

El gallo de Diógenes

Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos

A la memoria del Maestro Salvador Redonet, negrito colibrí.

Habiendo Platón definido al hombre «animal bípedo sin plumas», tomó Diógenes un gallo, y, desplumándolo, lo soltó en la Academia gritando: «he aquí el hombre de Platón».

DIÓGENES LAERCIO,
Vida de los filósofos más ilustres

1

Ronald
Méndez

La existencia de un elemento testimonial preciso, diferenciable del orden del discurso que sobre el testimonio se ha legitimado en Cuba desde los años sesenta, es componente cualificador de los novísimos narradores cubanos. Tal diferencia, como veremos más adelante, está signada por el desplazamiento de sus términos con respecto a aquel testimonio militante de izquierda generado en el ámbito de la emancipación latinoamericana. Una lectura cultural del testimonio latinoamericano, debería establecer, ante todo, el deslinde de tres aspectos que al calor de su ponderada evidencia suelen darse en bloque. Estos son: 1) La obra en su definición genérica; 2) El proyecto social y la práctica en que se inscribe; 3) El espacio letrado de su legitimación. La relación de esta trinidad imita en misterio a la canonizada; a veces sus tres elementos parecen abandonarse en un flujo compartido, otras se jerarquizan, se interdefinen o se superponen parcialmente. Al respecto, podríamos perdernos en una valiosa digresión que sólo creo eludible en nombre de la brevedad que se impone. No obstante, valga una digresión menor para explicar una relación fundamental entre los tres aspectos. Tenemos

una relación complementaria: la obra como práctica legitimadora de un proceso sociopolítico, y el proceso como evidencia histórica y realidad social legitimante. Partiendo de esta mutua correspondencia entre la obra y la práctica social en que se inscribe, tendremos un pilar de su definición genérica si analizamos su acceso al espacio letrado de legitimación. La toma de posición asumida en Casa de las Américas es nuestro paradigma a nivel infraestructural; la institución del Premio y de la serie Testimonio, dentro de la colección «Nuestros países», canaliza hitos como *Me llamo Rigoberta Menchú* (Premio Casa de las Américas, 1983), o, *Si me permiten hablar* publicada posteriormente. De modo que la fundación genérica del testimonio nace de la práctica social en que se inscribe; e inmediatamente aparece ligado a una práctica discursiva letrada que alcanza estatuto de agenda académica. Para esto último, téngase en cuenta su inserción en el ámbito —para decirlo con John Beverley— de esa institución del imperialismo moderno que es la Universidad, a través de publicaciones y corpus de análisis de investigadores como: George Yudice, Mónica Walter, Gaytari Spivak, entre otros. Reflexionar en torno al testimonio latinoamericano suele traducirse en una toma de posición que se refracta hacia las esferas políticas e ideológicas, sin implicarse en ello, desde luego, una pérdida del estatuto científico o estético. El proyecto emancipatorio y continental por el cual se pronuncia nuestra insularidad socialista, verifica *in situ*, en los ámbitos de una política cultural orgánica, los tres aspectos antes enunciados. Se reconoce, desde la oficialidad letrada, la presencia de determinada práctica sociopolítica latinoamericana, en cuya vanguardia se ubica nuestro país. El testimonio literario de izquierda es el tópico recuperable, donde conviven la ideología de esta praxis política y la artísticidad. Podría decirse que la definición artística del testimonio es quien fortalece su participación, desde el campo intelectual, en una toma de posición política; como si esta función política quedase amparada (relativamente inmune) en el principio de autonomía que por definición ostenta el campo artístico. Estratégicamente, el testimonio aparece como un género donde lo referencial recorre en varios sentidos el fundamento de su definición. (Entiéndase «lo referencial» en términos de procesos culturales, que implica lo fenoménico así como sus lecturas: la sensorialidad y praxis del sujeto histórico, pero además, su construcción desde las esferas discursivas). Los estudiosos, por diferentes caminos a veces, llegan a establecer el testimonio como «historia-otra», especie de mensaje alternativo o voz del silenciado, con ello dirigen su proyección epistemológica hacia los dominios de lo referencial, de lo histórico. No sin cierta ambigüedad que se cobija en el género, hibridando lo artístico, lo ideológico, lo (auto)biográfico, la crónica. John Beverley, en una lúcida y mesurada introducción (*Against Literature*), se refiere a cierta metonimia textual que equipara en el testimonio historia de vida individual con historia de grupo o pueblo. En este sentido —continúa Beverley— «el narrador del testimonio no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como un ‘intelectual orgánico’ del grupo o clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia, en su nombre y en su lugar». De este modo, el suje-

