

# Cuba: Ideología y literatura

## I

Si intentáramos mostrar, a grandes rasgos, el proceso que ha seguido la narrativa cubana a lo largo de los últimos treinta años, tendríamos necesariamente que incurrir en generalizaciones que no siempre reflejan fielmente lo que ha ocurrido en los hechos. A cada ejemplo que señaláramos en un sentido, se nos podría oponer por lo menos otro que apunta en sentido contrario, y eso más que contribuir a esclarecer un determinado proceso cultural podría llevarnos a generar una imagen que abre sus puertas al caos y a la dispersión. Sin duda, se trata de un riesgo que, si aceptamos correr, es porque preferimos el desconcierto a la simplificación, la dispersión al esquema. Además, me parece que treinta años de continuada labor literaria nos permiten fijar ciertas tendencias estéticas que contribuyen a estructurar el ámbito en el que se ha desarrollado una cultura: sus incesantes búsquedas e inquietudes, sus indudables logros y sus vacilaciones. Y es ese, básicamente, el objetivo que nos hemos propuesto con este trabajo.

No se trata, por otra parte, de un intento que resulte inusitado o novedoso. Tanto dentro como fuera de Cuba, los críticos que se han ocupado del tema han enfrentado el mismo riesgo. Rodríguez Coronel o Lisandro Otero, Seymour Menton o Julio E. Miranda, han buscado insistentemente una cierta periodización que permita organizar cognoscitivamente, desde distintos enfoques metodológicos, un proceso narrativo que no sigue un curso preciso ni apunta en una sola dirección. Esas indagaciones, más que propiciar un panorama homogéneo del desenvolvimiento de la narrativa cubana en los últimos años, inauguraron un espacio contradictorio y polémico, un espacio en el que la discusión anudó y desanudó pasiones tanto políticas como literarias. Ahora que al fin la marea ha recobrado la calma, nos gustaría volver allí, no tanto con un ánimo polémico, sino con la intención de ofrecer una nueva versión sobre un viejo problema que en su momento hizo correr mucho papel y mucha tinta.

Podríamos decir que la primera mitad de los años sesenta está marcada, por lo menos, por dos direcciones esenciales en la narrativa cubana. Por una parte, lo que varios críticos coinciden en señalar como "narrativa de la insurrección", cuya preocupación se centra en la lucha revolucionaria y en la elaboración de una plataforma ideológica que refleje las metas y

objetivos de la nueva sociedad, y por otra parte, una novela de corte existencialista, experimental, con preocupaciones mucho más íntimas y subjetivas, y que ante todo tratará de sustentar su universo narrativo en búsquedas y exploraciones formales.

Dentro de la primera tendencia, podríamos aludir a escritores como José Soler Puig, con *Bertillón 166*, que más tarde llegaría a ocupar un lugar destacado en la literatura cubana; o bien, a escritores que acabarían devorados por el exilio o el olvido, como César Leante y Humberto Arenal, con *El perseguido* y *El sol a plomo*, respectivamente. De cualquier forma, lo que por esa época se conoció como "narrativa de la insurrección", se caracterizó por producir obras endebles y muy poco convincentes en cuanto a la factura de su prosa. Se trataba de escritores que asumieron íntegramente la urgente demanda ideológica del momento: reflejar en su obra el proceso insurreccional que había llevado a Fidel Castro al poder. Y esa urgencia ideológica terminó manifestándose en relatos apresurados en los que ni los protagonistas ni las situaciones narrativas llegan a convencer nunca al lector. En lugar de personajes vivos moviéndose en situaciones verosímiles, se trata más bien de escenarios descarnados y figuras planas, sin rostro ni densidad psicológica alguna, que funcionan a lo sumo como fríos portavoces de una idea política. Son novelas que se sostienen exclusivamente por un referente exterior a la novela misma y al que constantemente apelan para convalidar su discurso; es un referente, además, que el lector debe conocer y compartir *a priori*, pues de lo contrario la novela permanecería muda para él, ininteligible, apenas un balbuceo de signos sin sentido. Ese referente, por supuesto, es la revolución misma, y el novelista en ningún momento se siente obligado a justificar literariamente su necesidad histórica, sus objetivos, sus valores, las características de esa nueva sociedad que lleva en ciernes. La palabra "revolución" funciona en el texto como una suerte de palabra mágica, cuya sola enunciación debe abrir ante el lector un amplio abanico de significaciones de las cuales por lo visto la narración no tiene por qué dar cuenta. La sola enunciación de esa palabra debe esclarecerlo todo, y no sólo eso, sino que llega a constituirse también en una especie de parteaguas ideológico: de un lado quedarán los lectores conscientes, aquellos a los que les basta esa sola palabra para intuir o comprender todo lo que por arte de magia ha quedado inoculado en ella y que la novela no dice; del otro lado, estarán los lectores sospechosos, los que no se conforman, los que desconfían

