta, que los negros rebeldes del palenque previeran el advenimiento inmediato de un futuro promisorio, bajo la advocación de una conocida divisa martiana: con todos y para el bien de todos.

La novela urbana

Es obvio que el quehacer novelístico examinado en las tendencias campesina, de evocación histórica y negrista se halló por lo general sumergido en un espacio literario que tendía a oponerse, en rigor, al de la ciudad, trasfondo que adquirió una especial significación, por su influjo en la estructura de las tramas y por el tipo de personajes que vivían en ese medio, en las obras conformadoras de la tendencia urbana, cuyos textos representativos es posible agruparlos en tres directrices básicas: a) novelas sobre los hechos de la revolución del 30 y sus consecuencias, b) novelas que integran y vigorizan la llamada narrativa de inquietudes feministas y c) novelas hijas de cierto realismo crítico y en las que se observa, fundamentalmente, una vocación de sondeo social que no se sustenta en aproximaciones a asuntos tan restringidos como la violencia y la situación de la mujer. Este último grupo de obras entrañó, especificidades aparte, un enjuiciamiento integral del entorno por medio de personajes o narradores que expresaban directamente sus ideas.

Se ha solido estimar que el ciclo novelístico sobre los sucesos de la revolución del 30 —sus antecedentes, causas e influjo en la vida intelectual— empezó en 1934 y se detuvo, en lo que concierne a la narrativa de esa época, en 1957. En este arco de tiempo los textos más importantes del ciclo son *La generación asesinada* (1934), de Leví Marrero, breve novela cuyos capítulos empezaron a aparecer en *El País,* en septiembre de 1933, y en la cual se advierte un estilo hecho como de apuntes rápidos, precisos; *Un aprendiz de revolucionario* (1936), de Marcelo Salinas, se ubica en el ámbito rural y luego traslada la acción al de la ciudad, contexto principal de una trama que refleja lo que sucedió después de la deposición de la dictadura de Gerardo Machado, cuando la llamada revolución comenzó a entrar en su fase de decadencia y se urdían conspiraciones inútiles; *La ráfaga* (1939), de Roberto Pérez de Acevedo, novela-reportaje, de algún interés para conocer ciertos climas de angustia y, en específico, las divisiones internas entre los revolucionarios, y las porfías políticas que allí se suscitaban; *Los desorientados* (1948), de F. L. Fesser Ferrer, historia donde la revolución es ya un hecho perteneciente al pasado inmediato y en la que su autor se empeñó en explicar el origen de un presente signado por el crimen, el gangsterismo y la incertidumbre; *Fotuto* (1948), de Miguel de Marcos, obra de plausible facturación artística, cuyas páginas sobresalen debido al eficaz diseño del personaje protagónico —uno de los más extravagantes y animados de la literatura cubana durante aquellos años— y por la invención —realmente inusitada en los estilos generales de la prosa de ficción en Cuba— de un léxico innovador que constituyó un instrumento competente para caracterizar lo grotesco de una situación absurda y esperpéntica; *La trampa* (1956), de Enrique Serpa, novela que se divide en varios planos de acción —ubicada en la década de los 40— donde se perciben la amargura, la desilusión y el fatalismo de quienes temían a la violencia cotidiana o se enfrentaban, escépticos en última instancia, a ella; fenómenos que Serpa captó matizadamente no obstante los obvios desniveles compositivos del texto, sobresaturado de meandros ciegos; *El acoso* (1956), de Alejo Carpentier, relato aventajado debido a sus inteligentes provocaciones estilísticas y configurativas, en el que el contexto de la ciudad se incrusta, con mucha coherencia, en la graficación de la peripecia del protagonista; y *Una de cal y otra de arena* (1957), de Gregorio Ortega, obra que precisa bien varias líneas argumentales sobre la actuación de las fuerzas represivas, el bandidismo y los empeños de un grupo de jóvenes idealistas.[3]

