



Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
Facultad de Humanidades
Departamento de Lingüística y Literatura

Trabajo de Diploma

*Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y
Ronda en el malecón, de María Elena Llana*

Diplomante: Mayreen Dita Gómez
Tutora: Lic. Ana Iris Díaz Martínez

2006-2007

El presente Trabajo de Diploma aborda la asunción de nuevos paradigmas narrativos por la cuentista cubana María Elena Llana (1936), en sus libros *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*, publicados en 2004. Este estudio se basa principalmente en las relaciones de continuidad y ruptura que se establecen entre la producción de la autora antes y después del nuevo siglo, y en sus concomitancias a la hora de abordar temáticas y de asumir lenguajes narrativos, con los de la promoción de los novísimos.

Para ello se realiza primero una sucinta contextualización de la autora, dentro del desarrollo de la narrativa breve cubana de los siglos XX y XXI, sin obviar los acercamientos de la crítica a la misma y segundo, se propone un análisis de los libros antes mencionados como representantes en su obra de la asunción de nuevas temáticas y nuevos lenguajes narrativos.

Se utilizan como métodos esenciales de investigación el análisis de textos y el histórico lógico. Las consideraciones fundamentales se organizan en dos capítulos:

- a) Capítulo 1 *La historiografía cuentística cubana y María Elena Llana*
- b) Capítulo 2 *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y Ronda en el malecón*

Se concluye, que dentro del entorno de la cuentística cubana de las últimas décadas, *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*, de María Elena Llana asumen en su singularidad nuevos paradigmas narrativos, que en muchos de sus rasgos concomitan con los adoptados por los novísimos.

Introducción	4
Capítulo 1 <i>La historiografía cuentística cubana y María Elena Llana</i>	11
1.1 Presencia de María Elena Llana en las antologías cubanas y extranjeras de los siglos XX y XXI.....	11
1.2 María Elena Llana en el universo crítico cubano.....	13
1.3 El cuento cubano de los siglos XX y XXI y María Elena Llana.....	20
1.4 Los nuevos paradigmas narrativos: violentos/exquisitos, iconoclastas, novísimos y María Elena Llana.....	27
Capítulo 2 <i>Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos</i> y Ronda en el malecón.....	33
2.1 <i>Apenas murmullos</i> o la diversidad en el arte narrativo.....	33
2.1.1 La transición.....	35
2.1.2 La recurrencia siempre femenina.....	48
2.2 <i>Ronda en el malecón</i> o la consagración novo-paradigmática.....	52
Conclusiones.....	65
Bibliografía.....	66

Introducción

Si tomamos en cuenta que la producción literaria de María Elena Llana (Cienfuegos, Las Villas, Cuba, 1936) se ejerce dentro de un extenso periodo de cuarenta y un años (su primer libro titulado *La reja* es de 1965 y su última entrega es la compilación *Casi todo* de 2006) tomando en cuenta, además, sus galardones recibidos, entre ellos el Premio Nacional de la Crítica en 1984 por su cuaderno *Casas del Vedado*, amén de la participación como jurado en concursos de prestigio nacional como el propio Premio de la Crítica y el Alejo Carpentier; pudiéramos catalogar a la autora como una voz imprescindible en la narrativa cubana de la segunda mitad del XX, o mejor aún de la literatura cubana contemporánea.

Narradora (esencialmente cuentista), periodista y poeta, su escritura se ha materializado en los siguientes textos: *La reja*, Ediciones R, 1965; *Casas del Vedado*, Editorial Letras Cubanas, 1983; *Castillos de naipes*, Ediciones Unión, 1998; *Apenas murmullos*, Editorial Letras Cubanas, 2004, *Ronda en el malecón*, Ediciones Unión, 2004 y la ya mencionada recopilación de su obra *Casi todo*, Ediciones Unión, 2006.

Como la crítica ha contribuido a encasillar la obra cuentística de María Elena Llana en la vertiente del *fantástico*, aunque en alguna que otra referencia se aluda a su incursión en la realista, lo cierto es que su última producción ha pasado desapercibida ante la atención de nuestros investigadores.

Dichos textos presentan tanta originalidad en el manejo de los recursos temáticos y estilísticos como sus precedentes, vale aclarar que la autora decide en ellos abandonar paulatinamente en el primero y esencialmente en el segundo el tratamiento de lo fantástico.

Desde la aparición en 1993 de la medular antología de los novísimos narradores cubanos: *Los últimos serán los primeros*, grupo que será bautizado por esta causa como «novísimos», término empleado por Salvador Redonet y que ha absorbido definitivamente todas las otras denominaciones; la obra de los «maestros en

activo», término este perteneciente a Alberto Garrandés, ha sido colapsada en cuanto a la atención por los estudiosos de la literatura. Tal *boom* de jóvenes propuestas, en su mayoría contestatarias, lúdicas, irreverentes, disímiles no fue (no es) desestimado en lo absoluto por los críticos de la actualidad.

Ahora, no es menos cierto que tanto los jóvenes narradores como los maestros en activo sostienen un propósito similar: el de acercarse con sus tratamientos contenidistas y continentales hacia nuevos paradigmas narrativos en su mayoría realistas.

El no poder, por supuesto, hacer militar la última producción de María Elena Llana maniqueamente dentro de los presupuestos narrativos de los novísimos, y a su vez, al darnos cuenta de su paulatino abandono de lo fantástico, nos hemos propuesto en nuestra investigación un objetivo general:

Determinar los rasgos temáticos y formales de la última producción editada de María Elena Llana: *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón* (ambos del 2004) que la distinguen a su vez de la anterior por la asunción de nuevos paradigmas narrativos.

Para lograr mayor precisión en el análisis nos planteamos los siguientes objetivos específicos:

1. Precisar las particularidades de la cuentística de María Elena Llana en relación directa con el cuento cubano de los siglos XX y XXI.
2. Analizar los libros de cuentos *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón* a la luz de la incorporación de nuevos paradigmas narrativos a nivel ideotemático y expresivo.
3. Profundizar en el arte narrativo de María Elena Llana en relación con los postulados estéticos de los novísimos narradores cubanos.

Para dar cumplimiento a estos objetivos formulamos la siguiente hipótesis descriptiva:

La más reciente obra cuentística de María Elena Llana, -contenida en los volúmenes *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón* (ambos de 2004)- es portadora de rasgos temáticos y formales que la distinguen de su producción anterior, -de corte generalmente fantástico-, concomitando ahora en muchos de sus rasgos con la de los narradores incluidos en la promoción de los novísimos.

En el proceso de investigación fueron desarrolladas las siguientes tareas científicas:

- a) Estudio y análisis bibliográfico de toda la obra cuentística publicada en libros de María Elena Llana con el objetivo de establecer relaciones, pautas y diferencias entre su producción antes y después del nuevo siglo.
- b) Determinación de las manifestaciones de nuevos paradigmas narrativos en su cuentística más reciente y análisis de las posibles relaciones con la de los novísimos.
- c) Estudio de los resultados obtenidos para elaborar el informe final del trabajo, así como sus conclusiones.

En la realización del trabajo resultaron de obligatoria consulta estudios de especialistas que guiaron nuestro análisis e interpretación: *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*, de Jorge Fonet, *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*, de Amir Valle Ojeda, *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo Palmer, *Presunciones*, de Alberto Garrandés y *La nueva cuentística cubana*, de Francisco López Sacha; textos que constituyeron insustituible material de consulta para definir lo que a nuevos paradigmas narrativos se refiere.

Como antecedente de nuestro estudio podemos sólo mencionar el artículo de María Marlene Vázquez Pérez «Los cuentos de María Elena Llana o la fascinación de la lectura» (2001), quien en un breve epígrafe final nombrado «Otros textos

posibles» se refiere levemente a dos cuentos que aparecerán más tarde en *Apenas murmullos*, ellos son «En la orilla» y «Añejo cinco siglos».

Para este análisis nos apoyamos en el siguiente método:

Método de análisis de texto: Al proceder al estudio de la obra cuentística de María Elena Llana, se consideró la muestra completa como una estructura global y cada uno de los textos que la formaban como segmentos de esa estructura, los cuales fueron comparables entre sí y permitieron establecer nexos, relaciones, secuencias de organización textual a partir de la determinación de palabras claves, ideas recurrentes; todo ello para caracterizar los rasgos de los nuevos paradigmas narrativos en María Elena Llana. Este procedimiento se realizó luego considerando a cada texto como estructura global en sí y segmentando las partes lógicas comparables entre sí, en los casos en que fue posible.

Premisas teóricas

Con este acápite no pretendemos agotar las definiciones de todos los términos técnicos empleados en nuestro estudio, solo nos proponemos esclarecer algunos de ellos, sobre todo los más proclives a la ambigüedad y que por la importancia que adquieren en el cuerpo del trabajo es preciso puntualizar criterios de selección. Muchos autores¹ se han dado a la tarea de definir lo fantástico. Como nuestro trabajo no está encaminado a teorizar sobre la complejidad y variedad de posturas de los teóricos en el desarrollo de la literatura homónima, pretendemos obviar toda la nomenclatura utilizada en función de clasificar la producción de este corte desde su surgimiento en el Romanticismo hasta el siglo XIX y ajustarnos a la definición -donde se ha demostrado² que militan los textos de María Elena Llana- brindada por Jaime Alazraki, quien en vez de relatos *fantásticos* prefiere la designación de *neofantásticos*:

¹ Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Víctor Bravo, entre otros.

² La estudiosa villaclareña Gildy González Alfonso en su trabajo de diploma *Lo fantástico en la narrativa de María Elena Llana* (inédito), Trabajo de Diploma para optar por la licenciatura en Letras, UCLV, Santa Clara, 2002, dedica una parte considerable de su incursión científica a demostrar la pertenencia de María Elena Llana a la vertiente creativa neofantástica.

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos [los del siglo XX] se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su *visión*, *intención* y su *modus operandi*. (...) Por su *visión*, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real (...), lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. (...) En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, (...) no se da en el cuento neofantástico. Ni “La biblioteca de Babel”, ni “La metamorfosis”, ni “Bestiario” nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.³

De esta manera queremos aclarar lo siguiente: cuando en el corpus del trabajo mencionemos los términos *lo fantástico* o *fantástico* solo nos estaremos refiriendo a esta última definición, que no la utilizamos como su autor la propone porque no es nuestro objetivo, establecer diferenciaciones entre terminologías decimonónicas o del siglo XX.