del peso de ciertas palabras, los que necesitan que un texto explore, profundice y cuestione aquello que enuncia.

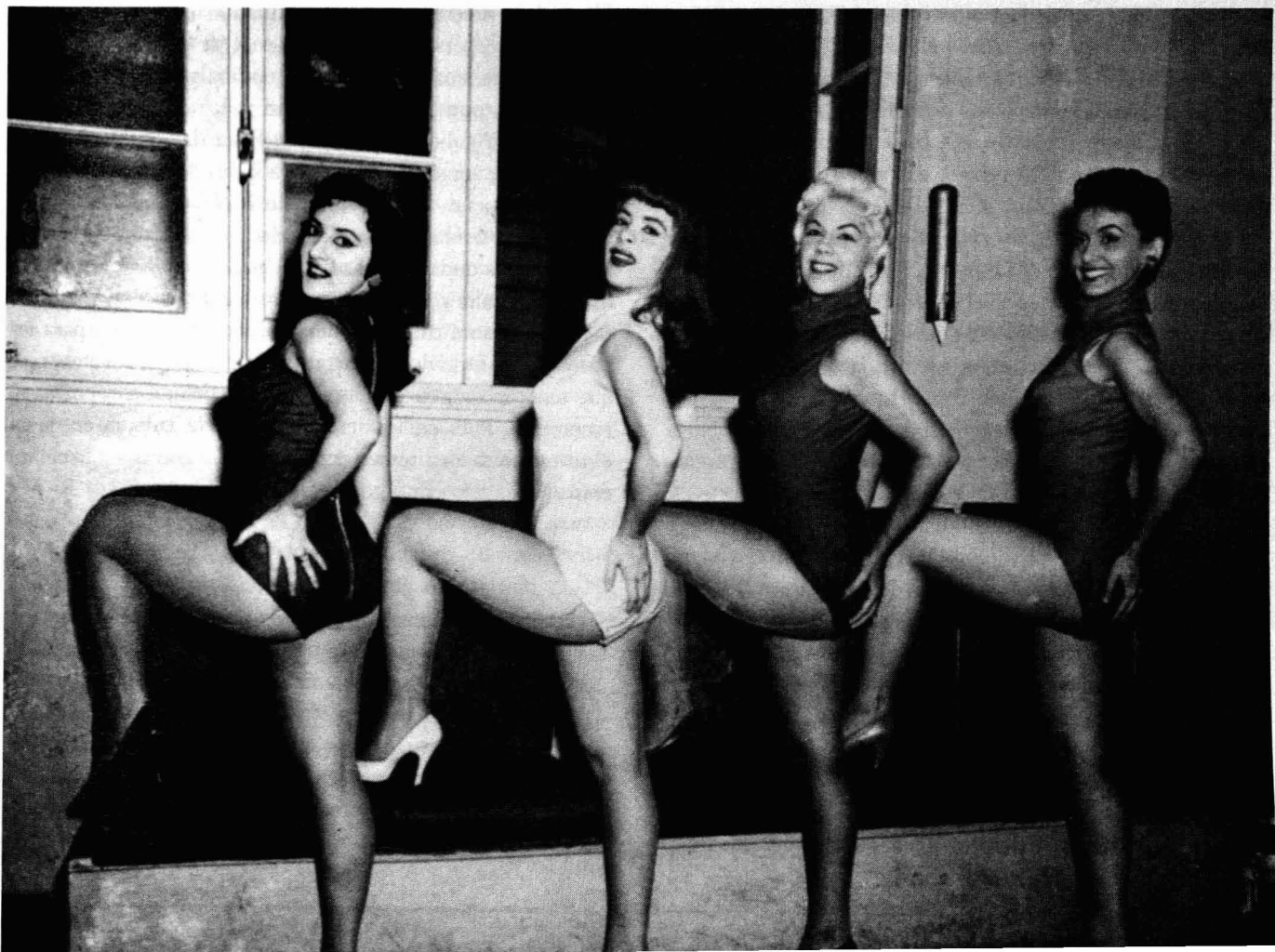
Esos tres elementos esenciales al género –exploración, profundización y cuestionamiento– tendrán que esperar todavía unos años, muy pocos por cierto, para encontrar cabida en la narrativa cubana. Me refiero concretamente al segundo conjunto de novelas al que he aludido antes, y que parte del presupuesto de que la obra literaria no es sólo un instrumento al servicio de la lucha ideológica, sino ante todo un universo ficticio que debe construirse con medios esencialmente formales. Este segundo grupo de novelas se divide, por su temática, por lo menos en dos subgrupos: por una parte, los escritores que continúan con la temática de la insurrección, pero ahora apoyándose en lo que se ha llamado “héroes negativos” o “anti-héroes”, es decir, personajes contrarrevolucionarios que, por oponerse al cambio, se sitúan en el lado oscuro de la Historia; entre esos escritores destacan José Lorenzo Fuentes con *Viento de enero* y Norberto Fuentes con *Condenados de condado*. Y, por otra parte, los novelistas que convirtieron a la figura del intelectual en el centro de su trabajo literario. *Los desnudos* de David Buzzi, *La situación* de Lisandro Otero y *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes –las dos últimas con mucha mayor fortuna que la primera– tratan de dar cuenta de ese “intelectual de transición” que, con sus vacilaciones, sus dudas, sus incertidumbres, recorrió los primeros años de la revolución.