Tras un estudio algo más hondo de este ciclo de novelas, llegaríamos a la conclusión de que el proceso de su desarrollo es susceptible de dividirse, en lo fundamental, en tres etapas: la referenciación mimética de los hechos, la incorporación analítica de dilemas e inquietudes suscitadas por las interioridades de los enfrentamientos, y la reflexión sobre los aciertos y desaciertos de una rebelión (con aspiraciones de convertirse en revolución), en el contexto mayor de la sociedad neocolonial. En rigor, salvo quizás las novelas de Miguel de Marcos, Carpentier y Ortega, el ciclo nunca puso de relieve lo más importante: la condición *ficcional* de su desarrollo. Tantalizados los escritores por el asunto histórico, este llegó a importarles más que su resolución literaria.

Ofelia Rodríguez Acosta fue una de las «agentes» más llamativas de la novelística escrita por mujeres. Publicó, en 1926, *El triunfo de la débil presa,* texto en el que ofreció un interesante cuadro de la vida cotidiana desde una perspectiva sociológica, que hace posible el examen directo de la problemática de la mujer en la sociedad de la época. Después, en 1929, *La vida manda,* novela de protagonista más convincente, cuya trama posee un equilibrio encomiable que se origina en su adecuación orgánica al propósito de poner en escena el asunto del cuerpo y el sexo en condiciones de segregación. Más tarde, en 1943, *Sonata interrumpida,* en la que se manifestaron mejor las habilidades de la autora para relacionar distintos planos de acción, virtud esta que se sumó a cierta intensidad detectable en episodios que brindaban, sin excesos retóricos, la esencia de sus concepciones sobre la mujer.

A estos textos tendríamos que adicionar *Cuando libertan los esclavos* (1936), de Lesbia Soravilla, fábula acerca de la soledad y la plenitud existencial, en cuyas páginas hay algún eco de las novelas de Miguel de Carrión; *Sombras de pueblo negro,* de Irma Pedroso, que ya mencioné como ejemplo notable de la tendencia negrista; *Jardín* (1951), de Dulce María Loynaz, obra de trascendente configuración y que consigue una universalidad excepcional debido al uso de estructuras enciclopédicas (el *universal femenino,* por ejemplo) y al radical ejercicio de la metáfora simbolista, y *Romelia Vargas* (1952), de Surama Ferrer, historia acaso insertable en el ciclo sobre la revolución del 30 y que, en la novelística escrita por mujeres, ha merecido situarse en un lugar importante, pues aunque en ella resalta el testimonio de un momento crucial de la historia, dicha testificación se inscribe en el espacio interior de una mujer, su demanda de sí misma ante el espejo de su psiquis.

Hay que admitir que los beneficios estéticos de estas novelas, así como la visión que tributaron a la problemática de la mujer como cuerpo y como sujeto social periférico, hallan un complemento no desdeñable en otras —de segundo orden, verdaderamente— cuyos aciertos (bastante rudimentarios) no lograron atenuar defectos, como la aprehensión desentonada de algunos aprietos de los personajes, los excesos del ensayismo en la voz autoral y la disposición melodramática de algunos argumentos que son, por demás, insustanciales. De modo general, esos estorbos de construcción se aprecian en *El dolor de vivir,* obra de Lesbia Soravilla aparecida hacia 1932, y en las historias de la altisonante Graziella Garbalosa —publicó en 1922 una novela de escándalo, *La gozadora del dolor*—, entre las que se destacan *El relicario* (1923), breve e ineficaz *bildungsroman* de carácter autobiográfico, y *Una mujer que sabe mirar* (1927), en la que su autora se allegó al mundo de los obreros y realizó una especie de borrosa radiografía de la miseria espiritual del entorno. Así, además, dichos impedimentos aparecían en otras novelas de calidad inferior de Ofelia Rodríguez Acosta: *Dolientes* (1931), *En la noche del mundo* (1940), *La dama del arcón* (1949) y *Hágase la luz* (1953).[4]