Como además nuestra investigación está encausada hacia el estudio de la última producción cuentística de María Elena Llana, incluida en *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*, las cuales precisamente se diferencian de su producción anterior por el paulatino abandono en el primero y el absoluto en el segundo del tratamiento de lo fantástico, resulta necesario definir la categoría de *realismo*, teniendo en cuenta la marcada presencia de esta tendencia narrativa en los textos objeto de estudio. Según la ensayista Elena Yedra Blanco, en su *Glosario*

³ Citado por Gildy González Alfonso: Ob. Cit., pp. 12-13.

*alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)*⁴ define como:

dícese de un rasgo literario -artístico en general- relacionable con el principio aristotélico de la "mímesis"⁵ (vid.). En términos de comunicación literaria y su estructura propia, consiste en la fidelidad del mensaje a un referente ficticio pero homologable al de la realidad empírica. El discurso, más que reproducir un referente real, produce un "efecto de realidad".⁶

Otro de los términos empleados en el análisis de los textos es el de *realismo sucio*, que pretendemos definir a continuación a partir de considerar que ha sido escasamente conceptualizado por estudiosos y especialistas del tema. Eduardo Heras León⁷ propone:

Influidos por los textos y libros de dos de los más importantes fundadores del realismo sucio norteamericano, Raymond Carver y, particularmente, Charles Bukowski, algunos jóvenes narradores cubanos hicieron suyos los postulados estéticos y formales de esta tendencia, (...): culto de la sobriedad, economía de recursos, sobre todo de lenguaje, parquedad absoluta en el empleo de adjetivos y adverbios; descripciones mínimas que generalmente recrean ambientes grises y sórdidos; los personajes, caracterizados con pocas pinceladas, son siempre los perdedores de la sociedad: alcohólicos, prostitutas, seres solitarios siempre a la deriva, naufragos sin remedio; textos que desprecian el movimiento, la acción, la trama, privilegiando la tensión y la elipsis, con finales generalmente abiertos que no pretenden sorprender al lector (p. 1.)

⁴ Material inédito y de uso pedagógico, disponible en las Carpetas de orientación de las Asignaturas de la Facultad de Humanidades de la UCLV.

⁵ MÍMESIS.- Según Aristóteles, principio básico de todas las artes. en la novela daría lugar al "realismo" (vid.). En una acepción más restringida equivaldría a "objetividad" y "estilo directo". (Tomado además de Elena Yedra Blanco: *Glosario alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)* (inédito).

⁶ Elena Yedra Blanco, op. cit, s/n.

⁷ En «Punto 4» especie de editorial del número 4 de la revista *El cuentero*, abril de 2007, dedicada totalmente a este particular, una definición de los rasgos de esta tendencia.

Por último es necesario aclarar lo que a *nuevos paradigmas narrativos* se refiere. Esta denominación es conceptualizada de una manera implícita en el libro *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006) de Jorge Fornet., y se refiere a la asunción de nuevas temáticas, preocupaciones y puntos de vista y de nuevos lenguajes narrativos, por autores dados a conocer en los ochenta o antes y los que empiezan a publicar a partir de 1989, fecha simbólica para el estudioso, que a su vez los distinguan de promociones precedentes o de su obra anterior.

Estructura del informe

De los 24 textos que conforman el amplio corpus que nos ocupa, hemos decidido seleccionar un total de 12, seis de cada libro, por su nivel de representatividad de acuerdo a los objetivos propuestos.

El Trabajo de Diploma está compuesto por: introducción, dos capítulos y conclusiones. El Capítulo 1, *La historiografía cuentística cubana y María Elena Llana* está compuesto a su vez por cuatro epígrafes titulados: « Presencia de María Elena Llana en las antologías cubanas y extranjeras de los siglos XX y XXI», «María Elena Llana en el universo crítico cubano», «El cuento cubano de los siglos XX y XXI y María Elena Llana» y «Los nuevos paradigmas narrativos: violentos/exquisitos, iconoclastas, novísimos y María Elena Llana», respectivamente. En él se abordan las relaciones esenciales de la autora con la tradición cuentística cubana de los siglos XX y XXI y se aclara la evolución de la cuentista de acuerdo al desarrollo de su producción. El Capítulo 2, *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y Ronda en el malecón*, está conformado además por los epígrafes «*Apenas murmullos* o la diversidad en el arte narrativo» y «*Ronda en el malecón* o la consagración novo-paradigmática» y se encarga de realizar un análisis que argumente la asunción por la autora de nuevas temáticas y nuevos lenguajes narrativos en dichos textos.

Tomando en cuenta estas proposiciones antes aclaradas hemos decidido titular nuestro Trabajo de Diploma: «Los nuevos paradigmas narrativos en *Apenas murmullos y Ronda en el malecón*, de María Elena Llana»

Capítulo 1 La historiografía cuentística cubana y María Elena Llana

1.1 Presencia de María Elena Llana en las antologías cubanas y extranjeras de los siglos XX y XXI

Los cuentos de María Elena Llana han sido antologados por varios autores: el primero de ellos, Rogelio Llopis, quien a solo tres años después de la publicación de su primer libro, decide incluir en *Cuentos de lo fantástico y lo extraordinario* (1968), el relato «Nosotras», texto inaugural de *La reja*, obra que aparecerá además en las antologías mexicanas *Miedo en castellano: 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (1973) y *El libro de lo insólito (Antología)* (1989), la primera preparada por Emiliano González y la segunda por el propio González junto a Beatriz Álvarez Klein.

Tres conjuntos la incluyen además en la década de los noventa, la célebre *El submarino amarillo. Breve antología* (1993), que se ocupaba del cuento producido en la fecha 1966-1991 y preparada por Leonardo Padura Fuentes, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, selección de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, texto que apareció bajo la égida de Ediciones Unión en 1996 y que también elige «Nosotras» y quizá la antología más completa de la segunda mitad del siglo XX, en cuanto al relato de esta centuria en la nación cubana se refiere, estamos hablando de *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX* (1999, aumentada y corregida en 2004) a cargo del crítico, narrador y poeta Alberto Garrandés, cuyo repertorio y estudio preliminar son de gran valía para la historiografía cubana contemporánea.

Padura y Garrandés escogen un mismo texto: «El gobelino», primer relato de *Casas del Vedado*.

Por su parte los estudiosos José Miguel Sardiñas y Ana María Morales seleccionan el cuento «En familia», también de *Casas del Vedado* para la

antología editada por Casa de las Américas en 2003, cuyo título *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, incluye a la autora junto a clásicos de la narrativa fantástica del continente como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar.

Tenemos noticia aún de dos selecciones mucho más recientes: *Conversación con el búfalo blanco. Selección de cuentos y entrevistas*, editada por Letras Cubanas en 2005, donde su autor, Rogelio Riverón incluye el relato «Añejo cinco siglos», perteneciente a *Apenas murmullos* y *Cuentos infieles*, compilación de la narradora, poeta y ensayista Marilyn Bobes, que vio la luz bajo el sello de Ediciones Unión en 2006. La compiladora selecciona un texto: «Ronda en el malecón» perteneciente al libro homónimo de 2004 que se aleja, es decir, no pertenece al género fantástico.

Como podemos notar de nueve antologías aludidas, cuatro de ellas se dedican a solo un género: el fantástico y las restantes deciden incluir relatos de este género, por encima de la producción de corte eminentemente realista de la autora, excepto la última citada.

Podemos concluir a manera de paréntesis, que la crítica historiográfica cubana y latinoamericana ha privilegiado -en el acto de seleccionar los textos- narraciones de corte fantástico. Sabido es que desde su primer libro *Llana alterna* narraciones fantásticas con otras no menos importantes de corte realista; sin embargo la tendencia por la cual la historiografía la señala, es decir, el tratamiento de lo fantástico, tampoco ha sido objeto de atención exhaustiva en la ensayística insular. A partir de estos criterios de selección y de lecturas críticas a propósito de la autora, pudiera inferirse que la producción realista de la misma ha sido desestimada con respecto a la fantástica.

De modo que si bien es cierto que su obra ha sido valorada por la crítica no podemos señalar una investigación profunda que aborde la pluralidad de enfoques, visiones, temáticas, recursos narratológicos o géneros de los cuales se nutre su creación.

1.2 María Elena Llana en el universo crítico cubano

Su alusión en las sendas periodizaciones de diferentes estudiosos de la literatura cubana, no deja de ser una mención bastante epidérmica y generalizadora que impide el análisis más pormenorizado de cada uno de sus libros. Quizá impulsado por el –en 1984, reciente- Premio Nacional de la Crítica a *Casas del Vedado*, el ensayista Salvador Redonet, decide hacer un pequeño aparte en su cronología del cuento cubano en el periodo 1959-1983 titulada «Contar el cuento»⁸, donde destaca la coexistencia en la década de los sesenta de relatos que se centraron explícitamente en asuntos revolucionarios con otros, según él predominantes donde *reinaba* lo fantástico, textos estos últimos tildados de *evasivos* en estos años. Postula Redonet que este tratamiento deviene constante, para ello menciona algunos textos paradigmáticos: *Cuentos para abuelas enfermas* (1961), *La vieja y la mar* (1965), *Sospecha de asesinato* (1983), de Évora Tamayo; *Las llamas en el cielo* (1983) de Félix Luis Viera; *Crónicas de medio mundo* (1983) de Alfredo Antonio Fernández; junto a *La reja* y *Casas del Vedado*.

Tres años más tarde en su breve «Entre paréntesis (1983-1987)», Redonet vuelve a retomar la importancia de *Casas del Vedado* considerando así que la variante fantástica se desplaza hacia la primera línea.