Esta nueva vertiente de la narrativa cubana se caracteriza por derivar el ámbito de sus preocupaciones del terreno estrictamente ideológico a un espacio fundamentalmente literario:

buscarán elaborar un universo ficticio que guarde una mayor autonomía con respecto a la realidad y cuya legitimidad emane más de su propio proceso de constitución que de esa realidad social y política que lo rodea. Se apoya en los modelos que le ofrece la vanguardia europea y especialmente la norteamericana y a su vez incorpora los nuevos aportes nacidos de la creciente experimentación de la novela latinoamericana contemporánea, aunque paralelamente, como señala Rodríguez Coronel, se produce también una “búsqueda de nuevas formas de recreación de la realidad”, una “introducción de temáticas que recogen problemas individuales y subjetivos” y una mayor “preocupación por la composición artística y por el manejo del lenguaje”.

Abandonar la escritura testimonial para entregarse a la elaboración de un mundo imaginario autónomo implica, por parte del escritor, un mayor dominio del instrumental con el que trabaja (estructuras narrativas, manejo del lenguaje, ambientación de escenarios o situaciones, caracterización psicológica de los personajes), pues si la eficacia de la novela testimonial dependía de la fidelidad a la realidad descrita, la novela como ficción sólo dispone de sus propios medios de constitución para convencernos de la verdad (o falsedad) de lo que nos cuenta. Su verosimilitud no emana de su correlato con una realidad por lo demás irrelevante para la escritura misma, sino de su capacidad –técnica, formal– para estructurar un espacio imaginario propio y autosuficiente.

