

Contar con las palabras

CONTAR UNA HISTORIA REQUIERE DE CIERTA HABILIDAD. Pienso que esta habilidad participa lo mismo de una astucia retórica que de una facultad especial para que el narrador se sostenga dentro de lo real.

Los narradores parecen estar provistos de esa capacidad resistente a los embates de eso que solemos llamar *realidad*. Sus vidas poseen una pertinencia cronológica simultánea a la idiotez de los hechos. A no ser que se consideren poetas, no llevan en sus rostros ninguna mortificación metafísica ni ese asombro sublime del que cree detentar algún secreto o alguna visión crepuscular del mundo.

Fíjense ustedes en la diferencia que existe entre los rostros del narrador García Márquez y el poeta Josef Brodsky. Cualquier carnicero de mi barrio, en La Habana Vieja podría adjudicarse la cara bonachona y vital de García Márquez: una mezcla dinámica de optimismo y cinismo. Gente como Brodsky no suelen encontrarse en los sitios donde vida y dinero circulan con impudicia y ferocidad. Se les encuentra casi siempre *más allá* o *más acá* de dichos sitios, prefiriendo los tintes pálidos y declinantes que deposita la historia sobre los márgenes, como en oratio oblicua.

La siguiente porción de prosa, extraída de *La cartuja de Parma*, delata el vigor narrativo propio de una gente con carácter:

Nada pudo despertarlo, ni los tiros que estallaban al lado del carricoche, ni el trote del caballo fustigado con toda su alma por la cantinera. El regimiento, atacado de improviso por nubes de caballería prusiana, había creído todo el día que el ejército francés era el vencedor; ahora se batía en retirada o, mejor dicho, huía hacia Francia.

No quiero decir con todo esto que escritores como Brodsky no amen la vida ni el dinero. Pero su habilidad consiste en mantenerse, aun en las peores circunstancias

históricas, como por encima de las cosas terrenales, dando salticos no exentos de finesse en este horrible mundo que les ha tocado vivir.

Narradores como García Márquez tienen el don de la ubicuidad. Desean estar, siempre, en el centro, o en lo que suponen que es el centro, de la historia. En una sola mañana Gabo coge el avión hacia La Habana, sostiene una amistosa entrevista con el Gran Líder, se baña en Varadero o pasea en carro por el Malecón, y hasta, quizás, llene dos o tres cuartillas con su prosa viva y eficaz. Por otra parte, no le interesa mucho lo que los demás pudieran pensar de sus actos: la vida merece ser vivida, y lo mejor es hacerlo con la mayor intensidad de sus avatares. Poetas como Brodsky pueden llegar a sostener con el poder determinada relación, pero enseguida serían traicionados por el olor a azufre que despedirían sus cuerpos, yendo a parar a algunos de los círculos del Infierno que el ethos de Occidente les tiene reservado. Los narradores, no.

Son extremadamente modernos: sus relaciones con el Cielo o el Infierno no son discernibles.

Un joven poeta de mi país, González Castañer, hace explícito el problema con los siguientes versos:

*Mi mujer necesita estar junto al que está con el dinero,
y yo, morir por la naturaleza de las cosas.
Adiós malandra: yo te amaba.*

Un narrador preferiría, a lo sumo, morir *entre las cosas*, y no por la naturaleza de las cosas. Nada de percibir las cosas en lontananza, a no ser que el horizonte cobre potencialidades productivas de eventos y psicologías, como seguramente avistó Hemingway en la selva o en la guerra, deseoso de probarse algo a sí mismo ante un león o un fusil.

Y esto precisamente es lo que ha pasado con la mayoría de los narradores de mi país. Pensaron que podían, por fin, habitar con coraje en medio de *lo real*, o mejor, en el mismo corazón de la Historia, contando, para esta tarea de envergadura, con palabras que suponían el mismo nivel de la empresa heroica a la que se disponían.

Si una Revolución existe, existe, entre otras razones, gracias a la cantidad de representaciones que despierta en sus hombres. Una mescolanza de insatisfacción y virtualidades utópicas que suscitan cierta *impaciencia del corazón*, un estilo nervioso y telegráfico, ansioso de tareas cómplices con la *realidad*. En cuanto al estilo, si se hablaba de subversión, se esperaba que esta ocurriese primero en la *realidad* y luego, entonces, en las palabras.