La década de los noventa no es pródiga en acercamientos críticos a la obra de Llana. El artículo del ensayista Alberto Garrandés: «La cuentística cubana en la Revolución (1959-1988)», aparecido en la *Revista de Literatura Cubana* en 1993 propone como es lógico un canon particular donde *La reja* será comprendida dentro de las narraciones que sostienen:

una perspectiva que privilegia la imaginación y la subjetividad, tendencia en la que están comprendidas las modalidades de lo fantástico y lo onírico, la fabulación de lo insólito dentro de lo cotidiano, la ciencia ficción (...), el

⁸ Véase: Salvador Redonet: «Contar el cuento (1959-1983)», en *Vivir del cuento*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 72-102.

absurdo, y el humor negro como componente básico de textos alegórico-moralizantes.⁹

El crítico relaciona a la ya mencionada Évora Tamayo y Esther Díaz Llanillo con la producción de Llana en una especie de tríada femenina del fantástico donde explica:

Los mundos de Tamayo y Llana comprenden lo misterioso y lo insólito, pero desde una óptica que trasciende la superficie de los hechos (...) María Elena Llana, por su parte, evita los preámbulos y, sin transiciones, penetra en ámbitos regidos por la identidad múltiple y la confusión de los sentidos.¹⁰

El nuevo siglo parece más atento a la obra de nuestra autora en cuestión. En 2000, la ensayista y narradora Aida Bahr en un texto nombrado: «La mujer ante sí misma: autorrepresentación en la cuentística femenina cubana posterior a 1959» de la revista *Del Caribe*¹¹ se detiene fugazmente desde una perspectiva de género, en la relación de los personajes (femeninos todos) con el espacio que protagonizan en *Casas del Vedado*.

Otro de los más atinados ensayistas que ha decidido abordar la temática del cuento cubano en el siglo XX es Jorge Fonet, quien junto a Carlos Espinosa Domínguez seleccionaron una muestra para la antología *Cuento cubano del siglo XX* que vio la luz en México por la casa editora Fondo de Cultura Económica, en 2002. En el prólogo «Bojeo al cuento cubano del siglo XX» Fonet evidencia una postura contraria a Redonet, planteando que la literatura fantástica cubana de la década de los sesenta por considerarse tradicionalmente evasiva:

nunca ocupó un primer plano, opacada por el canon realista; y ello pese al reconocimiento que obtuvieron, por ejemplo, “Estatuas sepultadas”, de

⁹ Alberto Garrandés: «La cuentística cubana en la Revolución (1959-1988)» en: *Revista de Literatura Cubana*, # 21, julio-diciembre, 1993, p. 7.

¹⁰ idem

¹¹ Aida Bahr: «La mujer ante sí misma. Autorrepresentación en la cuentística femenina cubana posterior a 1959» en: *Del Caribe*, # 31, 2000, pp. 41-47.

Antonio Benítez Rojo, y los primeros cuentos de María Elena Llana. La literatura característica del momento, o más aún, la literatura de la Revolución era, por antonomasia, esa otra vertiente ya citada: la “narrativa de la violencia”. Fue la crítica la que de algún modo silenció la presencia de la literatura fantástica.¹²

Noción que imanta toda una serie de criterios afines, como por ejemplo los del aludido Alberto Garrandés, quien junto a Margarita Mateo, ofrece un panorama de la narrativa finisecular y del nuevo siglo en la importante publicación *Anales de Literatura Hispanoamericana* (volumen 31/2002) que dedica un dossier a la literatura (poesía, narrativa, teatro) reciente.

En su «El cuento cubano en los últimos años» brinda una sucinta cronología de la obra de Llana y destaca que su producción más reciente se instala dentro de la de los novísimos escritores insulares, también trata de descifrar:

Su secreto-prodigado en medio de los novísimos y de quienes se dan a conocer luego- consiste en evitar con mucho cuidado el amaneramiento de la narración, del estilo, conservando cierta elegancia y cierta fidelidad al orden del relato tradicional. El tono de su voz está a medio camino entre el de la narración que se escucha y la que se escribe para ser leída en silencio. Ese es su secreto. Su lección radica en la creación de atmósferas donde el límite de lo real es también a veces, el límite de lo imaginario o lo fantástico.¹³

Fijémonos bien en que el crítico no solo defiende que paralelamente a la escritura de los novísimos se ejerce la de algunos «maestros en activo» (dígase Miguel Collazo, Humberto Arenal, María Elena Llana); sino que esta última nunca podrá ser tildada de demodé por su apego a maneras de narrar también, en algún sentido *novísimas*.

¹² Jorge Fonet: *¿Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno?*, Ediciones Oriente, Santiago de Cuba, 2006, pp. 18-19.

¹³ Alberto Garrandés: «El cuento cubano en los últimos años» en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Madrid, 2002, p. 71.

Será el mismo Garrandés quien ampliará y enriquecerá su estudio sobre Llana en un detenido y profundo artículo recogido en *Presunciones*, libro de 2005, con nombre: «La vanguardia transitiva, los años 60 y el efecto *quásar*» donde dedica un epígrafe «Ejercicios de estilo al borde del espectro» a una parte bastante discreta de su cuentística.

En otro importante dossier que la revista *La Gaceta de Cuba* dedica a las perspectivas de la crítica en la nación en su primera entrega del año 2000¹⁴, Zaida Capote reseña bajo también una perspectiva francamente feminista la ausencia/presencia de las narradoras cubanas en la polémica década de los sesenta. Su ensayo «Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario» muestra la discrepancia en estos años entre literatura realista y fantástica y a pesar de que sirve de portavoz a escritoras que confesaron –como Esther Díaz Llanillo- haber dejado de escribir porque el tipo de literatura que hacían entonces no era de interés para crítico alguno, se detiene no en un cuento fantástico de María Elena Llana, sino en un texto «Nochemala» que según la crítica puede incluirse en lo que, también según Capote, Arturo Arango denominaría «literatura de la violencia» en un artículo de la revista *Universidad de La Habana* en 1978. Otra ensayista, Luisa Campuzano, apoyando esta vertiente de los estudios de género en su conjunto de trabajos *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...Escritoras cubanas (S.XVIII-XXI)*, publicado por Ediciones Unión en 2004, señala la reaparición del tratamiento de lo fantástico en narradoras que producen en los noventa y relaciona los sujetos de la literatura fantástica con los de la literatura femenina, adjudicándole a ambas categoría de marginales. Brinda en este sentido una pequeña lista de autoras de promociones anteriores que publican obras de este corte: Esther Díaz Llanillo, *Cuentos antes y después del sueño* y *Cambio de vida*; María Elena Llana, *Castillos de naipes* y alude a narradoras de promociones más recientes que comienzan a practicarlo: Aida Bahr, Ana Luz García Calzada, Karla Suárez y Anna Lidia Vega Serova.

¹⁴ Incluye artículos de Rufo Caballero, Rogelio Riverón, Yoss, Víctor Fowler, Zaida Capote, Ariel González, Ambrosio Fornet, Arturo Arango y Emilio Ichikawa.

Por su parte el investigador Pedro Pérez Rivero¹⁵ justifica en su *La formidable coda del cuento cubano* bajo el título de «Gran pas de quatre» que las cuatro figuras femeninas más sobresalientes dentro de lo publicado en los ochenta son María Elena Llana, Mirta Yáñez, Aida Bahr y Ana Luz García Calzada. Propone a su vez que la herencia más cercana de la cuentística de Llana son las narraciones de Virgilio Piñera, fuente inagotable de la cual bebieron además Évora Tamayo, Rogelio Llopis (*El fabulista*, 1963), Ángela Martínez (*Memorias de un decapitado*, 1965) y Esther Díaz Llanillo (*El castigo*, 1966). Pérez Rivero, retoma una idea anteriormente planteada por Zaida Capote, la de incluir a Llana como representante de la narrativa de la violencia¹⁶. En este capítulo se establecen además relaciones del tratamiento espacial y las temáticas abordadas en *Casas del Vedado*, con la producción novelística y cinematográfica cubanas de las primeras décadas de la Revolución.

Aunque hemos querido seguir hasta ahora un orden más o menos cronológico en los acercamientos –casi siempre leves- de la crítica a la obra de la narradora es preciso apuntar que teniendo en cuenta los propósitos de nuestro trabajo, los artículos más aportadores y de mayor profundidad analítica datan de 2001 y se incluyen en el texto: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*¹⁷. Dichos estudios tienen la firma de Elena Yedra Blanco: «Sobre estaciones de un imaginario en la literatura cubana» y María Marlene Vázquez Pérez: «Los cuentos de María Elena Llana o la fascinación de la lectura».

A pesar de que en el primer acercamiento, Yedra Blanco propone una lectura feminista de los textos analizados, no es menos cierto que es la única autora que se detiene en desentrañar en las obras los usos narratológicos más relevantes como los del narrador, las focalizaciones internas o externas, el cronotopo¹⁸

¹⁵ Ganador del Premio Videncia en la categoría de ensayo en 2003, galardón convocado por Ediciones Ávila.

¹⁶ Pedro Pérez Rivero: *La formidable coda del cuento cubano*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila, 2003, p. 18.

¹⁷ Publicado en Colombia conjuntamente por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas, de Cuba.

¹⁸ «A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos *cronotopo* (...) nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el

fantástico o los espacios cerrados. Apoyándose en que los protagonistas –es decir, las protagonistas- de casi todos los cuentos son mujeres, la autora dota de un doble valor a *Casas del Vedado*, el primero, afianzado ya por casi toda la crítica precedente: el de retocar el modelo expresivo fantástico en la narrativa cubana de la Revolución y el segundo, la incorporación de los imaginarios femeninos que la narrativa de la violencia había opacado. Pese a estas incursiones la ensayista declara que el sexismo literario es prácticamente infranqueable pues «no es casual que un libro editado en 1985, *Quiénes escriben en Cuba. Responden los narradores*, registre hasta 1980 solo a cuatro mujeres dentro de un conjunto de cuarenta y seis escritores»¹⁹.

Su análisis incursiona los textos de *Castillos de naipes*, donde señala el uso del «cronotopo con marcas ambiguas de historicidad»²⁰, las conformaciones de atmósferas cosmopolitas, las temáticas de la infidelidad, la supuesta indagación en el futuro, desplegados a veces bajo un sutil humorismo. Por último, no olvida declarar las relaciones intertextuales de los cuentos con el sistema semiótico del cine.