El espacio de la ciudad, predominante en las obras más valiosas del ciclo sobre la revolución del 30 y en aquellas que fundaron lo mejor de la novelística escrita por mujeres, adquirió un rango especial en los restantes textos de la tendencia, algunos de los cuales ocupan, incluso, una jerarquía de primer orden (me refiero a un conjunto selecto de aciertos parciales) para comprender adecuadamente el desarrollo del género. Son ellos, entre otros, *El tormento de vivir* (1923), de Arturo Montori, narración insertada en el contexto obrero y que se distinguió por acercarse en detalle a problemáticas de ese mundo, por la disputa de ideas en torno al destino nacional —en el interior de un sueño de índole utópica del protagonista, recurso entonces muy desacostumbrado— y por el uso de una norma del habla cubana que hoy posee una rara actualidad; *Fantoches,* novela experimental, de escritura colectiva y acción ágil (ya *El Fígaro* había dado a conocer dos obras animadas por intenciones semejantes a fines del siglo XIX y en los años iniciales del XX) en la que intervienen muchos personajes estremecidos en una suerte de laberinto tragicómico;[5] *La copa vacía* (1926), de Luis Felipe Rodríguez, relato un poco amelcochado que mitifica la frustración del joven intelectual provinciano; *Coaybay* (1926) y *Las impurezas de la realidad* (1929), dos ficciones de José Antonio Ramos —la primera de ellas elabora un espacio mítico fácilmente referenciable y recuerda las alegorías históricas que modeló Esteban Borrero por medio de su relato «El ciervo encantado», de 1905—, en las que se percibe la tentativa, lograda en ambas, de configurar una representación realista y crítica del *corpus* social desde una perspectiva totalizadora; *Contrabando* (1938), de Enrique Serpa, obra de evidente composición alegórica

en la que el autor aludió al carácter expresionista de la vida (con tintes oscuros, por cierto) en el hampa del puerto habanero; *Mersé* (1926) y *Virulilla* (1927), textos de Félix Soloni que se centran en el ámbito del solar y en el de la fábrica, respectivamente, y de los cuales el primero es el más importante, pues instauró un acercamiento veloz, alerta, a los detalles de la vida marginal, empeño este que Soloni realizó mediante un lenguaje cargado de curiosos fraseologismos; *La roca de Patmos* (1932), de Alberto Lamar Schweyer, novela sobre la desilusión, el escepticismo y la indiferencia de un sujeto en quien ya se prefiguraban los rasgos esenciales del protagonista de *Vendaval en los cañaverales,* su obra de 1937; *Hombres sin mujer* (1938), de Carlos Montenegro, una narración de asombrosa modernidad, cuya relevancia se funda en la naturaleza dialógica de una escritura casi endogámica, y en su convincente viaje por la degradación humana y la búsqueda de la comunicación, más allá del sexo, en el cosmos del presidio; *La vuelta de Chencho* —terminada de redactar en 1942 y publicada en 1960—, relato en el que Carlos Enríquez se avecinó, como Félix Soloni, al universo del barrio pobre y sus personajes, hombres grotescos que animan un acontecer violento, aprehendido a través de imágenes básicamente expresionistas, y *Papaíto Mayarí* (1947), de Miguel de Marcos, atendible fresco de la existencia habitual de la ciudad, sellado por el pesimismo y por un humor cáustico, casi sin parangón, que encontró en la oblicuidad de los adjetivos, y en ciertas innovaciones léxicas, un medio idóneo para manifestarse.

Se dieron a conocer, además, *Segundo remanso* (1948) y *Los apuntes de Juan Pinto* (1951), del pintor Marcelo Pogolotti, dos noveletas en las que aparecía una conceptualización de las inquietudes del autor sobre el presente inmediato, textos que además se caracterizaron por la morosidad reflexiva de sus personajes, intelectuales desarraigados a causa de esa frustración un poco amanerada, esa *casi* entelequia (de tanto ser una representación de representaciones) que devino muchas veces discurso quejoso. También se publicó *El sol a plomo* (1959), de Humberto Arenal, redactada en 1958. La he incluido en esta relación porque, a partir de una fábula que reconstruye con sobriedad el secuestro de Fangio, el célebre corredor de autos, Arenal alcanzó a testimoniar hábilmente algunos momentos finales de la oposición civil en la ciudad a las fuerzas de la policía política del gobierno de Batista.