Voy a leerles el fragmento de un prólogo de Félix Pita a una antología, *El cuento en la Revolución*, publicada en 1975:

Contar así, recreando mediante la apreciación crítica de una realidad y la utilización de valores estéticos valederos por sí mismos y porque mediante ellos se profundiza y da relieve a la realidad recreada que se quiere transmitir, es hacer un cuento.

El fragmento, además de estar mal escrito, tiene otros inconvenientes. No me gustaría subrayar tanto su carácter programático como la hinchazón, obtusa, del programa que intenta postular. Ese programa serviría para cualquier cosa menos para escribir un cuento.

Y así son una buena parte de las *normativas* acerca del cuento cubano y su conjugación de *política cultural* –a todo el mundo se le recuerda que está escribiendo *dentro* de una Revolución, y que estos serán sus límites radicales– con una dinámica de conductas morales frente a una realidad presuntamente compleja.

A muy pocos en Cuba se les ha ocurrido disertar o crear dispositivos artesanales sobre cómo se escribe un poema. Sin embargo, abundan los *decálogos* de cómo narrar la *realidad*. A la poesía, por lo general, se le dispensa de apriorismos o de exigencias retóricas y morales. A tal situación quisiera referirme más adelante: a la concepción artesanal de la narrativa en Cuba en estos últimos treintaypico de años.

Mi *generación* nace alrededor de esa fecha pivote: 1959. Soy, entonces, de los que nació y creció en los límites históricos de ese período de tiempo llamado Revolución. Vinimos a conocer *el capital* (no me refiero al libro homónimo que apenas conocimos tampoco, pues lo sustituyeron con esos breves y reconfortantes manuales rusos donde la idea central era que primero estaba la *materia* y luego la *conciencia*), la fuerza del dinero, demasiado tarde en nuestras vidas. Decía Wallace Stevens que el dinero es una forma bella de la poesía, y estoy casi seguro que Stevens no relacionaba la forma dinero con alguna forma de la belleza, sino con formas complejas del intercambio en la existencia.

La década de 1970 es una época de escasa circulación del dinero. Los *años duros* de mi país no están en los sesenta, sino en los setenta y ahora, en los noventa, una repetición eufórica de los setenta. Fueron años, los setenta, de una chatura diabólica. Y si a esto se suma la extraña idea que nosotros teníamos del dinero, una manera forzada de convertir la pobreza en ideario, se sabrá, entonces, la idea que teníamos de *la realidad*, y la manera en que habitábamos eso que la psicología moderna llama *lo real*. Una invención teratológica de *hombre nuevo* y seres cansados por la historia.

Si en los sesenta se escribieron cuentos nerviosos y directos, en los setentas se hizo patente una prosa insulsa y falsamente transparente. Las palabras, de esta manera, carecían de espesor: no circulaba entre ellas ni un atisbo de intensidad ni la dureza didáctica que caracteriza el esfuerzo de un Brecht por intervenir en la Historia. Ni ligereza, ni gravedad. Resumiendo: nos *formamos* en un mundo cuyas palabras carecían de brillo y densidad. La *ideología* lo atravesaba *todo* dejando el deterioro intacto, como diría Blanchot. Para ponerme a tono con el argot actual, fueron tiempos en los cuales, además de la ropa y la comida, escaseaban los *juegos de lenguaje*. Resumiendo: fueron años en los cuales se institucionalizó el estado totalitario adquiriendo las palabras, entonces, el *rigor mortis* que las fijaba a las cosas como se fijan los nombres a las mariposas muertas en los museos.

Mi *generación* se *formó* en los *lemas*. Desde que tuvimos uso de lenguaje, vociferábamos a voz en cuello una cantidad exagerada de pequeños y compactos *juegos de lenguaje*. Gritábamos, tozudamente, que deseábamos morir por algo o por alguien. Todo esto con las pupilas fijadas en la representación infinita y vaga de un

tiempo porvenir, de una rajadura que se abriría en el Tiempo de la Historia. Recuerdo que yo solía gritar con una voz fuerte y entrenada y, cosa rara, no tartamudeaba al leer los *comunicados* y *lemas*, cuestión muy difícil para mi, que tartamudeo hasta en los sueños.