Marlene Vázquez, con una opinión quizá antitética a la de Yedra Blanco, en efecto no descarta la sensibilidad femenina de la obra de Llana al vincularla a zonas marginadas desde el punto de vista literario, aunque acota: «en ella se observa cierto distanciamiento respecto a la óptica feminista propiamente dicha»²¹. Vázquez divide su análisis de *La reja* en tres secciones que corresponden a su vez a las del libro: «Los divertimentos», «Las narraciones» y «Los hechos». De la primera apunta nociones ya exploradas en menor medida por varios autores antes mencionados: su interés lúdico (recordemos que se nombra «Los divertimentos»), las temáticas de la trasgresión del tiempo y el espacio, la construcción de la

tiempo», Mijaíl M. Bajtún: «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)» en: *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 269.

¹⁹ Elena Yedra Blanco: « Sobre estaciones de un imaginario en la literatura cubana» en: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas, Colombia, 2001, p. 42.

²⁰ Idem.

²¹ María Marlene Vázquez Pérez: «Los cuentos de María Elena Llana o la fascinación de la lectura» en: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, op. cit., p. 214.

personalidad del ser humano, el desplazamiento cronotópico hacia otras geografías y edades.

Declara el carácter realista de la segunda que aborda asuntos como la muerte, el sentido de la vida, la soledad y percibe el apego de la tercera a temas contextuales como lo son la lucha clandestina contra la dictadura batistiana en las ciudades.

Que dieciocho años medien entre *La reja* y *Casas del Vedado* es un hecho donde cabe la reflexión: para Vázquez el *quinquenio gris*²² y sus preferencias por las fórmulas realistas y las temáticas alusivas a la impronta de la Revolución en todo orden social o político, incidió directamente. Varias esencias permean los cuentos: «el carácter casi protagónico del ambiente doméstico y la personificación de la vivienda como importante elemento simbólico que muchas veces supedita a sus designios el destino de los personajes»²³.

El expresionismo, lo grotesco, el fino humor criollo y la ironía son rasgos o recursos utilizados en las narraciones. Otro de los méritos del libro está en el dominio eficaz de la entidad del narrador y sus disímiles usos siempre en correspondencia con la exigencia particular del drama propuesto. Destaca además el empleo de la perspectiva omnisciente y los diálogos, dando paso en ocasiones al monólogo interior.

Tras proponer esta visión múltiple y compleja de autores disímiles que de alguna manera –historiográfica, temática o puramente alusiva- se han acercado o han incluido en sus panoramas la obra de María Elena Llana; podemos ya ofrecer algunas pautas donde se apoyará nuestro análisis posterior:

-La obra cuentística de María Elena Llana ha sido antologada por críticos nacionales y foráneos que privilegian en sus selecciones los relatos de corte fantástico.

²² Término acuñado por Ambrosio Fornet en su «A propósito de *Las iniciales de la tierra*» en *Casa de las Américas*, # 164, sept-oct, 1997.

²³ María Marlene Vázquez Pérez, op. cit., p. 215.

-En sus cerca de cuarenta y dos años de existencia solo cuatro autores (en lo que pudo abarcar nuestra revisión bibliográfica) se han detenido en un análisis profuso de su obra narrativa.

-Su última producción cuentística: *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*, ambos de 2004, es francamente inexplorada. No se encontró referencia alguna en los diversos acercamientos estudiados.

-La crítica se detiene en plantear las dos vertientes de la obra de Llana, la fantástica y la realista, que desde sus inicios, 1965, coexisten en varios libros.

La búsqueda de antecedentes se completa con un texto inédito que por su importancia hemos decidido comentar al final de este epígrafe: se trata del Trabajo de Diploma para optar por la licenciatura en Letras de la autora Gildy González Alfonso cuya investigación tituló: *Lo fantástico en la narrativa de María Elena Llana*²⁴.

Como su nombre lo indica, la autora privilegia -al igual que gran parte de la crítica- la zona fantástica en la obra de Llana y su objetivo principal en el trabajo es «definir aspectos estructurales y tipológicos del tratamiento de lo fantástico en la obra de María Elena Llana e indagar la funcionalidad del mismo, dentro de cada pieza narrativa y de la creación en general»²⁵

Como es lógico, la autora analiza una selección de textos de los tres libros publicados de Llana hasta la fecha en que cerró su investigación: *La reja*, *Casas del Vedado* y *Castillos de naipes*, los dos últimos escritos en la década del ochenta aunque publicados como ya dijimos en 1983 y 1998 respectivamente. Vale aclarar que sostienen una misma sensibilidad en el tratamiento de lo fantástico y quizá sean en la producción de Llana los dos textos fantásticos más paradigmáticos.

1.3 El cuento cubano de los siglos XX y XXI y María Elena Llana

²⁴ Trabajo tutorado por uno de los principales conocedores de esta temática en el país, Arnaldo L. Toledo, ganador del Premio UNEAC de ensayo en 2004 con una investigación afín: *La escritura a través del espejo. Acerca de lo fantástico en Eliseo diego*, el estudio de la autora data de 2002.

²⁵ Gildy González Alfonso: *Lo fantástico en la narrativa de María Elena Llana* (inédito), Trabajo de Diploma para optar por la licenciatura en Letras, UCLV, Santa Clara, 2002, pp. 3-4.

De todo el arsenal teórico que se ha reunido con el objetivo de brindar periodizaciones, panoramas, cánones, esencias y lecturas de la producción cuentística cubana, hemos decidido seguir para este recuento necesario los criterios de Alberto Garrandés, Francisco López Sacha, Salvador Redonet y Jorge Fonet, esencialmente. Este último, en una especie de paralelo ente historia y escritura, propone que no es sino hacia 1914, con la voladura del *Maine*, donde el siglo XX nace para los cubanos. La literatura insular había llegado al nuevo siglo sin la presencia de sus otrora grandes figuras: José Martí y Julián del Casal. Si bien es cierto que Esteban Borrero Echevarría es nuestro primer cuentista propiamente dicho con su *Lectura de Pascuas* (1899), libro de fuerte carácter decimonónico: «Hubo que esperar a 1913, año de la publicación de la revista *Cuba contemporánea*, del poemario *Arabescos mentales* de Regino Boti, e incluso de la poesía de José Martí, para que cuajaran la "primera generación republicana" y el tardío posmodernismo cubano»²⁶

Fonet alerta que en el paréntesis que va desde la fecha antes mencionada a los años veinte, periodo donde se insertan las vanguardias artísticas en nuestra literatura, surge la figura de Jesús Castellanos, quien con sus narraciones célebres «El ciervo encantado» y «La agonía de *La Garza*» define los derroteros por los cuales se encausará más tarde el cuento cubano: ellos son, el fantástico, heredero del primero y el de tema social, hallazgo del segundo.

Sin embargo no es hasta la famosa Protesta de los Trece (1923) y el surgimiento del Grupo Minorista que nuestros autores y textos engrosan la lista de la vanguardia latinoamericana. En 1927 surge la *revista de avance*, que desde su título en minúsculas asegura un comportamiento tal como sus coetáneas *Contemporáneos*, *Amauta*, *Martín Fierro* o *Proa*.

En la vanguardia, situada en este caso en el lapso 1923-1930 por Alberto Garrandés²⁷ convergen cuatro tendencias que por sus rasgos definitorios el crítico

²⁶ Jorge Fonet: «Bojeo al cuento cubano del siglo XX. (Prólogo a una antología)» en: *¿Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno?*, op. cit., p. 9.

²⁷ Alberto Garrandés: «Rutas de navegación: sociedad y escritura en el cuento cubano. (De las vanguardias históricas a los años 50)» en: *Presunciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 51-80.

decide estructurarlas del modo siguiente: el cuento rural, el urbano, el negrista y el universalista.

De la primera tendencia, cuyos antecedentes inmediatos eran Jesús Castellanos y Heliodoro García Rojas, los protagonistas tras la asunción de los ismos serían entonces Luis Felipe Rodríguez, Onelio Jorge Cardoso, Dora Alonso, Alcides Iznaga, Ernesto García Alzola, Raúl González de Cascorro, José Manuel Carballido Rey y Samuel Feijóo. Tendencia cuyo desarrollo muestra altibajos que se originan: «en los distintos grados de conocimiento del mundo campesino y que tienen relación con el dominio desigual de los recursos expresivos idóneos para aprehender las esencias de ese mundo»²⁸

El cuento urbano mostró una diversidad de personajes, de distinto arraigo social nunca antes visto en nuestra cuentística, «personajes con un notable grado de tipicidad en medio de las circunstancias propias del llamado realismo social»²⁹ Se insertan aquí autores como Pablo de la Torriente Brau, Enrique Serpa, Carlos Montenegro, Marcelo Pogolotti, Miguel de Marcos, Raúl Aparicio, Surama Ferrer, Román Ferreira, Ofelia Rodríguez Acosta, Antonio Ortega, Guillermo Cabrera Infante, Lisandro Otero y Calvert Casey.

No obviando la pluralidad de voces particulares, Garrandés sitúa la mencionada diversidad en la exploración sociológica, en el recuento detallado de conflictos en las relaciones sujeto-entorno social, sin descartar los cuestionamientos del ser y el uso del cronotopo como elemento sustancial en los textos.

La indagación en la identidad cubana y sus proyecciones en la literatura dieron al traste con la tercera vertiente: el cuento negrista, que según el estudioso se bifurcó en dos caminos no excluyentes: el folclórico (preocupación por las costumbres religiosas, las leyendas y los ritos) y el de «índole manifiestamente sicosocial» donde se atendieron sobre todo preocupaciones de orden racial.

Nombres como los de Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañaré, Gerardo del Valle y Ramón Guirao, unos en su condición de autores, otros, en la de antropólogos o antólogos, forman la lista.

²⁸ Idem, p. 53.

²⁹ Ibidem, p. 61.

El cuento universalista nucleó sobre todo a narradores de indiscutible calidad estética: Lino Novás Calvo, Eliseo Diego, Félix Pita Rodríguez, José Lezama Lima, Enrique Labrador Ruiz, Alejo Carpentier; quienes abordaron esencialmente la problemática del hombre en el universo, los vínculos sociedad-historia, sociedad-pensamiento y sociedad-naturaleza. Vale aclarar la gran preocupación de estos autores por el plano estilístico-compositivo.

Dentro de esta misma tendencia un grupo de exponentes decidió crear paralelamente al discurrir de la historia, centrándose hacia el intimismo y el interior de la conciencia: «vieron en lo cotidiano un modelo de dislocación de la lógica (...) creían en la nada, en el azar ciego, en el cuerpo y no en la mente; descreían de la noción de Dios, calibraron el absurdo de la vida»³⁰. Ellos son Virgilio Piñera, Humberto Rodríguez Tomeu, Ezequiel Vieta, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet.