Con ello, la narrativa cubana no sólo rompe, aunque sólo sea temporalmente, con una demanda ideológica que la limitaba y constreñía a una dimensión épica que pudiera dar



cuenta de las gestas revolucionarias, sino que opta explícitamente por una filiación vanguardista que se manifiesta con absoluta plenitud en el afán experimental que la recorre: ruptura de la sintaxis convencional, introducción de un léxico popular con nuevas resonancias fonéticas, alteración del tiempo narrativo (anticipaciones, flash backs, etc.), ficcionalización del autor, polifonía, creación de atmósferas que densifican el relato, manejo del contrapunto narrativo entre el diálogo y la descripción que dota de un ritmo propio a la escritura... En fin, de lo que se trata es de utilizar todo el instrumental técnico existente para conformar un universo literario lo suficientemente complejo y plural como para que pueda sostenerse por sus propios medios, sin los habituales préstamos ideológicos a los que estaba habituado.

Ese afán experimental que recorrió a una buena parte de la narrativa cubana de los sesentas, culmina, al final de la década, con la publicación de dos novelas que habrían de convertirse en textos premonitorios de lo que ocurriría en la novela cubana casi veinte años después. Me refiero a *Siempre la muerte, su paso breve* de Reynaldo González y *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, cuya discursividad se centra en la elaboración mítica de una pequeña ciudad de provincia, inmovilizada en prácticas ancestrales y, a su vez, en trance de desaparecer por su repentino ingreso en la Historia, a través de la convulsión revolucionaria que las acosa. Elaboración mítica que sin lugar a dudas se sustenta en los modelos que le ofrece la novela latinoamericana, en particular la Comala de Rulfo o el Macondo de *Cien años de soledad*, pero que, al mismo tiempo, supo hacer del lenguaje el personaje central del texto. Y es aquí donde radica el carácter fundador e inaugural de esta escritura para la literatura cubana.

En las dos novelas, pero sobre todo en *Los niños se despiden*, la imagen de la ciudad parece emerger de una suerte de memoria colectiva que ordena sus recuerdos a la manera de un rompecabezas: sin concierto alguno, siguiendo a tientas el curso de un color o las fortuitas evoluciones de una forma. Y esa reconstrucción se lleva a cabo desde la multiplicidad de voces que constituyen al texto. Son voces que provienen de todas partes, y cada una está encargada de relatar ese fragmento de la vida que ha sido el suyo y de cuya reunión nacerá la imagen global de la vida del pueblo. Más que de un narrador único y omnisciente, entonces, habría que hablar de un discurso polifónico que produce constantes e inesperados desplazamientos en la perspectiva de la narración y para el que la voz colectiva es el resultado azaroso de la fortuita convergencia de múltiples puntos de vista individuales y subjetivos, dando lugar así a una sólida construcción lingüística que logra reunir, en una sola figura, todos los registros posibles –fonéticos, léxicos, sintácticos, metafóricos– de una lengua. De ahí la filiación barroca que algunos críticos han encontrado en estas novelas, filiación barroca que nos obliga a situarlas en relación con un acontecimiento literario que, aunque se realiza en Cuba, rebasa las fronteras de la isla para extender su influencia al ámbito completo de una lengua.

A principios de 1966 aparece en Cuba *Paradiso* de José Lezama Lima, una novela sin precedentes en la narrativa cubana. No olvido que por esas fechas se habían publicado

ya las dos novelas mayores de Carpentier: *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, pero en ninguna de estas dos novelas se observa un trabajo sobre el lenguaje poético como el que lleva a cabo Lezama Lima en *Paradiso*. No voy a extenderme demasiado en el tratamiento de esta obra porque el espacio del que dispongo no me lo permite. Me basta con remitir al lector a las palabras que Octavio Paz, Severo Sarduy o Julio Cortázar han dedicado a la obra de Lezama y en las que coinciden en destacar el carácter lúdico, agónico, erótico que alcanza el lenguaje en la obra del poeta cubano. "No es en el demasiado célebre capítulo de las posesiones, ni en las secuencias explícitamente sexuales –escribe Severo Sarduy– donde únicamente percibo la fuerza erótica de *Paradiso*, sino en todo su cuerpo... Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus figuras y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad... Si la palabra de Lezama puede alcanzar la mayor amplitud del barroco... es precisamente porque está liberada de todo lastre transitivo... y devuelta a su erotismo fundador, a su verdad."