to enunciador pretende disolverse en la voz colectiva del grupo a que pertenece, construyendo la 'historia' de su espacio cultural. En este sentido, el testimonio suele ser leído en su tensión permanente (ecos de dialéctica socrática) con respecto al discurso histórico hegemónico. Ahora bien, trayendo una oportuna observación de George Yudice, este se refiere al caso cubano (y al de la Nicaragua revolucionaria), en que el testimonio aparece 'estatalmente institucionalizado'. Lo cual, en los marcos del discurso nacional, adquiere condición de 'historia hegemónica', que se propone como historia alternativa legítima para el resto de la periferia latinoamericana. La toma de posición cubana al respecto podría leerse como una especie de cabeza o 'centro de periferia': Para los de adentro, la ideología del testimonio se oficializa y adquiere carácter de ideología hegemónica; para la periferia latinoamericana, sigue apareciendo como alternativa ideológica, como voz del subalterno.

2

La tipología de «Cuento-testimonio», que intento hacer operativa en el subcampo de la más reciente promoción de narradores cubanos, responde al punto de vista de que dicha categoría genérica es tipologizable, dado su carácter de modelo, sistema formal e ideológico, a partir de la producción de las obras particulares. La evolución de reflexiones propias ha logrado apartarme de espejismos como «novísimo testimonio cubano»; quedando «lo testimonial» dentro de la pertinencia distintiva para una zona de la obra de estos narradores. No podría hablarse de testimonio, puesto que el discurso de la construcción del género, ha adquirido, con su institucionalización, densidad de ortodoxia. Precisamente, tal ortodoxia, podría verse como uno de los factores que en mayor medida ha estimulado, en estos narradores, la necesidad de una emergencia desautomatizadora del género. No obstante, en estos productos subversivos, falazmente referenciales, desautomatizadores, debemos reconocer aún el hilo definitorio del componente testimonial. Es la persistencia del paradigma testimonial lo que garantiza, dentro del cuento, la oposición epistémica con respecto al testimonio ortodoxo.

Según Mónica Walter: «Presenciamos el desplome de un proyecto político-social y con ello el derrumbe de una utopía, cuya ubicuidad completa en una parte del mundo resultó engañosa. Todas las categorías, hasta ahora consideradas intocables, han entrado en crisis: sujeto histórico, humanismo, dialéctica, progreso y la utopía misma. Predomina un gesto radical de rechazo que refleja los cambios profundos que vivimos... »

Sin dudas, esta circunstancia atraviesa el campo artístico-literario cubano de finales de los ochenta, en que ocurre la más radical revisión y reformulación de paradigmas que se haya operado en nuestro campo intelectual desde 1959. La definición del testimonio sobre muchos de estos valores que van siendo cuestionados, por una suerte de «efecto mariposa», llega a estremecer el espacio ontológico. Su debilitamiento político es compensado desde la fundamental autonomía que poseen las esferas artísticas. Terreno propicio para una reformulación de paradigmas y una reescritura del género, que opera como

diálogo contestatario ante el estremecimiento hegemónico del testimonio institucionalizado. Este es el caso de obras producidas desde finales de los ochenta por autores muy jóvenes, que comienzan a ubicarse en las nuevas posibilidades combinatorias que aparecen en nuestro espacio de las tomas de posición.

3

Lo testimonial en la producción de los novísimos, puede ser verificado en: 1) su carácter de discurso alternativo, mayormente asertivo y dialógico; 2) su juego de ilusión referencial; 3) la perspectiva autoral en que el sujeto subalterno simula su pertenencia al grupo, y propone su voz como representativa de la posición social en que se inscribe. Tenemos el caso de cuentos que abordan el tema de la guerra, como prismas a través de los cuales se verifica un espectro de asuntos problematizadores del paradigma humanista, propuesto por el discurso ideológico oficial como soporte de la incursión cubana en África. En un texto como «*Relato*», de Rolando Sánchez Mejías, la guerra se traduce en imágenes, en impresiones de muerte que nada tienen que ver con el heroísmo y el triunfo, sino más bien con una irreversible pérdida del individuo (física y moralmente), como aquel punto kafkiano en que el fin imantador se le impone al sujeto. Comienza el narrador: «Mi historia es la siguiente. Hace años estuve en la guerra. ¿Sabe lo que es la guerra? Usted sólo debe conocer de escaramuzas, no debe tener conciencia del sortilegio de los límites, del juego de los campos... Pero bien, olvide por un momento el encuentro de los ejércitos. La historia de cualquier guerra es a la vez más sencilla y más incomprensible. Mire estos personajes, por supuesto reales: un soldado tendido en el bosque, un sanitario que no sabe que hacer con las vísceras del soldado, y un médico —yo—, que sabe perfectamente lo que tiene qué hacer con las vísceras, por lo menos desde un aspecto práctico...»