Ahora, quisiera leerles un poema de otro amigo poeta, Carlos Alfonso. Me parece que este poema expresa con mayor exactitud que mis palabras la situación que intento mostrarles. El poema se titula *Pastoreo irracional* y tiene un exergo del científico francés André Voisin, que llegó a Cuba, creo, en los sesenta, con unos deseos inmensos de cambiar la *realidad*, a él se debe un método de pastoreo que se hizo muy famoso en Cuba, y que contó con todo el apoyo del Estado. El exergo dice así: *se producirá mayor cantidad de pasto en la misma área, y por tanto se alimentará un mayor número de cabezas*. Y el poema es este:

*No sé mi alma
en qué hades del mundo está penando.
Pasto en silencio.
En mi cuartón, apacentado,
aprovecho los metros en redondo.
Como a nadie le importo,
me alejo de la estaca sin los metros de sogá.
No crean que me escapo
(porque ya lo viví),
ya no soy un marcado, no soy un manierista,
que al salir de la escena sin el retrainimiento,
convierte la inmólación en detalle de un cuadro.
Se amplía un sarraceno con su bastón de médula,
en la pradera me guía con ajenos cencerros.
Mi trinidad de estómagos
son ahora el padre y el hijo del espíritu,
lo digiero en silencio,
como a los desperdicios de las ideologías;
todo ese pienso líquido fue pensado por mi,
vertido en los ríos
por doncellas de viejos intereses,
matarifes de soplos en el pecho.
No sé ahora si mi alma resiste.
Quien dijo conducirme no es otro que mi hermano,
ya no doblan campanas en mi oreja,
porque saben con quienes me han cruzado.
Cuando cierro los ojos los embisto,
pero me voy de lado.
Yo no sé si mi hambre,
es un hambre de alma,
yo no sé si mi alma,
de qué hambre me engaña.*

*Siento a las consonantes
como los banderines,
que en su hierro caliente me penetran,
porque todos insisten en darme un pedegree,
oigo a las multitudes,
en estados norteros del Pradesh.
Yo sé ahora mi alma de qué hades me engaña.
He limpiado de hierbas la redonda.
Al comerse los vitros de un libelo,
al mudarme de cuadro,
convertido en pastor,
he vuelto de la especie,
adentro,
muy adentro de la vaca sagrada.*

Y bien, ha sido así nuestra *historia*, compenetrada inextricablemente con esa otra Historia, con mayúscula: dar tumbos en los cuarterones sin perder de vista a la vaca sagrada. Así han sido nuestras vidas, ancladas en la modernidad perversa de mi país, un menjunje de estupidez y propósitos altos.

Curiosamente, esa aleación puede ser convenientemente percibida en numerosos cuentos breves escritos a lo largo de la década de los ochenta. En esta década se habló mucho de la recuperación del *conflicto* como sostén o ideologema narrativo.

Los *personajes* se ubicaban en pequeñas situaciones *conflictivas*. Y todo esto contado con palabras que provenían tanto de un lenguaje mágico-voluptuoso-lírico tan en boga por esos (y estos) años, como de aquel código realista que carecía de espesor. Las fábricas, las *becas*, los campos (surcados de surcos, valga la metáfora), las camas de los hoteles: fueron los sitios predilectos para desarrollar pequeños embrollos didácticos, narrados por *personajes* provistos de un alma ingenua o de una histérica capacidad para percibir la *maldad* de la naturaleza humana. En resumen: una prosa ñoña, menos ligera que su predecesora, pero tan volátil como aquella en los cerebros de los lectores.

Esta era la situación general para el que llegaba en esos momentos con algún deseo de cambiar el estado de las cosas. Se hizo preciso, entonces, reflexionar sobre la escritura, crear alguna *conciencia de la escritura*: sobre el acto de escribir y sobre la naturaleza de las palabras. Primero: aquello que llevaba el rótulo *realidad* era una entidad tan compleja que rebasaba la capacidad de las palabras que hasta ese momento la postulaban. es decir, existían *procesos*, cosas y situaciones que se resistían a la *representación*, o más exactamente, había que encontrar una *escritura* al nivel de los nuevos problemas de la *representación*. Segundo: lo que se conocía como *ficción* ya no nos satisfacía. La ficción podía ser elevada a una infinitud no precisamente del orden de *lo sublime*: de Mallarmé a Borges, pasando por Beckett y Lezama, *lo sublime*—aquello que no se puede *representar*— podía ser, al menos, *construido*. Es decir, la ficción: un *constructo* de proporciones vagas pero *posibles*.



Lázaro Jordana

La Lientarura Cubana consta de un par de tradiciones poderosas: una, que ya hemos visto, *realista*; otra, de índole metafísica, hace que las palabras –no todas, por supuesto– asciendan hacia ese lugar que se llama La Casa del Ser.