Si bien es cierto que autores como Salvador Redonet, descubren influencias de Arístides Fernández y Virgilio Piñera en la narrativa de corte fantástico de Llana, esta autora asume, como ya hemos aclarado, desde su primer texto publicado, narraciones de corte realista.

Vale decir que dentro de la convulsa década de los sesenta los cambios sociopolíticos modificaron el panorama cultural. Años en que convergen en nuestra literatura escrituras heterogéneas. Garrandés hablando del triunfo de la Revolución postula:

Por primera vez en la historia de la cultura cubana un acontecimiento de tanto poder aglutinante (lo mismo en la inclusividad que en las exclusiones) como la Revolución hizo coincidir, en un mismo espacio creativo y una misma atmósfera, a escritores de distintas generaciones y tendencias.³¹

³⁰ Idem, p. 77.

³¹ Alberto Garrandés: «La vanguardia transitiva, los años 60 y el efecto *quásar*» en: Presunciones, op. cit., p. 186.

Redonet denomina *quinquenio de oro*³² del cuento cubano a los años comprendidos entre 1966 y 1970, lapso donde aparecen importantes nombres como los de Jesús Díaz, Julio Travieso, Norberto Fuentes, Eduardo Heras, Manuel Cofiño, Sergio Chaple, Hugo Chinea, entre otros. Inaugurando quizá esta *etapa dorada*, María Elena Llana reúne en 1965, catorce narraciones en *La reja* que a su vez divide en tres partes temáticas: «Los Divertimentos», «Las Narraciones» y «Los Hechos». Podemos destacar como valor predominante en los textos, primero, su heterogeneidad y segundo, su carácter lúdico. La autora sitúa muchos de sus espacios en regiones indefinibles o foráneas (Egipto), en antiguas casas, apartamentos, carreteras; en su primera sección. Las temáticas principales son la transgresión del tiempo, los cuestionamientos del ser, la disparidad del yo.

La segunda parte contiene cuentos realistas que acogen temáticas ontológicas: la muerte, el ser humano y su definición, la soledad.

La tercera, de marcado tono testimonial bien pudiera instaurar a la autora en la tendencia de la narrativa de la violencia. La lucha clandestina protagonizada por jóvenes, las situaciones de incertidumbre ante la represión batistiana, son los asuntos principales de «Nochemala» y «La reja», quienes la componen. Contando con que la autora tenía solo 29 años, *La reja*, a pesar de parecer más bien una antología que un libro de un tema central y coherente en todas sus partes³³, le dio un lugar envidiable a Llana en la década de los sesenta.

A fines de esta, la política cultural cubana «se encargó de dirimir (intervenir en) la querrela de la prosa realista con la prosa imaginativa (...) tuvo lugar una especie de coartación dualista a favor del realismo social»³⁴. Realismo marcadamente

³² Salvador Redonet, op. cit., p. 83.

³³ *La reja* llega a ser tan heterogéneo que no podemos hallar relaciones temáticas ni formales entre la primera sección: tratada bajo el fantástico y con una intención de proponer espacios y tiempos desasidos y universalistas; con las restantes, de un realismo *violento*, como era común en la década. Si bien fue pródiga en obras de las dos vertientes: (*Paradiso*, *Memorias del subdesarrollo*, *Biografía de un cimarrón*, *Los años duros*, *Condenados de Condado*; junto a los libros de corte fantástico ya mencionados) muy pocos autores decidieron asumir posturas discursivas en aquel momento antitéticas: realismo (compromiso) vs. fantástico (evasión), y menos aún hacerlas confluír en un mismo texto.

³⁴ Alberto Garrandés: «La vanguardia transitiva, los años 60 y el efecto *quásar*» en: Presunciones, op. cit., p. 182.

utopista, según este crítico, que se regodeaba en una complacencia al sobrevalorar el drama de la historia.

La década de los setenta comienza con un suceso nefasto, el llamado caso *Padilla*, tras la detención del autor del discutido *Fuera del juego* (1968).

A raíz de la polémica generada en torno a él, la política cultural del país se endureció y tanto de manera sutil como desembozada creció la censura y decenas de escritores padecieron alguna sanción en virtud de sus ideas, sus creencias religiosas o sus preferencias sexuales.³⁵

El *quinquenio gris*, según Ambrosio Fornet, apoyó el desarrollo de la literatura policial sobre otros géneros y sus secuelas todavía tienen influencias en las polémicas más recientes de la intelectualidad cubana.

Hacia la segunda mitad de la década aparecieron libros de cuentos que propugnaban un cambio y una apertura. Textos de Rafael Soler, Miguel Mejides, Mirta Yáñez y Abel Prieto, inauguraron nuevas temáticas y tratamientos de las instancias principales del relato.

Sin ser absolutos, debemos plantear que es muy posible que *Casas del Vedado* (1983) se publicara dieciocho años después que *La reja*, por el hecho sabido de la preferencia por las temáticas que tenían que ver con la toma de conciencia revolucionaria en estos años. Libro eminentemente fantástico, está estructurado ya de una manera más coherente y muestra la asunción por la autora de mecanismos narrativos que superan los utilizados en su producción anterior, como el uso de focalizaciones³⁶ internas y externas y la yuxtaposición de cronotopos. Elena Yedra destaca que el libro reincorporaba a parte de un modelo expresivo fantástico: « [un] imaginario a nuestra narrativa, el de lo femenino, que había sido puesto al margen desde la “narrativa de la violencia”»³⁷

³⁵ Jorge Fornet: «Bojeo al cuento cubano del siglo XX. (Prólogo a una antología)», op. cit., p. 20.

³⁶ «La elección de una perspectiva, o varias, desde la que abordar el conjunto de la historia que se quiere transformar en un discurso modalizado.» en: Elena Yedra Blanco: *Glosario alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)*, op. cit., s/n.

³⁷ Elena Yedra Blanco, op. cit., p. 42.

Después de tanta literatura de tema épico (lucha contra bandidos, milicias del pueblo, alfabetización, zafras azucareras) el libro propone detenerse en la vida de las familias burguesas que se amurallaron en sus mansiones tras no estar de acuerdo con el proyecto triunfante. De hecho, los espacios –casi todos de interiores- en los cuentos, se sitúan en residencias decadentes. Pedro Pérez Rivero relaciona este fenómeno con otras manifestaciones: la novela (*Caudillo de difuntos*, de David Buzzi), y el cine (*Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea) e interpreta el desvencijamiento de las casas del Vedado con uno más interior en cada personaje: «se impuso (*Casas del Vedado*) una introspección en lo social para señalar un derrumbe»³⁸. Texto compuesto por once cuentos, donde se vuelve a alternar la narrativa fantástica (5 narraciones) con otros géneros colindantes a ella y donde los personajes protagónicos son mujeres. Retoma aquí Llana la temática de la transgresión de los límites espaciales, lo difuso entre las instancias vida/muerte, la soledad; propuestas con un sutil manejo del humor que a veces linda con lo grotesco.

Acostumbrada ya a un largo silencio, quince años más tarde aparece *Castillos de naipes* (1998), libro deudor de los anteriores, sobre todo del precedente, a tal punto que se pudiera creer que fue escrito en los ochenta y publicado después de la estancia temporal de la autora en China que abarcó un lustro.

Libro de trece piezas, también de corte fantástico que prefiere ahondar en los temas de los mecanismos de adivinación (I ´Ching, cartomancia, caracoles, premoniciones) junto a otros no menos importantes: la infidelidad masculina, el realismo mágico parodiado, el mundo de las creencias afrocubanas, entre otros.

El tratamiento de los espacios prefiere las geografías de escenarios ajenos, cuando es posible definirlos, hasta llegar a una Cuba, transida de costumbres religiosas heredadas de los negros africanos, donde también se percibe la influencia de la cultura china y su comercio actual en La Habana. Este libro es eco además de las sensibilidades oníricas provenientes de la producción anterior: la coexistencia entre vivos y muertos, el tratamiento del humor, el uso de la síntesis verbal que se fusionan con historias de amor, mundos paralelos que interactúan,

³⁸ Pedro Pérez Rivero, op. cit., p. 23.

tiempos trabajados a partir de una visión lúdica de la realidad. Marlene Vázquez se ha detenido en destacar los recursos formales del libro:

dominio eficaz del narrador y sus diferentes posibilidades de funcionamiento, según las exigencias del tema elegido. Se emplea de manera predominante la perspectiva omnisciente y se trabaja con los diálogos, aunque sin excluir otros recursos como el monólogo interior. La concisión del lenguaje no mutila la riqueza poética (...) empleo frecuente de metáforas, símiles, prosopopeyas, sinestesias, descripciones de gran plasticidad y colorido.³⁹

Baste este sucinto recorrido por la producción cuentística cubana y de Llana en especial, en buena parte del siglo XX para permitirnos aquí algunas precisiones:

- a) Los tres cuadernos, el primero en menos medida que los dos posteriores privilegian el tratamiento de lo fantástico y sus posibilidades de relación con atmósferas extrañas (que no son propiamente fantásticas) y con el absurdo.
- b) Su producción bebe de los maestros de la narrativa del cuarenta y participa de los cánones sobresalientes en las fechas en que ha sido publicada, al mantener una relación tanto estilística como temática que denota un desarrollo consecuente con la cuentística circundante a la autora.
- c) Si vamos a sus últimas producciones, objeto esencial de nuestro trabajo (*Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*, 2004) a primera vista podemos notar el abandono paulatino del tratamiento de lo fantástico y la asunción de nuevos paradigmas narrativos, tanto temáticos (esencialmente) como compositivos.

1.4 Los nuevos paradigmas narrativos: violentos/exquisitos, iconoclastas, novísimos y María Elena Llana

³⁹ María Marlene Vázquez Pérez, op. cit., p. 217.