La subversión del paradigma «sujeto-heroico», desde el rol temático del soldado, asume carácter deconstructivo y nítida oposición en una obra que demoró su publicación por más de siete años; me refiero a la novela (Premio David, 1989) *Cañón de retrocarga*, de Alejandro Álvarez. Hacia el final de la historia, el protagonista (soldado agonizante), en un acto de patética rebelión que adquiere dimensión simbólica, se niega a ser construido como héroe de un discurso manipulador: el que resulta de la actividad modalizadora del autor. A esta actividad opone el soldado su agonizante cabeza negadora: su vida no es negociable por el ideal de mártir.

Otro caso que quisiera traer es la novela *Mata*, de Raúl Aguiar Álvarez, publicada en la Colección Pinos Nuevos, 1985. Su transgresión se construye, en primer lugar, sobre el sistema de personajes: el traidor, el cobarde, la relación individualista y deshumanizada que impone toda guerra, y que la Historia eufórica suele sumergir bajo abstracciones y heroísmo teleológico. Todo esto es reflexionado recurrentemente por el protagonista: «... se pregunta qué coño ha venido a hacer aquí, cómo permitió que le arrebataran la libertad de un día para otro —como un traje rasgado en medio de la calle—, esas

calles fantasmas llenas de amigos brumosos de pelo largo y muchachas de invierno en el cine Yara». La novela de Raúl me remite más a la concepción que tendría de la guerra un personaje de Stephen Crane, que a los argumentos de la narrativa cubana de la violencia, en los años sesenta.

Para esta zona temática, lo testimonial se define desde una evidente referencialidad histórica: esa historia alternativa que es el rostro oscuro de la guerra cubana en Angola. En no pocos casos (Ángel Santiesteban, Alberto Garrido) el autor discursa desde el estatuto del personaje, proponiendo (simulando) él mismo su condición subalterna, su rol de sujeto ecuménico.

Otra zona testimonial se enclava en la histórica demonización, popular y oficial, con respecto al emigrante disidente. Dicha demonización parte de mecanismos discursivos que tienden a confundir el Estado con la Nación, y a refundir monolíticamente dos aspectos que, por definición, deberían ser desligados: la representatividad del Estado y la estratificación del pueblo. El sujeto disidente tiene dos hitos fundamentales en la Historia cubana revolucionaria: el éxodo a través del Mariel (1980), el reciente éxodo conocido como ¿crisis de los balseros? (1994). Ocurre un curiosísimo fenómeno en que el primer desangramiento lleva aparejada una acción social que legitima la demonización; en cambio, el segundo éxodo, no solo carece de digno repudio popular, sino que es tratado oficialmente en términos más cautelosos. La espontánea sustitución del escatológico «gusano» por la épica azarosa de los «balseros», es síntoma de un cambio en el orden de la tolerancia. Asimismo, el éxodo de los ochenta fue tratado, en su momento, desde un testimonio que estigmatiza al emigrante. Retomando el citado ensayo de George Yudice: «La recopilación de testimonios en torno a los acontecimientos del éxodo de Mariel (...) es buen ejemplo de la tentativa por construir un sujeto popular mediante la representación demonizadora de una diversidad de «otros». Este sujeto puede encontrarse interpelado hoy en día en la antigua embajada del Perú, donde se ven fotomurales de la «escoria» —individuos extravagantes, homosexuales y lesbianas, delincuentes y apátridas con caras de susto... expresos contrarrevolucionarios, testigos de Jehová guapetones, oportunistas... (santeros, pederastas), etcétera—, según el agente secreto Jesús Hernández Pérez (1983, 13-14) que se aglomeraron allí para hacer toda una serie de protestas y demandas. Infiltrado entre esta escoria el agente siente el oprobio del pueblo que no obstante le produce orgullo, pues ese oprobio ‘era para el traidor que yo representaba’. El objetivo del testimonio era describir la reacción del pueblo ante esta representación disimuladora como recuperación de la concientización del pueblo.»