Y es esta dimensión erótica del lenguaje mismo, que sólo Lezama Lima ha sabido llevar hasta sus últimas consecuencias, lo que recogen novelistas como Reynaldo González y Pablo Armando Fernández, en particular este último, para convertirlo en un punto de partida ineludible de su propia escritura. Como en *Paradiso*, el erotismo de la palabra que recorre sobre todo la segunda parte de *Los niños se despiden*, no consiste tanto en la descripción de una situación o en el comportamiento de un personaje, sino que nace de una sonoridad, de un ritmo, de una fonética, del encabalgamiento de unas palabras con otras, de su capacidad para sugerir una imagen sin mostrarla nunca por completo hasta dar lugar así a una escritura de vocación totalizadora que –como en Lezama– intenta recuperar, en una misma textualidad, leyenda, mito y poesía, pero también: fiesta, parodia y erotismo.

Sin lugar a dudas, con *Los niños se despiden* la joven narrativa cubana alcanza una de sus cimas indiscutibles, al mismo tiempo que abre caminos nuevos y poco explorados para las búsquedas futuras de esa narrativa. Son caminos, sin embargo, que tendrán todavía que esperar algún tiempo para volver a recorrerse. Pues en los sesentas la novela cubana entra en el marasmo de una nueva demanda ideológica que terminará empantanándola por algo más de diez años.

## II

En realidad los sesentas no sólo fueron años de una considerable actividad literaria que dio a conocer a una gran cantidad de poetas y narradores hasta entonces inéditos en Cuba, sino que esa actividad literaria se vio acompañada también por una incesante reflexión teórica que buscaba, ante todo, redefinir la función del intelectual en la nueva sociedad socialista y sentar las bases para la creación de una nueva cultura más acorde con los lineamientos sociales y políticos del momento.



No es necesario profundizar demasiado en esas reflexiones para darnos cuenta que estaban dirigidas contra ciertos conceptos del pensamiento liberal que constituían un estorbo para la nueva estética revolucionaria que intentaba fundarse. Frente a los conceptos de “libertad irrestricta del intelectual”, “conciencia crítica de la sociedad” o “poder de impugnación del arte y la literatura” que postulaba el pensamiento liberal, la nueva estética revolucionaria opone los conceptos de “disciplina ideológica”, “conciencia constructiva” y “autocrítica”. En definitiva los postulados del realismo socialista, frente a los postulados de las vanguardias contemporáneas.

Abandonar las viejas categorías del pensamiento reformista burgués no implica únicamente acceder, en el plano teórico, a nuevas posturas revolucionarias, sino también, y sobre todo, producir, en los hechos, un arte y una literatura más acordes con los nuevos planteamientos culturales. Ya en 1966, Lisandro Otero había destacado “la función cognoscitiva del arte y la literatura que, en la medida en que lleguen a profundizar en la representación del hombre y su circunstancia, anudarán su objetivo con el de la ciencia y la filosofía”. Esta concepción del arte como una forma de conocimiento, apenas esbozada en Cuba en 1966, habrá de adquirir un carácter casi programático para la intelectualidad cubana en 1969.

La función cognoscitiva del arte no sólo se opone a las funciones que las vanguardias de este siglo le habían asignado al arte y a la literatura en la sociedad contemporánea (el arte como juego en el lenguaje, como placer textual, como expresión de la conciencia atormentada del sujeto, como manifestación del flujo del inconsciente, etc.), sino que ante todo postula, aunque quizá no de una manera explícita, un cierto género —el realismo— que insensiblemente pasa a colocarse por

encima de los otros géneros, sencillamente porque es el que, en palabras de Lukács, logra desplegar un conocimiento más completo, profundo y objetivo de la realidad que describe. Allí, la subjetividad del autor (o del personaje) no tiñe el discurso. Es la realidad descrita la que habla por sí misma, obligando incluso al autor a dejar de lado sus propios deseos e ilusiones y a ceñirse a las exigencias de objetividad y rigor que el arte como reflejo de la realidad le impone.