Por la relación que guarda la última cuentística cubana –cuyos diversos apellidos fueron enunciados en el subtítulo- con la producción de escritores de larga trayectoria pero aún en franco proceso de creación en el nuevo siglo; Alberto Garrandés en su estudio: «El cuento cubano en los últimos años», de 2003⁴⁰, que como su nombre lo indica se encarga de revisar el panorama de la narrativa breve finisecular y del nuevo siglo, sobre todo en los creadores nacidos en las décadas de los setentas y ochentas; hace un acápite para destacar la producción de autores de promociones anteriores, cuya denominación, ya expuesta anteriormente «maestros en activo» ha tenido aceptación por críticos en acercamientos posteriores.⁴¹

Jorge Fornet y Amir Valle presentan en *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI y Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90* respectivamente; una visión sociopolítica que justifica en parte la asunción de nuevas temáticas y modos de escritura en los narradores de finales de los ochenta hasta la actualidad. Los cuestionamientos sobre la política cultural por parte de artistas plásticos en este periodo, el éxodo masivo del Mariel, los fusilamientos del general Arnaldo Ochoa y las divergencias entre países miembros del C.A.M.E. y el posterior derrumbe del campo socialista de Europa del Este; son razones de mucho peso en ese sentido. Los narradores se vieron insertos como es lógico, en un periodo de incertidumbre, de desvinciamiento de utopías, de transición hacia otro estatus de la sociedad cubana nunca antes percibido.

En su introducción: «Para ser lo más breve posible»⁴² Redonet ubica a Carlo Calcines (1964) y su libro *Los otros héroes* (1983) como el detonante de una «generación de cuentistas » y el iniciador de la promoción de los novísimos.

⁴⁰ Ampliado, corregido e incluido en: *Presunciones*, op. cit., pp. 267-307.

⁴¹ Rogelio Riverón en su *Conversación con el búfalo blanco. Selección de cuentos y entrevistas*, (Letras Cubanas, 2005) adopta la clasificación para entrevistar a María Elena Llana e incluirla de alguna manera, didácticamente o historiográficamente en el contexto narrativo contemporáneo: «Algunos coincidimos en incluirte en el grupo – reducido, tenso, contradictorio, sutil- de los maestros en activo del cuento cubano.» (p.33).

⁴² Salvador Redonet (compilación e introducción): *Los últimos serán los primeros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, pp. 5-31.

Varios autores, a medida que la promoción misma ha alcanzado una edad más madura (24 años de enunciada) han tratado fijar esencias que logren aunar en un término la diversidad de las mismas, que sea quizá el rasgo que paradójicamente más los defina.

Margarita Mateo Palmer en *Ella escribía poscrítica* (1995, corregido y aumentado en 2005) destaca la presencia de estos autores (ella asume la denominación de *novísimos*) por las temáticas de la homosexualidad, la inconformidad con los tabúes; muestra además un catálogo de personajes definitorios: jóvenes que no participan del canon del hombre nuevo prefijado por Ernesto Guevara:

Jóvenes roqueros aún rechazados en su violento abandono musical, estudiantes asediados por la doble moral; jineteras de oblicua sensualidad e incierto destino; adolescentes "pastilleros" que indagan en sus experiencias con las drogas (...); jóvenes soldados internacionalistas de la Guerra de Angola que se debaten en una nueva concepción del heroísmo (...) protagonistas de experiencias sexuales de diversos tipos (...) balseros que desafían la sobrevida y la soledad oceánica; portadores del SIDA indiscriminados por la familiaridad de su diálogo con la muerte.⁴³

De aquí podemos extraer que los novísimos se aferran a un presente actual, inmediato, y si bien es cierto que algunos incurrirán en el fantástico o la ciencia ficción (José Miguel Sánchez, Raúl A. Capote) estas tendencias nunca son la norma. Textos donde se ejerce la parodia, la ironía, el pastiche, «la mezcla de lo reflexivo ficcional con el verificable histórico»⁴⁴ que provoca una discusión entre la ficción y la fuente histórica a la cual hace o no referencia. Textos relacionados además –según Mateo- con la noción del simulacro, la confusión de identidades, textos donde la norma es alejarse de lo considerado estable o verdadero.

⁴³ Margarita Mateo Palmer: «Los novísimos narradores cubanos o Chicago en Cárdenas» en: *Ella escribía poscrítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 176-177.

⁴⁴ Margarita Mateo Palmer: «Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte (Los cuentos de los novísimos narradores cubanos)» en: *Ella escribía poscrítica*, op. cit., p. 220.

Por su parte, José Rodríguez Feo, denominó «literatura de exorcismo»⁴⁵ a la narrativa de los primeros años de los noventa, tomando en cuenta la desacralización del mito histórico, cuestión además eminentemente posmoderna. Ya en 1988, Arturo Arango en su artículo «Los violentos y los exquisitos»⁴⁶ trataba de proponer definiciones para encausar la creación de este grupo de narradores, que no tuvieron mucha trascendencia en la crítica posterior.

Más tarde (1993), Francisco López Sacha, en una conferencia ofrecida en el Palacio del Segundo Cabo⁴⁷, en La Habana, denominaría a su modo los grupos siguientes: «Los iconoclastas» (Rolando Sánchez Mejías, Alberto Garrandés, Roberto Urías, Rogelio Saunders, etc) quienes prefieren lograr en sus narraciones atmósferas cerradas que no privilegian el predominio de la anécdota. Aclara Sacha que las temáticas principales son las del dolor, la angustia, la soledad, el rechazo a las normas.

Propone un segundo conjunto: «Los rockeros» (Yoss, Ricardo Arrieta, Ronaldo Menéndez, Raúl Aguiar y Verónica Pérez Konina) que se diferencian de los primeros ya que dan más importancia a la lógica de la acción y al argumento: «el ambiente social en que transcurren estas historias es el micromundo de los jóvenes amantes del rock, y el rock que allí se escucha es el heavy metal»⁴⁸.

«Los tradicionalistas» (Alberto Garrido, Ángel Santiesteban, Amir Valle, Jorge Luis Arzola, José Mariano Torralbas, Alberto Rodríguez Tosca, Manuel Enríquez Lagarde) se acercan a pesar de su diversidad a conflictos de corte épico o social y como la denominación lo indica no se adhieren a experimentaciones formales sino que en ellos el cuento tradicional es un patrón a seguir: «siempre es posible distinguir en ellos una anécdota, un argumento, un personaje y un conflicto»⁴⁹ (aquí se encuentran quizá los dos autores más sobresalientes y premiados de toda la promoción: Alberto Garrido y Ángel Santiesteban).

⁴⁵ Citado por Ambrosio Fonet: «La narrativa cubana del fin de siglo. Informe sobre la situación» en: *Sic*, # 1, 1998, p. 4.

⁴⁶ Aparecido en la revista *Letras Cubanas*, # 9, julio-septiembre, 1988.

⁴⁷ y publicada después en su *La nueva cuentística cubana*, bajo el nombre de «Tendencias actuales del cuento en Cuba» por Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 61-79.

⁴⁸ Francisco López Sacha: op. cit., p. 74.

⁴⁹ Idem, p. 75.

Completan este canon «Los fabulistas», que sostienen relaciones en sus cuentos con las poéticas de Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso y Julio Cortázar (ellos son: Radamés Molina, Eduardo del Llano, Enrisco y Jorge Fernández Era) autores que privilegian el uso del humor, la sátira, la crítica despiadada al burocratismo y al sinsentido de las normas.

Sacha, finalmente los ubica a todos en «Generación iconoclasta» por la «profusión de tendencias, corrientes, estilos, modos y contramodos de hacer el cuento»⁵⁰

Amir Valle en *Brevísimas demencias...*, pormenoriza aspectos ya tratados por autores precedentes. La narrativa de los novísimos está caracterizada por su multiplicidad, Valle los encausa de acuerdo a las temáticas que asumen: la guerra, la beca, el humor, la cotidianidad y la marginalidad donde se puede ver el uso de la intertextualidad⁵¹, las reflexiones existenciales, la testimonialidad con el objetivo de lograr veracidad y el uso de los códigos lingüísticos de las hablas juveniles y/o marginales.

De acuerdo a este autor, la producción narrativa de los noventa es protagonista de una expansión lingüística, que se caracteriza por:

la manipulación del lenguaje por el lenguaje en la búsqueda de una sonoridad y expresividad de ideas concatenadas en torno a un problema (...), la poetización mediante la expansión del lenguaje, de la atmósfera, el ambiente, la interioridad del personaje, e incluso la anécdota (...) y la asimilación del concepto tradicional que presupone el uso del lenguaje como medio comunicador simple.⁵²

Hasta ahora estos autores, algunos de ellos narradores propiamente dichos y pertenecientes a la promoción que estudian, han atendido esencialmente la producción narrativa novísima finisecular.

⁵⁰ Ibidem, p. 78.

⁵¹ «Conjunto de relaciones que un texto literario mantiene, a cualquier nivel, con otros» en: *Glosario alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)* op. cit., s/n.

⁵² Amir Valle Ojeda: *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2000, p. 80. (versión digital)

Jorge Fornet desarrolla hasta la fecha la investigación más completa publicada⁵³, acerca de los narradores finiseculares y del nuevo siglo que son aunados todos, los novísimos y los maestros en activo bajo la asunción de nuevos paradigmas narrativos⁵⁴, tanto en los planos temáticos como formales.

Su visión es muy aportadora: llama *poética del desencanto* a la que asumen los escritores de la promoción del ochenta, nacidos a partir de 1959 y que «no arrastran consigo el “encantamiento” que marcó la vida de sus predecesores; nacieron literalmente (...) en otro país, y no parecen sentir nostalgia por los fantasmas de un pasado que no es el suyo»⁵⁵

Estos autores, perciben «la depauperación del cuerpo físico de la nación»⁵⁶, al preferir muchos de ellos para sus tramas, espacios cerrados, lacerantes, en cierto sentido hacinados (solares, ciudadelas, cárceles, azoteas) y además pertenecen – según Fornet- a dos vertientes narrativas prioritarias: la testimonial y la ficcional.

El ensayista propone un paralelo cuyo fundamento es criticar las modas de las denominaciones que siempre suelen ser fatalmente reduccionistas. Si bien en los sesenta solo se habla de narrativa de la violencia, Fornet alude que en los noventa, la clasificación de realismo sucio resulta lo sumamente cómoda para colapsar las otras posibles.