Junto a las obras que acabé de reseñar aparecieron otras de ínfimo alcance, pero que contribuyeron a precisar en detalle el comportamiento de la novela en estos años. Así, por ejemplo, en 1923 se publicó *La danza de los millones,* de Rafael Antonio Cisneros, un venezolano radicado en Cuba desde principios del siglo. Su historia no es más que un malogrado experimento —ineficaz combinación de diálogos, versos libres y párrafos breves— con el que intentó apresar la dispersión de la vida nacional en el momento histórico a que alude el título. Por su parte, Francisco Machado dio a conocer un ensayo novelesco de muy ingrata lectura —*Memorias de un socialista* (1924)— que puso de relieve su eclecticismo, mientras que Santiago Cintas Álvarez se propuso, en *Los polichinelas del amor* (1924), registrar con objetividad las manifestaciones de la libido en personajes aristocráticos y encumbrados, una especie de narración decadentista de mal gusto. A su vez Francisco López Leyva, otro desconocido, se sumergió en el fenómeno socioeconómico de las «vacas gordas», resultado de lo cual es su simpática novela *Don Crispín y la comadre* (1925), en la que narró los sinsabores de un rico e ingenuo hacendado ganadero que anhela penetrar en los círculos de la burguesía habanera.[6]

Ya en 1927 había aparecido *La gallega,* novela de Jesús Masdeu que se hace notar por su bien estructurado argumento y por el peso de su indagación en la problemática del emigrante. Francisco Romero escribió, bajo el notorio influjo de Eugene Sue, su relato *Los misterios de Camagüey* (1927), donde lo imaginativo se integra en una anécdota banal, llena de amantes frenéticos y de posesos. Josefina Campos y de Cárdenas dio a conocer en *Pobres y ricos* (1928) su peculiar visión de la miseria, dilema que encuentra una solución inverosímil en el pequeño universo de su novela. Pascasio Díaz de Gallego brindó en *Agonía* (1928) y *Ciclón* (1929) los elementos que, a su juicio, se constituían en signos del desmoronamiento espiritual de la «raza» hispanoamericana. La tragicidad evidente en ambas obras se convirtió en áspera ironía en *¡A l'Habana me voy!* (1931), de Joaquín Aristigueta, ya que, a diferencia de Díaz de Gallego, el autor de esta logró concertar por medio del humor un cuadro de cierta crisis ética (innegable, es verdad, pero *muy* razonada), al incluir elementos de doble sentido y juegos de palabras, recursos en los que se expresa una esencial ludicridad vecina del orden narrativo de la picaresca. Y J. F. Esares Don —pseudónimo de José Fresneda Etchegayen— publicó *El dios maltrecho* (1949), texto de atractiva modernidad (escrito tal vez a la sombra de la prosa de Joyce) en el que la bien fragmentada estructura interna sirve de apoyo a una historia de índole psicológica de algún interés, pero innecesariamente extensa.[7]

La novela universalista

El contexto citadino también funcionó como trasfondo de algunas obras principales de la tendencia universalista, pero ellas alcanzaron una notabilidad

artística que, por lo general, no poseen muchas novelas importantes de la tendencia urbana. Esta disparidad tal vez pueda formularse en los términos de un contraste entre una mirada abarcadora de lo ecuménico —las problemáticas del hombre contemporáneo—, que tiene un punto de referencia fundamental en la realidad cubana, objeto de cierto grado de conceptualización, y una mirada restringida, que se limita a extraer las regularidades de lo particular y que no por ello es menos legítima pues añade, en suma, una visión panorámica del entorno. No se trata, por supuesto, de perspectivas que se excluyen.