Esta exigencia programática de la revolución cubana se hizo verbo, y a partir de principios de la década de los setentas vemos aparecer una serie de cuentos y novelas que intentan narrar la epopeya de la construcción del socialismo en Cuba, en detrimento de novelas como *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes o *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, en donde los juegos de la imaginación y el libre flujo de la subjetividad organizaban el discurso narrativo.

Obras como *Sacchario* de Miguel Cossio Woodward, *El pan dormido* de José Soler Puig o *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño López, que se sitúan entre las novelas más representativas de los años setenta, asumen plenamente los presupuestos del realismo socialista —en la línea más fielmente lukacsiana— y se abocan a la tarea de reflejar un aspecto de la realidad cubana que casi no había sido tocado hasta entonces: la construcción de la sociedad socialista a través del trabajo productivo. Si bien es cierto que *El pan dormido* se sitúa en una época prerrevolucionaria, y por lo tanto no da cuenta de la construcción del socialismo en Cuba, comparte con las novelas de Cossio Woodward y Cofiño López el ámbito del trabajo obrero, como núcleo argumental básico, y la perspectiva socialista inscrita en el sentido global de su historia.

En las tres novelas, sin embargo, como en muchas otras de este periodo, se observan cambios sustanciales con respecto a la novela que las precedió. Por una parte, desaparece ese protagonista indeciso y vacilante, constantemente atormentado por dudas interiores, que había caracterizado a la narrativa de los sesentas. En su lugar, veremos aparecer a una nueva figura literaria: el trabajador, obrero o funcionario, pero ahora sí plenamente seguro de sí mismo y de la ardua tarea revolucionaria que la sociedad le ha encomendado. Se trata del héroe positivo, edificante, recortado sobre el modelo ideal de ese “hombre nuevo” que pedía el Che Guevara, de moral intachable y que no conoce otro tipo de conflicto que no sea el de alcanzar la meta de producción fijada por el Estado. Se trata de personajes y situaciones narrativas descritos en gran medida desde una mirada exterior y omnisciente que termina haciendo de ellos figuras y escenarios de cartón, perfectos y acabados, sin resquicios ni contradicciones, disecados por el mismo gesto que intentaba darles vida, y que parecen estar allí, en el texto, tan sólo como portavoces de un principio revolucionario, como modelos ejemplares de ese héroe del trabajo socialista.

Por otra parte, en estas novelas se ha abandonado también todo el afán experimental que había signado a la narrativa cubana hasta entonces. Se trata de historias lineales, acumulativas, que avanzan morosamente por la sola agregación de datos, en muchos casos irrelevantes para el sentido global de la



historia, y escritas en un lenguaje convencional, básicamente informativo, en franca competencia con el discurso ensayístico y que sólo en momentos excepcionales alcanza la intensidad de una metáfora o de una imagen poética.

En ese afán por reflejar la realidad de la manera más exacta y rigurosa posible, por convertir a la obra literaria en un instrumento de conocimiento equiparable a la ciencia, una buena parte de la narrativa cubana de los setentas terminó haciendo de la novela más un testimonio directo de la realidad que un universo imaginario con sus propios ecos y resonancias. De ahí que, por esos años, cobrara tanto auge en Cuba un nuevo género que llevaría al extremo los presupuestos del realismo socialista: la novela testimonial.

Definitivamente, el género testimonial no nace en Cuba con la revolución, como muchos en algún momento pudieron creer. Sus antecedentes habría que buscarlos en los antiguos cronistas de Indias o, por lo menos, en los relatos de la Guerra de Independencia, entre los cuales destaca, tal vez como un paradigma indiscutible, el *Diario de campaña* del general Máximo Gómez. Lo que sí es necesario señalar, sin embargo, es que con la revolución la literatura testimonial recibió en Cuba un impulso y una recepción por parte del público que no había conocido en épocas anteriores. Baste decir que de 1960 a 1980 se publicaron en la isla alrededor de 100 testimonios sobre el proceso revolucionario.