Por esto, más bien decide entonces llamar *nueva narrativa cubana* o *nuevos paradigmas narrativos* a un conjunto o conglomerado de autores de disímiles procedencias generacionales y por tanto temáticas y formales que publican su obra en la década de los noventa hasta la fecha del término de la investigación.

Como le es imposible al autor dar una denominación única solo alerta el avance de esta narrativa hacia dos sentidos principales: «un discurso que pretende llevar al límite la idea de una crisis y (...) del otro, un discurso que pone de manifiesto la

⁵³ Se trata del Premio Alejo Carpentier de Ensayo 2006 y Premio Nacional de la Crítica 2006, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

⁵⁴ Implícitamente en el libro se propone como *nuevos paradigmas*, la asunción de nuevas temáticas y de nuevos lenguajes narrativos, que a su vez los distinguen de promociones precedentes o de su obra anterior, a partir del *parteaguas* de 1989. Rinaldo Acosta, editor del texto, propone al lector en la solapa del volumen, una valoración que a la vez es su propia definición de nuevos paradigmas: «rasgos como una especial preocupación por la historia, y por la imagen de Cuba como totalidad, (...) nuevas preocupaciones y enfoques como la “irrupción del cuerpo” y una mirada atraída ante todo por los conflictos del presente»

⁵⁵ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, op. cit., p. 90.

⁵⁶ Idem, p. 108.

extenuación de un modelo literario [creemos que el realismo sucio y sus variantes], que describe su agotamiento y, por tanto, prefiere optar por un camino distinto (las múltiples oposiciones a esa visión seudotestimonial de la literatura)»⁵⁷

Por tanto, tengamos en cuenta que:

- a) el fenómeno sociopolítico cubano que produjo la crisis del socialismo europeo incidió de una u otra forma en todos los autores de la narrativa insular (los novísimos y los no novísimos);
- b) la producción de los maestros en activo no es antitética sino paralela a la de los novísimos;
- c) al conocer en palabras de María Elena Llana⁵⁸ el desencanto –para utilizar el término de Jorge Fonet- que produjo en ella la crisis económica cubana⁵⁹.

A partir de este análisis pretendemos demostrar cómo la autora asume nuevos paradigmas narrativos en los cuentos que componen *Apenas murmullos y Ronda en el malecón* y cómo estos en muchos casos son comunes a la cuentística de los novísimos, cuyos rasgos compositivos y temáticos acabamos de referenciar.

⁵⁷ Jorge Fonet: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, op. cit., pp. 137-138. (la primera aclaración entre corchetes es nuestra).

⁵⁸ En octubre de 2006, la Filial Provincial de la UNEAC en Ciego de Ávila, a propósito de la premiación de su Concurso Nacional de Narrativa Breve «Casa tomada», realizó un homenaje y panel sobre la obra de la autora donde participaron además de María Elena Llana, Orlando Luis Pardo, Herbert Toranzo y Félix Sánchez.

⁵⁹ La autora, como mencionamos anteriormente estuvo residiendo en China como corresponsal de prensa desde 1988 a 1992, cuando precisamente regresa a La Habana y encuentra según sus palabras en el encuentro «una ciudad distinta, casi desconocida».

Capítulo 2 Los nuevos paradigmas narrativos en *Apenas murmullos* y *Ronda en el malecón*

2.1 *Apenas murmullos* o la diversidad en el arte narrativo

Entre los escasos acercamientos a *Apenas murmullos* llama nuestra atención la siguiente nota crítica aportada por los editores⁶⁰ de este libro:

Apenas murmullos da cabida, al mismo tiempo, a la reflexión sobre el ser individual, la naturaleza socialmente construida de lo sexual, la dualidad de la enunciación y la reapertura a la necesidad de particularizar el problema de la mujer dentro de la cuestión más abarcadora de la subalternidad. Desdeñando con elegancia los viejos tabúes acerca de la unidad de las colecciones de cuentos, este libro combina lo real y lo fantástico, la actualidad y lo pasado; los contextos que solo a primera vista se enfrentan (...)

Solo una primera lectura de esta colección permite comprobar los juicios anteriores, sobre todo el que se refiere a la heterogeneidad compositiva, unido a una variedad temática y estilística que sorprende e invita a la reflexión acerca de las diferencias que ofrece el folleto con respecto a colecciones anteriores.

De modo que puede afirmarse que aquí coexisten el relato fantástico con el realista, las problemáticas que apuntan al intimismo más ortodoxo, junto a otras que exponen conflictos humanos comunes, relacionados con las particularidades de un contexto sociohistórico determinado.

Apenas murmullos permite establecer diferencias con la producción anterior de Llana y a su vez servir como puente entre una narrativa esencialmente fantástica, creadora en buena medida de universos que rondan lo maravilloso, más cercanos

⁶⁰ Nos referimos a la edición de 2004, cuyo trabajo de corrección estuvo a cargo de Rogelio Riverón y Anadia Jiménez.

a la alucinación que a la realidad social en la cual se engendran; y un modo de expresión realista, que desembocará con mayor madurez en *Ronda en el malecón*.

Para direccionar nuestro análisis hemos decidido proponer una clasificación del corpus objeto de nuestra investigación mediante la división de los cuentos en cuatro grupos principales: en el primero se encuentran los que todavía responden al género neofantástico propiamente dicho y que mantienen una estrecha relación con *Casas del Vedado* y *Castillos de naipes* («Metamorfosis», «La novia», «Ojos de ayer»), en ellos los asuntos principales tributan ortodoxamente a líneas temáticas que incluso provienen del fantástico decimonónico: las metamorfosis del hombre en elementos naturales, el sueño como espacio para otra realidad alterna o paralela a la de los personajes, la coexistencia de vivos y muertos; el segundo grupo está formado por aquellos textos que sin abandonar completamente la vertiente fantástica, puesto que su tratamiento queda en segundos planos, apuntan en directo hacia los problemas de la realidad actual cubana: («Añejo cinco siglos» y «Para siempre» este último en menor cuantía). El tercer grupo está formado por cuentos donde el tratamiento del género se abandona. Solo centra Llana algunas de sus atmósferas en espacios de una universalidad ambigua donde se incluye una problemática muy actual, como es la emancipación de la

mujer frente a las convenciones y principios sociales. Sin embargo, los textos que aquí se agrupan no aluden explícitamente a una realidad extratextual determinada, y mantienen los ambientes indefinidos y hasta cierto punto misteriosos, similares a los del primer grupo («Inmanencia», «Redford Jr.», «Electra gemela», «En la orilla»). Nos es necesario definir un cuarto, que contiene a «Simbiosis» y «Teoría y práctica», relatos estos de corte indudablemente realista que mantienen una conexión directa con los incluidos en *Ronda en el malecón*.

2.1.1 La transición

Apenas murmullos contiene varios relatos que se pueden inscribir aún en la vertiente fantástica, predominante como ya se ha aclarado, en los dos volúmenes precedentes a este cuaderno. La semejanza de alguno de estos textos con los de *La reja*, *Casas del Vedado* o *Castillos de naipes*, no se sustenta únicamente en la conservación de la tradición del género, sino en la elección de temáticas que en dichos libros, han constituido el centro de atención de la autora, de manera que estamos ante la presencia de un proceso de continuidad, también manifiesto en el plano temático.

Persiste en los textos el afán de transgredir los estatismos que impone la realidad más cotidiana, con la implícita dicotomía entre lo natural y lo sobrenatural; además de retomarse las contradicciones familiares resultantes de fenómenos de intolerancia, de incomunicación junto a las más férreas convenciones sociales. Se mantiene el cuestionamiento de los verdaderos o inciertos límites que impone la muerte, amén de otras habituales preocupaciones temáticas, recurrentes en la autora, como lo son el tratamiento del amor en sus disímiles posturas y el de la infidelidad.

En «Metamorfosis», el personaje protagónico (mujer innominada) está trabajado bajo un fuerte simbolismo. Su identidad propia es tan inexistente como su nombre. Víctima de una educación sustentada en la más estricta subordinación y obediencia, requisitos indispensables en la cultura occidental para alcanzar la

virtud femenina, asume con resignación una vida que se traduce en el mecánico acto de tejer: «Todas las noches, de todos los años, de toda la vida. Una vida a tres derechos y un revés y un punto sobre aguja y un menguado y dos aumentos».⁶¹

La hipérbole acentúa la profundidad de este oficio, hierático y abrumador. Ella y su tejido se funden al poseer ambos una misma fórmula que se repite cada día. Pudiéramos pensar en este sentido en un juego intertextual con Penélope, la célebre esposa de Odiseo, ya que esta tejedora, a pesar de no esperar cambio alguno, cree que su fracasada relación amorosa la llena de plenitud, pues sobre sus hombros no cae el peso de un reino ingobernable para una mujer, todo lo contrario, sobre ella se establece el peso de un estatus trágico, en el sentido de no poder hallar la fórmula, nos atreveríamos a decir, de no querer hallar la fórmula, para encontrar la salida.

La imagen del gato acurrucado y quieto es un símbolo que connota la candidez de un espíritu apacible y sosegado. No funciona en el texto como un elemento *material*, corpóreo, animal, sino como un complemento escenográfico que acentúa la condición de la protagonista. Esta última, ajena, consumida en un hastío que no se atreve reconocer porque de alguna manera ha construido su vida sobre la base de un profundo estoicismo, que la ha sometido a su vez, mansamente, a las sentencias de su destino y que le ha hecho creer en una plenitud vital que no existe.

Cuca es otro personaje femenino que se inserta en la historia con una perspectiva diferente, en cierto sentido antitética a la que instaura la protagonista: «Cuca no quería entrar en razones y desbarraba contra esta estúpida educación que nos dieron y contra esta inutilidad que somos y contra estos maridos que nos consideran una lámpara o un mueble.» (73) Frustrada, agobiada, Cuca exterioriza una amarga y rezagada rebeldía al hacer notar su remordimiento (la acusa de llevar *vida de vegetal*) tras su inconformidad con la postura de la protagonista. Ante la exasperación y los reproches esta responde con una inmutable sonrisa, la

⁶¹ María Elena Llana: *Apenas murmullos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 71. A continuación cada vez que se cite un fragmento de este libro solo se colocará la página donde se encuentra al final de la cita entre paréntesis.

misma que ha mantenido siempre junto al gato acurrucado en su regazo; y la misma que permanece en sus labios cuando de repente su pelo comienza a convertirse en húmedas hojas verdes, y sus manos en alargados tallos que se confunden con el tejido⁶². Milagrosamente su cuerpo abandona el reino humano y se adentra precisamente en el *vegetal*.