En la tendencia universalista he incluido novelas que ostentan esa condición a causa del cosmopolitismo que las marca y distingue en primera instancia, pero sobre todo porque exhiben determinadas valías en lo que concierne a la ficcionalización, en las circunstancias históricas, culturales y filosóficas del siglo XX, de ideas sobre los desempeños del ser humano en sus límites identitarios.

Allí un texto mayor es *El ángel de Sodoma* (1928), de Alfonso Hernández Catá, padre de un personaje como José María, quien huye de su ser, del «mal griego» que lo ha contaminado; se va a París, absorbe la vida europea e internacional, busca tímidamente un amante y lo halla en un desconocido con quien está a punto de encontrarse en una estación de trenes. He aquí al adelantado Catá introduciéndonos en un mundo que mucho después iba a llamarse literatura *queer,* un mundo risueño, nervioso, lleno de un júbilo abierto (pero también secreto) por lo prohibido, y que iba a generar una larga serie de estudios *hipercentrados* en el concepto de minoría cultural.

Con *Pedro Blanco, el negrero* (1933) —la vida del célebre capitán Pedro Blanco Fernández de Trava—, Lino Novás Calvo resuelve el diferendo de la testificación factográfica con lo puramente fictivo. Ese prodigioso texto, temprana semilla de las poéticas del realismo maravilloso y el realismo mágico en el espacio literario hispanoamericano, aglomera por el camino de la invención las andanzas del protagonista hasta su muerte y se remonta al pasado, travesía en busca de la realidad y la leyenda de la trata de esclavos, pero sin apartarse nunca del personaje principal ni de su sombrío y complejo mundo interior, especie de reducto donde parece estar, prefijada, la ruta de su sorprendente destino. Novás publicó también *En los traspatios* (1946), obra a ratos fantástica —se diría que peculiarmente cortazariana—[8] y centrada en el estado de alienación que se origina en las incertidumbres de lo real.

En *El laberinto de sí mismo* (1933), *Cresival* (1936) y *Anteo* (1940), trilogía de Enrique Labrador Ruiz, el entorno experimenta una sublimación (para el autor se trataba de una «triagonía» de índole gaseiforme: examinó la dislocación tragicómica de la identidad por medio de estructuras también dislocadas) sobre la cual gravitan lo grotesco, las ambivalencias y la indeterminación de los límites de la realidad; son textos que revolucionaron las concepciones del género en esos años, como *La sangre hambrienta* (1950), también de Labrador Ruiz, artefacto magro y sin las pompas ni las gratuitas irregularidades estilísticas presentes en sus novelas anteriores, y en el que se produjo una atinada aprehensión del sentimiento de asfixia espiritual, fenómeno que adquiere una importancia de primer orden, pues contra él luchan personajes muy bien diseñados que anhelan la plenitud en medio del cotilleo y la murmuración de todos los días, y que acaban siendo retratados por medio del montaje de una especie de caja de resonancias cuyo correlato dramático es una hospedería colosal y disparatada.

Se dieron a conocer, además, *La ventana de mármol* (1943) y *Estrella Molina* (1946), ambas de Marcelo Pogolotti; la primera transcurre en París a fines de la década de los 30 y nos conduce por una indagación del desarraigo del artista, problemática encarnada en un personaje que busca su identidad en un medio ajeno; la segunda estimula la capacidad asociativa del lector, ya que la trama fluye en una serie de cuadros contrastantes, en apariencia inconexos, en los que se resuelve el propósito de registrar la deshumanización (abstracción, des-figuración) de la cultura. Por su parte, Alejo Carpentier publicó *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), en las cuales quedaría expuesta (y resuelta definitivamente) su poética de lo real maravilloso americano y en cuyas páginas —aparte de sus plausibles aciertos estilístico-configurativos— el autor realizó aleccionadoras pesquisas sobre el lugar del hombre en la historia (su misión dentro del acontecer) y en torno a la búsqueda del yo, tema que el novelista pone en tensión desde la perspectiva de un personaje enajenado que se desgarra entre dos mundos contrarios.