Sin embargo, si nos detuviéramos a revisar todo ese material, descubriríamos que difícilmente, y sólo en raras ocasiones, podríamos agregar el término "novela" a esos testimonios. Esa posibilidad sólo llegará a principios de los años setenta con la aparición de dos libros de Miguel Barnet:

*La canción de Rachel y Gallego*. Es cierto que Barnet había publicado ya en 1966 *Biografía de un cimarrón*, en el que intentaba pintar, como en un fresco, ese vasto fragmento de la historia cubana que va de las últimas décadas de la vida colonial hasta la época republicana; pero como el propio autor señala en la introducción del libro, su intención en ese momento no era crear una novela, sino un documento etnológico al servicio de historiadores, sociólogos y folkloristas.

Lo que a fin de cuentas lleva a Barnet a derivar su trabajo testimonial hacia el terreno de la novela, es el repentino éxito que tanto dentro como fuera de Cuba alcanza su primer libro. Y sobre todo el hecho de que ese éxito iba acompañado de una denominación que sin duda sorprendió a muchos de sus lectores y, seguramente, también al propio Barnet. Los críticos, tanto cubanos como extranjeros, hablaron de *Biografía de un cimarrón* como de una "novela testimonial". Y así, por la fuerza de las nominaciones, el joven etnólogo cubano se vio convertido de pronto en un novelista.

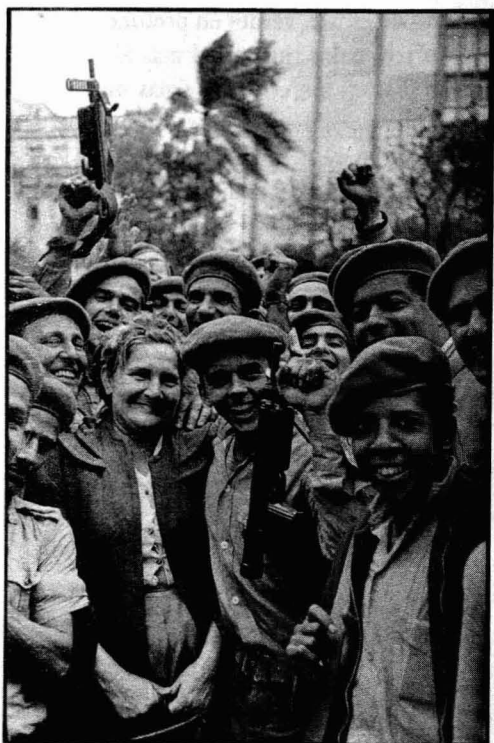
El propio Miguel Barnet, al referirse a su labor creativa, la ha definido como un movimiento discursivo en el que participan diversas disciplinas, desde la sociología y la etnografía hasta la historia, el folklore y la literatura, y en el que, por lo tanto, confluyen distintos lenguajes. Al resultado de esa heterogénea convergencia de disciplinas y lenguajes, el escritor cubano lo ha llamado "novela-testimonio", guiado tal vez por la necesidad de bautizar, con algún nombre, a esa nueva textualidad que no ingresaba a cabalidad en ninguna de las clasificaciones al uso: "Las obras en prosa que he escrito tenían que ubicarse en algún género —declara Barnet— y las he llamado novelas-testimonio. Están encaminadas a describir los

procesos socio-históricos de Cuba... Son literatura porque casi todo es literatura. Por encima de esa valoración, son obras sociológicas, pretenden desentrañar una esencia nacional, un carácter social".

Lo que sin embargo podemos observar en el tránsito de *Biografía de un cimarrón* a *La canción de Rachel* y *Gallego*, es que lo que ese discurso testimonial ganó en el plano literario —lenguajes, estructuras, imaginación, fantasía, ficción—, lo perdió, en cambio, en lo que según el propio Barnet era la función esencial de la novela-testimonio: describir en profundidad los procesos sociales e históricos de un país con el objeto de alcanzar un conocimiento más exacto y riguroso de ellos. Pues ya desde la propia elección del informante, cuyo discurso *informará* precisamente a la novela-testimonio, podemos claramente observar el significativo desplazamiento que se produce del plano social e histórico al estrictamente literario: no es lo mismo centrar el relato en un esclavo cimarrón que recorrió a lo largo de su vida desde la época de la esclavitud hasta el socialismo pasando por la Guerra de Independencia y más de cincuenta años de república burguesa, que en una cantate de vaudeville cuyo discurso está únicamente centrado en su cuerpo y en los efectos que su cuerpo produce en los que lo contemplan.