La tentación por la segunda fue muy grande. Nos gustaba *pensar* que la Historia podía ser referida, narrada, a través de *eras imaginarias*, en vez de una sucesión más o menos azarosa o cronológica. Ingresamos con prontitud militante en el *estamento de los litterati*: escribir no era tanto un oficio como una condición ontológica. Y respecto a los cuentos breves, podían resolverse mediante el *estilo*. Oigan este fragmentico de un relato de Lezama, *El patio morado*, y sabrán lo que quiero decir:

El patio en el centro del palacio, y en el patio, esquinado, el loro. La humedad era imborrable: el que por allí pasaba después recordaba aquella frialdad en el calambre que ocupaba la punta de un dedo o que rociaba un buen fragmento de su espalda. Las paredes de aquel patio parecían intentar asimilar cada una de las lagartijas que manchaban su epidermis; gigantescos sumandos de colas de lagartijas habían depositado un blando tegumento parecido al sudor del caballo. Todo lo contrario sucedía en las plumas del loro: la humedad picada en uno de sus puntos por la tangente del rayo de luz producía un vicioso deslumbramiento.

Exactamente era eso lo que nos producía este tipo de escritura y forma de *contar una historia*: un vicioso deslumbramiento.

Otra gran resistencia la encontramos en los *talleres literarios*. Es cómica la paradoja escritural que vivíamos: por un lado, morábamos en La Casa del Lenguaje (al menos pretendíamos eso); y por el otro, morábamos en esas modernas fábricas de escritura, los *talleres literarios*. Los *talleres*, en Cuba, han sido emblema básico del proyecto democratizador de la Literatura (ejemplo de *propósito alto* a que

aludí al principio). La escritura, producto de un debate fraterno, podía dejar de ser burguesa. Un escritor podía *formarse* como un obrero: las palabras, al fin y al cabo, *también* eran herramientas y productos articulables con una fuerza de trabajo. La Casa del lenguaje y el Taller Literario: polos esquizoconvexos de un trayecto ordenado por la Historia.

En el *taller* se hablaba de eliminar todo lo superfluo. Y los relatos debían de ser conducidos sin dilación a puerto seguro. Lo bueno, si breve, infinitamente bueno. Mientras más taches, más te acercarás al Texto Ideal. Así procede la Escuela Realista Cubana.

El cerco se iba estableciendo, lento pero irrevocable, como la Historia, varada. Éramos demasiado cínicos para creer que habitábamos la Casa del Ser. Y demasiado soberbios para pensar que la escritura es sólo un problema de técnica. No obstante esta suspensión escribimos cuentos breves que parecían cuentos breves.

Actualmente, el cerco se ha cerrado de tal forma que no deja de producirnos un placer inexplicable. Nadie sabe el placer que causa vivir a plenitud relaciones asfixiantes con *el poder*: nadie lo sabe, hasta que lo escribe. El poder ciega, la escritura ciega. Ambos se abrazan y se abrasan. Y la mente sobrevuela, incierta, sobre el panorama que *el poder* deja intacto en su labor de destrucción. Por otro lado, escribir un cuento corto en tales condiciones implica un goce económico: nada mejor que *fragmentos* que se arquean como erizos en una mismidad del tamaño del absoluto, si tuviéramos el valor de pensar en estos términos. Como expresa Rogelio Saunders en su relato *Melodía del bufón*:

Se les odiaba y se les quería al mismo tiempo, y dentro del caprichoso zigzag de los deseos imperiales, algunos de ellos no iban a parar inmediatamente a un oscuro foso de las afueras. Y aun cuando se les vigilaba estrechamente, sus estrofas cargadas de intención seguían constituyendo el núcleo –núcleo secreto, es verdad escindido perseguido, pero núcleo– en torno al cual se organizaba la existencia. ¿Qué es lo que ha cambiado aquí? No ha sido el poder, pues el poder no cambia. Sigue siendo tan semejante a sí mismo como la mirada de un esclavo o de una esfinge.

¿Recuerdan ustedes la teoría del iceberg de Hemingway? Él decía que el témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua, por cada parte que se deja ver, y que uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno.

Bueno, esto es notablemente cierto mientras uno esté bien seguro de lo que conoce. El asunto se complica cuando el iceberg se desprende de una deriva perpetua. Entonces las cosas comienzan a mostrarse en una perversidad inagotable. Y el proceso no tiene fin, a no ser que le des una vuelta de tuerca, un poquito, a la advertencia de W., y tú mismo te soples al oído, en un ronroneo de gato feliz: *De lo que no se pueda hablar, lo mejor es escribir.*

La Habana, enero, 1996.