De *Jardín* (1951), texto de Dulce María Loynaz al que ya aludí, es preciso añadir ahora que constituyó un insólito diálogo con la naturaleza, la memoria y el tiempo. Desde *La carne de René* (1952), antiutopía en la que se postula un universo regido por la lógica de la crueldad, Virgilio Piñera erige una realidad mediante la objetivación de sus ideas acerca de algunos acertijos existenciales del ser humano, en especial el del cuerpo como cárcel deleitable (en ocasiones pavorosa) de soma y palabras. Y en *Pequeñas maniobras* —escrita antes de 1959, pero publicada en 1963—, quiso Piñera volver a ciertos tópicos desarrollados en la obra de 1952, pero en la región de lo *real-reconocible* y en un relato concentrador de los ires y venires del protagonista, un hombre que evita el compromiso (de cualquier

clase) y que hace del temor el punto de inicio y fin de todos sus actos.

Las novelas menos sobresalientes de la tendencia[9] se caracterizaron, en lo fundamental, por poseer una débil facturación artística, defecto congruente, en términos generales, con un registro superficial —no sustentado en verdaderas reflexiones anteriores a la escritura misma— dentro de los dilemas a que se enfrenta el sujeto moderno, cuyas preocupaciones y anhelos constituyeron el eje de esta directriz de la novelística cubana. Así, por ejemplo, topamos con *La mujer, el torero y el toro* (1926), de Alberto Insúa —autor muy influido por las obras de Alfonso Hernández Catá, por los tópicos de la narrativa de Gabriel D''Annunzzio y, en general, por la copiosa literatura galante de la época—, texto erótico de ambiente español no exento de algunas precisiones compositivas en lo que se refiere a la caracterización de personajes ritualizados y la creación de atmósferas, aciertos visibles, asimismo, en obras suyas posteriores como *Humo, dolor, placer* (1928) —relato cosmopolita en torno a la búsqueda de la plenitud vital—, *El barco embrujado* (1929) —narración simbólica y de nómina internacional en la que Insúa pretendió ilustrar las disipaciones de una aristocracia escéptica y pusilánime—, y *Un corazón burlado* (1939) —indagación de perspectiva psicológica, centrada en los mecanismos inhibitorios de la típica familia provinciana española. También aparecieron *Mis tinieblas* (1936), de Flora Díaz Parrado, especie de novela-ensayo en la que se aprecia una interesante utilización del monólogo, recurso expresivo por medio del cual la autora modeló dramatúrgicamente vivencias interiores relacionadas con el sexo y la noción de lo demoníaco; *En el país de las mujeres sin senos* (1938), de Octavio de la Suarée, novela en la que hay una descripción sugestiva (a veces tremendista, como la escena donde, en un pequeño teatro para caballeros, un burro fornica con una corista) de la intensa vida nocturna de París; *Hombres de paz en guerra* (1939), de Manuel Millares Vázquez, memorias de un español que participó como miliciano en la Guerra Civil; *El último drama del aire y la última luz del sol* (1939), de Rogelio García Hernández, aventura bélica internacional (una ucronía poco verosímil) en la que el autor especuló con ingenio, desde algunas tipologías de la ciencia ficción, sobre el desenlace de la Segunda guerra mundial; *El doctor Emerson y su isla maravillosa* (1941), de Ángel G. Cárdenas, obra postuladora de una extravagante utopía en torno a la realidad cubana, pero vista desde la perspectiva de un norteamericano, y *Ready* (1946), de Antonio Ortega, curiosa novela cervantina en la que un perro cuenta sus infortunios a ritmo vertiginoso, y de la cual se desprende una visión mordaz, casi sarcástica, de las ansias humanas.

Para un final presto

Durante la *belle époque,* lucimiento de un mundo y gran superficie que regresa a nosotros gracias a su densa realidad fonocéntrica, se fraguó la médula del modernismo hispanoamericano, que sirvió de vestíbulo, en lo que toca al territorio del lenguaje como construcción de mundos alternos y sucesivos, a la aparición de las vanguardias y el advenimiento de la renovación perceptual de la cultura. Y con esto penetró la novela, su mirada múltiple desde los ojos de Argos, en el laberinto de signos de lo que ha dado en llamarse contemporaneidad: atmósfera y circunstancia (o sistema de estimulaciones y discordias) que se extendió hasta fines de los años 40.