### III

Si, como hemos visto hasta aquí, la narrativa cubana de los años setenta se caracterizó, en general, por seguir una línea discursiva mucho más racional y explícita que en la década anterior, y en la que entre sus presupuestos básicos estaba hacer de la literatura un instrumento de conocimiento equiparable a la ciencia, en los ochentas esa narrativa seguirá un curso distinto, un curso que en su momento resultó absolutamente imprevisible.



Raúl Corrales, *La abuela*, 1961

En lugar de continuar cómodamente, como podía esperarse, en la senda abierta por el realismo socialista, parece producirse, en algunos escritores, una especie de recapitulación, de vuelta hacia atrás, de indagación en lo que aparentemente había quedado ya superado. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que hay un cierto retorno a algunas de las preocupaciones que habían recorrido a la narrativa cubana en la década de los sesentas: el mundo de la infancia, habitado por los fantasmas de la imaginación y de la fantasía; la exploración en la interioridad problemática de los personajes; los conflictos del intelectual entre su vida pública y su vida privada. En definitiva, se podría hablar de una marcada interiorización del discurso literario cubano en los ochentas hacia zonas más íntimas y personales; del surgimiento, por decirlo así, de una literatura intimista que no había tenido un lugar relevante hasta entonces en la isla. Y esas búsquedas no sólo se llevan a cabo en el plano temático, sino que hay también un regreso hacia las propias modalidades formales vanguardistas que la épica revolucionaria, el realismo socialista o la literatura testimonial habían hasta cierto punto opacado u olvidado.

No se trata, sin embargo, de un desplazamiento del que pudiéramos decir que sigue al fin un curso consistente y seguro, sino más bien de tanteos y oscilaciones, de búsquedas indecisas y vacilantes, como el niño que se aventura a sus primeros pasos por fin libre de andaderas. Junto a una novela como *Las iniciales de la tierra* de Jesús Díaz que, aunque reincorpora las técnicas de la escritura vanguardista, al mismo tiempo perpetúa la temática del trabajo productivo y del héroe de la construcción socialista, existen otras novelas que, con menos pretensiones formales y por lo tanto más convencionales en el plano de la expresión, exploran temáticas nuevas o apenas esbozadas en las décadas anteriores. Es el caso de *Un rey en el jardín* de Senel Paz y *La caja está cerrada* de Antón Arrufat. Se trata de universos narrativos, sobre todo en el caso de Arrufat, que parecen construirse de espaldas al proceso revolucionario o, para decirlo con otras palabras, en una suerte de olvido de las demandas políticas e ideológicas que durante más de veinte años intentaron —y, en gran medida, lograron— fijarle un curso preciso y rigidamente delimitado a la joven narrativa cubana. En estas novelas se contempla y se nombra el mundo desde la perspectiva de un niño; de ahí que la fantasía y la imaginación, el juego y el erotismo, cobren definitivamente mucha más fuerza y densidad que dimensiones épicas o francamente testimoniales. Con ello, me parece que la novela cubana ha ganado, para la literatura, una importante aunque indecisa batalla: la que consiste en afirmar, ante el poder reductor de la ideología, la autonomía y autosuficiencia del universo imaginario.

Tal vez resultaría aventurado sostener que a partir de fines de los ochentas, con novelas como *Un rey en el jardín* y *La caja está cerrada*, la literatura cubana se abre hacia horizontes propios y menos sumisos a los dictados de una ideología. Pero lo que sí me parece necesario señalar es que esas novelas constituyen un momento de cierta madurez que podría llegar a constituirse en un sólido punto de partida para las futuras búsquedas y exploraciones de la nueva narrativa cubana. ♦