Esta perspectiva ideológica con su instrumental retórico, es blanco de revisiones y deconstrucciones desde principios de los noventa. La emigración ilegal vuelve a aparecer como una práctica, esta vez concentrada en jóvenes que no encuentran respuestas a sus incertidumbres, desplazando dicha incertidumbre hacia una especie de «maldita circunstancia del agua» que se proponen superar. El salto es doble (desde su incertidumbre), su ubicuidad puede ser verificada en el campo intelectual como parte del «proyecto creador».

Tenemos el éxodo masivo en que devino nuestra vanguardia plástica de finales de los ochenta, y además, esa casi unánime reescritura no disfórica de la condición del emigrante.

En los cuentos de balseros, la perspectiva autoral refuerza el contradiscurso dado desde la ubicación del asunto y la elección del tema, con respecto a los epistemas que antaño (éxodo del Mariel) sancionaron al emigrante ilegal. Sería engorroso, por ahora, hurgar en ejemplos paradigmáticos de asunto tan unánime en la obra de los novísimos. A partir de lecturas numerosas, salta a la vista la voz de una primera persona embragada en el enunciado; lo cual debe llevarnos a distinguir entre la «real» condición del balsero, y una simulación autoral subalterna que se propone como elemento de verosimilitud y actualiza el repasado yo-ecuménico del testimonio. El intertexto que resulta de dicha práctica discursiva, refunde en un solo producto (el texto) el asunto de los balseros como expresión del tema histórico de la emigración ilegal, y la emigración entendida como el discurso que de ella se ha ido construyendo extra y oficialmente.

He querido dejar para el final una zona testimonial, cuya edición transgresora penetra, con virtud de escalpelo —y descubre visceralmente— cierta marginalia social que es producto de los últimos 34 años. «Martí habló de que los pueblos se conocen también por sus bandidos, sus criminales, sus ladrones, sus putas y sus locos. Esa población marginal completaba y diversificaba el imaginario simbólico del país» (Rafael Rojas). Nadie como Dostoievski para confirmarnos esto. Aquí entrarían textos de diversa índole y factura: cuentos de rockeros y drogadictos, cuentos-gay, nuestra singular prostitución (ambos sexos), crónicas de sucesos plásticos en la calle a finales de los ochenta, y una larga etcétera. Decantar tipológicamente esta zona podría entramparnos en un sacrificio estéril; no obstante, valdría distinguir al menos dos subgrupos bastante delineados. El llamado «cuento-friqui» (la falta de mejores denominaciones no hace más que subrayar lo novedoso de tal engendro). En este caso, lo testimonial opera como representación de usos culturales: presencia de este margen o reducto, con sus hábitos existenciales, musicales, exhibicionistas. Se articula un autor letrado que escamotea su *situs* en la estructura de las tomas de posición dentro del campo intelectual, para sumergirse en un discurso participativo de esta subalternidad. Siguiendo un razonamiento de Jorge Brioso, el narrador subalterno enuncia su condición, y no obstante, a veces es posible distinguir ciertas marcas que lo diferencian del grupo. Lo cual nos refracta hacia los hábitos autorales: cierta simulada pertenencia en el plano sociológico. Tal vez esta sea la causa, unido a la verosimilitud vivencial de los textos, que ha llevado al crítico ajeno —en un rapto equiparable al del forastero ante la alteridad— a confundir al autor con ese producto iletrado que es el «sujeto friqui». Dos de los primeros exponentes de esta literatura —y que ostentan la virtud de ser obras de primer orden— lo constituyen la (injustificadamente inédita) *Rapsodia bohemia* (Premio Caimán Barbudo, 1987), de Sergio Cevedo Sosa; y la reeditada *La horma*, de Ricardo Arrieta. El primero narra la historia de un grupo de jóvenes (rockeros) que deciden abandonarlo todo para retirarse a vivir a la costa (reminiscencia del Goldengate Park). *La*

forma, como todo el mundo sabe, desarrolla su fábula a partir de un conflicto específico: la detención policial de un grupo de rockeros en un concierto. En ambos textos se subraya la naturaleza de una oposición entre el grupo atípico, y la construcción discursiva que se pretende hacer circular a nivel social con respecto a este grupo. Se disecciona esta marginalia proclamada a partir de sus usos culturales, su ideología, la psicología individual y grupal.