De esas fechas tentativas a las postrimerías de los años 50 —más o menos una década— hubo un intervalo, perteneciente también a la contemporaneidad, de recapitulaciones y compendios. Un paréntesis signado por el discurso de la posvanguardia (lo que he llamado soterramiento y potenciación de las ansias del vanguardismo histórico) y luego del cual, con los nuevos desplazamientos de las convenciones culturales en la década de los 60, se abrió el umbral de la reflexión posmoderna, la antesala de aquello que, entre nosotros, no fue sino la solución momentánea (y aún insustituible) de los dilemas estéticos planteados a la novela por la modernidad, una solución que se materializa en un triunvirato inexorable, tres libros de cierta manera ya imaginados, o «espectralizados», a fines de los años 50: *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, y *Tres tristes tigres* (1968), de Guillermo Cabrera Infante.

Este, mi cuaderno de bitácora, podría ser también el dibujo de varias sinusoides irregulares que se integran en la ruta, casi desconocida en el profuso patrimonio que conserva a la sombra, de un género a lo largo de toda una época signada por la condición neocolonial, y en un país (ni más ni menos que una isla) con una secular vocación de crucero del mundo, empalme de tradiciones culturales e intersección de lenguajes. Historias, personajes y palabras sobre un mundo ido, cada vez más lejano, pero que aún está ahí, en la pasión casi carnal de los textos que lo comentan, explican y describen.

Notas

1. También se dieron a conocer otros dos textos: *La tragedia del guajiro* (1939), de Ciro Espinosa, texto de pretensiones ensayístico-testimoniales en el que no existe un argumento preciso, sino más bien una serie de secuencias hilvanadas por los comentarios de un narrador que dio a conocer momentos y dilemas del existir en el

campo, y *La maestra del pueblo* (1952), de Arturo Clavijo Tisseur, obra atenta a los signos externos de la existencia cotidiana y en la que también tiene lugar una relación amorosa mediante la cual el autor exterioriza las diferencias entre la mentalidad campesina y la del hombre de la ciudad.

2. Se publicaron, además, libros como *Milagros* (1938), de Toribio Cabrera Pérez, breve e insustancial novela en la que aparecía como protagonista, orlado con los atributos del villano de buenas maneras, un folletinesco conde de Valmaseda, y *Cenizas gloriosas* (1941), de Miguel Ángel Campa, obra de añoranzas y de anhelos éticos ciudadanos no consumados, escrita en un estilo que se ajustó al propósito de descubrir, sin excesos descriptivistas, dos contextos del mundo de la guerra —el de las tropas insurrectas y el de los oficiales españoles que llevaron a cabo la reconcentración— y el momento histórico en que se instauró la República.

3. Existen otros textos que tal vez deban sumarse al ciclo sobre la revolución del 30 y la atmósfera de los años finales del gobierno de Machado, pero no alcanzaron a poseer una significación tan singularizada como la que tienen algunos de los anteriores. Aunque añadieron puntos de vista complementarios y ayudaron a conocer mejor un fenómeno de primer orden de la historia republicana desde la perspectiva de la literatura, son en definitiva obras de muy escasos méritos. Así, por ejemplo, pueden mencionarse *El oro de Moscú* (1936), de Agustín Alarcón, relato de vacilante facturación; *Memorias de un machadista* (1937), de José de la Campa González, testimonio de aliento novelesco; *Cubagua. Historia de un pueblo* (1941), de Justo González Carrasco, obra que se relaciona, en alguna medida, con la narración de Marcelo Salinas ya citada; y *Los ausentes* (1944), de Teresa (Teté) Casuso, novela inorgánica sobre la vida en el exilio de los jóvenes opositores del régimen.

4. También se publicaron en la etapa *Al caer de la tarde* (1926), de Clara Moreda Luis; *Como se va el amor* (1926), de Carmela Nieto de Herrera; *Matí, una vida de antaño* (1932), de Concepción Macedo de Sánchez de Fuentes; *La mancha* (1943), de Agustina Pons; *Antagonismo* (1944), de Mary Morandeira; *Tu vida y la mía* (1949), de Josefa Riera, y *Entre amor y música* (1954), de María Domínguez Roldán, entre algunos otros textos afines que son hoy muy refractarios a la lectura.

5. Se publicó en 1926 en la revista *Social* y sus doce capítulos fueron escritos en forma de serie por Carlos Loveira —quien redactó el I y el XII—, Guillermo Martínez Márquez, Alberto Lamar Schweyer, Jorge Mañach, Federido de Ibarzábal, Alfonso Hernández Catá, Arturo A. Roselló, Rubén Martínez Villena, Enrique Serpa, Max Henríquez Ureña y Emilio Roig de Leuchsenring.

6. También de 1925 es *El amor de los hombres,* de Humberto Bruni, quien realizó un fachoso «estudio» de la infidelidad, conducta cuyas expresiones más superficiales fueron, en la novelística de la presente etapa, el centro de numerosas obras prescindibles. Por ejemplo: *Pasiones* (1930), de Teodoro Cardenal; *Sublimidad* (1945), de Carlos Sánchez Núñez; *En la Habana está el amor*, *o el arte de ser adúltera* (1949), de Fernando de la Milla, cuya acción tiene lugar en el mundo del espectáculo y en la que hay un acercamiento regocijado a los equívocos de la sexualidad en personajes de la clase media; y *En todo hombre hay un tenorio* (1952), de Roberto Verdaguer. La infidelidad fue un asunto concurridísimo, especialmente en un tipo de literatura «rosa» muy abundante y que, en ocasiones, se deslizaba hacia una pornografía hoy muy *light*. Me refiero a algunas ediciones mimeografiadas (el libro de Fernando de la Milla, pongamos por caso) que pude consultar.

7. También aparecieron *Oneya* (1949), de Ramón López Valladares, una aproximación epidérmica y mojigata al mundo de la marginalidad; *Esta noche no hay función* (1953) —de cuyo autor (o autora) solo se sabe que firmó con un seudónimo: Becky—, extraño relato sobre la vida en los circos ambulantes; y *¡Bastardo!* (1955), de Miguel Espinosa, historia sentimental cuyo centro es la existencia de un personaje pobre en quien se produce un dramático proceso de conocimiento de la realidad. Se publicaron, además, *Mi madastra. Diario de Enriqueta* (1949), *Los pequeños artistas* (1952) y *Nuestra Maribel* (1958), textos de Mercedes Baguer escritos y probablemente auspiciados por la Iglesia Católica con el propósito de ilustrar, con una discutible amenidad, la riqueza moral de una educación religiosa sustentada en el principio de la estabilidad familiar, las buenas costumbres y la confianza en las instituciones.

8. Las lecturas en retrospectiva facilitan el surgimiento de lazos imprevistos. Jorge Luis Borges decía que los grandes escritores crean sus antecesores. Con ese olvidado y singular relato Novás Calvo se hizo precursor del Julio Cortázar de «Casa tomada».

9. Entre ellas, *El silencio; fragmentos del diario de un loco* (1923), de Salvador Quesada Torres, obra en la que se precisan ecos del decadentismo francés; *La avalancha* (1923), de Federico de Ibarzábal, novela de fuerte aliento antibelicista sobre la Primera guerra mundial; *Maya* (1924), de José Orlando Ferrer Batista, exótica leyenda estacionada en la India; *El romance heroico del soldado desconocido* (1924), breve historia de María Lafitta Navarro y que coincide, en algunos aspectos, con la de Ibarzábal; y *La que no quería amar* (1925), relato de Luis Enrique Santiesteban sobre la vida pública norteamericana.

© TEMAS, 2004.