El otro subcampo lo constituye el puntualmente denominado «cuento-gay». En el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, entre los días 23 y 30 de abril de 1971, dentro del tópico denominado «Sobre la sexualidad»: «La comisión llegó a la conclusión de que no es posible que por medio de la ‘calidad artística’ reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud. Que como consecuencia de lo anterior se precisa un análisis para determinar cómo debe abordarse la presencia de homosexuales en distintos organismos del frente cultural. Se sugirió el estudio para la aplicación de medidas que permitan la ubicación en otros organismos, de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa con nuestra juventud desde una actividad artística y cultural. Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución.»

No voy a hacer la historia —aunque bien valdrían unas cuantas líneas— de la homofobia oficial que fue cerrando el espacio de las tomas de posición para el campo intelectual de aquellos años. En el caso de la problematización del paradigma / (homo) sexualidad/, inaugurado en el espíritu y en la letra de *¿Por qué llora Leslie Caron?*, de Roberto Urías; podemos verificar, como en los casos del emigrante o el soldado, una disposición discursiva de virtud revisionista (aligerando este último término de toda la carga disfórica con que suele ponerse en circulación). En este caso, la legitimación del paradigma sexual parte de la obra y contrae una relación de mutua validación con respecto a un orden social, especie de «reciprocidad» legitimadora. Sociológicamente, lo testimonial adquiere el aspecto de una reivindicación largamente esperada, y en los marcos del discurso moviliza paradigmas que consiguen alterar la polaridad epistémica del discurso oficial.

Tomemos un caso representativo donde el grupo se inserta en el orden social exhibiendo sus *Evidencias*. Tal es el título de un relato de Pedro de Jesús López: «Desde hacía casi dos meses, varias lesbianas de la beca habían comenzado a agruparse en un clan estridente que fue aumentando el número de sus miembros de modo vertiginoso hasta incluir a muchachas ajenas al mundo universitario. Por esa capacidad expansiva y la agresividad con que se proyectaban, las bautizaron ‘Las Vikingas’. Eran el escándalo del momento. A toda hora se las hallaba en el vestíbulo del edificio, en la escalera de acceso, en la calle o en los propios cuartos. Eran ubicuas, y sus juergas, peremnes.» Es característico que los paradigmas movilizados desde estos textos, se refracten hacia la esfera sociológica del discurso circulante —como en el caso de otros personajes «marginales»— apelando a toda una jerga y *modus vivendi* como garantes de autenticidad, que se traduce en una definida proyección ideológica.

Faltaría referimos a otros subcampos, como aquella «horda lejos de Altamira» que vino a testimoniar, desde la obra literaria, la imperiosa praxis de la nuestra vanguardia plástica ochentiana. O ese otro *constructo*, casi indefinible, donde se perfilan escatológicamente lo popular y sus márgenes, del que pudieran ser representativos no pocos y logradísimos textos (crónicas) de Ismael González Castañer.

Hasta aquí nuestro recorrido, limitado en la precariedad que impone una ponencia. He intentado dar cuerpo prematuro a una idea fundamental, a saber, que el peso de la ortodoxia del testimonio, tal como ha sido institucionalizado en nuestro país, es aligerado y desplazado, hacia la condición de componente testimonial en la obra de la más reciente promoción de narradores cubanos. Dicha desautomatización del género se resuelve subvirtiendo algunos ejes del discurso: el ideológico, el referencial, el formal y el argumental; y manteniendo otros como indicadores de una redefinición. Es de notar, sobre todo, que este desplazamiento ubica algo que podríamos denominar (asumiendo la reminiscencia barthesiana): el grado escritural del texto. Entendido como un primer plano en las pulsiones del significante, refractado hacia una autonomía de naturaleza lúdica. De ahí la irreverencia, ambigüedad genérica y apertura estructural de estos textos. De ahí el sentido de una escritura dialogante, en que nada, salvo el gesto mismo, es definitivo. Se trata de ese gesto, análogo al de Diógenes, cuando «estando cogiendo sol en el Cranión, se le acercó el emperador Alejandro y le dijo: Diógenes, pídemelo que quieras. A lo que éste respondió: pues no me hagas sombra.»