Este acontecimiento introduce el elemento fantástico en el relato y aparentemente desestabiliza la realidad del personaje. Pero este cambio puede ser tan simbólico como el mismo acto de tejer, en el cual su vida estriba.

Arnaldo L. Toledo en su libro *Exploraciones en la zona fantástica*⁶³, se refiere a María Elena Llana como «autora de una notable fidelidad a la expresión fantástica (fantástico con diversas tonalidades, pero principalmente en la vertiente del “nuevo fantástico” o “neofantástico”)⁶⁴ Este término defendido -como ya se aclaró en nuestras premisas teóricas- por Jaime Alazraki, se distingue del fantástico tradicional del siglo XIX, porque su objetivo no es crear una historia que asuste o atemorice, que especule sobre entes o sustancias postizas o contranaturales, sino que utilice el elemento fantástico, no como mero instrumento para provocar el miedo y la expectación, sino como una especie de representación metafórica de una segunda y verdadera realidad que según el teórico, está oculta, y constituye el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

«Metamorfosis» es un caso típico del neofantástico en María Elena Llana. La transformación del cuerpo en árbol deviene escape metafórico que incluso puede instaurarse en una situación onírica: «Sin duda se había quedado dormida pensando en Cuca y en su conversación sobre las lámparas y la infidelidad y la educación y los vegetales.» (74)

De cualquier forma, el personaje rompe los verdaderos y únicos hilos con los que se ha tejido su vida: la espera, el silencio, la subordinación y la dependencia. La identidad inerte y estática que le adjudica Cuca al mundo vegetal, se desmiente con la sensación de libertad que paradójicamente siente el personaje innominado,

⁶² No descartemos que la elección del título para el relato: «Metamorfosis» pudiera tener conexión directa, en una especie de homenaje discursivo, con el conocido relato homónimo de Franz Kafka.

⁶³ Publicado por la Editorial Capiro, Santa Clara, 2006.

⁶⁴ Arnaldo L. Toledo, op. cit., p. 41.

travestido en árbol y que disfruta voluptuosamente su intimidad con el viento: «Todo su espíritu vibró al darse cuenta de que estaba transitando hacia la esencia de su verdadero ser, del cual su vida sólo había sido un remedo caprichoso contra el cual nunca pudo hacer nada» (75). Mientras tanto, el gato, prolongación de su espíritu antes de la metamorfosis, comienza a bajar el tronco del árbol, y su marcha es descrita y su esencia explicada desde la metatextualidad: «Y se marchó, dando por cumplido su destino de metáfora» (75)

Después de este análisis es innegable la filiación estética de «Metamorfosis» con varios de los textos que aparecen en *Castillos de naipes*. Si comparamos a la mujer-árbol con la Arcadia, personaje protagónico de «Mariposas de noviembre» se obtendrá una misma tipología de personaje: mujeres sobre las que pesa una fuerte presión familiar o social que las discrimina y excluye por diferentes razones. Arcadia (fijémonos en el nombre metaforizado) es una anciana que supuestamente padece un deterioro de su salud mental, que provoca la intolerancia y el rechazo de sus familiares. El personaje de «Metamorfosis» es doblemente subyugado, primero por una estricta educación patriarcal que ha hecho de ella un ser sin matices, abúlico, estoico y luego, por un esposo al que se subordinan su identidad y vida. Ambas mujeres apelan a recursos comunes para subvertir su vulnerabilidad: la imaginación, la fantasía y los estados oníricos. Una escapa de su realidad trasmutada en árbol y la otra, hace fluir desde su universo interior la savia que da vida al jardín artificial que ha sembrado en su cuarto. Ambas encuentran en la naturaleza la fuerza necesaria para redimir una existencia marchita y decadente.

En la misma línea del fantástico y reafirmando su herencia de los libros anteriores se encuentra el relato titulado «Para siempre». Sin embargo, tomando como eje temático el amor y su capacidad para vencer todas las lejanías posibles, en este texto subyacen otras inquietudes que van más allá del problema universal del amor, y su relación con el tiempo y la muerte.

En el cuento aparecen discretas marcas que aluden a una realidad extratextual que se evita en la gran mayoría de los textos componentes del cuaderno. La narrativa de Llana se ha caracterizado generalmente por una indeterminación

espacio-temporal de sus historias, recurso que contribuye a la universalidad de los conflictos de sus personajes. Sin embargo «Para siempre», es uno de los pocos casos en los que se reconoce explícitamente el espacio⁶⁵ de la historia con uno extratextual: La Habana. Pero este reconocimiento de la ciudad está tratado de una manera bastante elusiva, contrastante a la imagen desfigurada y decadente que proyectan los novísimos narradores en la conformación de sus espacios. En *Los nuevos paradigmas...*, Fornet se refiere a la representación por parte de esta narrativa, de una Habana demolida y escatológica, la que compara con un cuerpo envejecido y en estado de putrefacción: «Responde a algo más que una moda el hecho de que solares y ciudadelas, esos micromundos en los que se mezcla lo popular con lo decadente, lo promiscuo con lo asfixiante, se conviertan en punto de partida o ejes de novelas»⁶⁶

Sin embargo en *Apenas murmullos*, específicamente en el relato donde nos estamos deteniendo, el costado deplorable de La Habana no se nos revela plenamente, queda sugerido por la conformación del espacio donde habita la pareja del intelectual con su esposa, en un cuarto pequeño de azotea; o en la breve referencia a extranjeros que deambulan por las calles «en short retratando los balcones azul clarito» (79) o a la también breve alusión a los proxenetes que esperan al acecho la oportunidad de acercárseles.

El tratamiento del humor es un recurso desarrollado ampliamente por la autora, como ya hemos aclarado en el primer capítulo, no solo en este volumen sino en toda su obra cuentística. En el libro que nos ocupa se vislumbran marcas que diferencian esta producción de la anterior. En *Brevísimas demencias...*, Amir Valle se refiere al humor como un «arma de filo incisivo» que penetra en la realidad para cuestionarla y enjuiciarla.

En «Para siempre» el referido tratamiento se conecta con un criticismo sutil a la realidad contemporánea, incipiente al final porque aún no llega a los niveles de

⁶⁵ «La situación discursiva de la narrativa necesita -si bien, en distinto grado y manera según los casos, uno o varios lugares, cuya presencia en el texto da veracidad al relato, sitúa a los personajes, proporciona efectos simbólicos o se erige, incluso, en verdadero protagonista.» Elena Yedra Blanco: *Glosario alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)* (inédito), op. cit., s/n.

⁶⁶ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, op. cit., p. 108.

desacralización y mordacidad que caracterizan a muchas zonas de la producción novísima finisecular: «Fue entonces que lo llamaron los de los bajos, esa pareja que cuida a la viejita con la sana y evidente intención de quedarse con la casa, algo que antes rechazaron él y Yurisa por no servir para esas cosas y era lástima porque la ocasión la pintan calva, pero no.» (76). Mas la falta de vivienda, problema cotidiano de la realidad insular y sobre todo habanera, los personajes de la mulata, el extranjero y el proxeneta, no son los elementos esenciales de la trama, sino que se insertan naturalmente dentro de la historia de amor, que desemboca en un acontecimiento fantástico. Gracián es un artista plástico que vive en la azotea de un edificio habanero y que prepara una exposición de su obra. El acabado final de un collage que lo ocupó por algún tiempo, lo logra con la aplicación al lienzo de una foto robada de un cuarto del mismo edificio donde yace enferma la anciana. La imagen deja ver a un típico joven de los años cincuenta, especie de amante –piensa él- de la joven que a su vez fue la mencionada anciana. El tratamiento del tema del amor es para Llana una obsesión que cobra nuevos matices en cada texto donde se ejerce, móvil principal o único de muchos de los personajes de su obra narrativa. Por conocerlo o recuperarlo, estos derriban fronteras sociales o familiares y burlan los límites del espacio, del tiempo e incluso, de la muerte. En tarjetas y cartas destinadas a la otrora joven, hay una palabra que se repite como un leitmotiv: «Siempre tuyo, Unidos siempre, Siempre en mi corazón. Para siempre. ¡Siempre, siempre!» (81) y que refleja una determinación que permanecerá inviolable, incluso más allá de la muerte «de quien no solo la escribió, sino debió decirla una y otra vez...» (81). La fotografía se personifica al desprenderse del cuadro para regresar a las manos de su dueña, y así cumplir la promesa tantas veces repetidas: la de permanecer *para siempre* junto a ella.

En el cuento «Desvelados» perteneciente a *Castillos de naipes* ocurre un milagro semejante. Los personajes de las fotos de una familia se cambian de lugar, visten o calzan las prendas que no les pertenecen, y asumen una vida propia independientemente de los habitantes del mundo real.

El "milagro" se repite en *Para siempre*, pero en este caso el personaje de la fotografía no pretende ridiculizar la realidad que está fuera del marco, sino volver a los brazos de su amada que ha devenido eterna.

Como se ha podido constatar, este es un relato que a pesar de conservar la vertiente fantástica de la producción anterior a *Apenas murmullos* presenta rasgos diferenciadores que anuncian muy sutilmente, la futura integración de los presupuestos estéticos de la autora con los de los novísimos narradores.

En el cuento que se analizará a continuación, todavía es evidente la influencia que específicamente ejerce *Castillos de naipes* sobre varios textos de *Apenas murmullos*. En «Añejo cinco siglos» confluyen otra vez los remanentes de una expresión fantástica, con la naciente tendencia realista que aflora en la nueva narrativa de la autora. Es válido señalar que es este el único relato del libro que representa sin tapujos, sin aderezos una zona de la realidad cubana que ha sido muy explotada por la cuentística de los novísimos: la emigración, pero en este caso el acercamiento se realiza desde una perspectiva singular y con una intención paródica, no como una mera reproducción cinematográfica del hecho donde se materializa la emigración (los viajes en lanchas o balsas a través de la oscuridad de la noche y el mar).

El texto comienza con una despedida (recurrente escena de la realidad social) entre la típica mulata sensual, apasionada y desenfadada, poco refinada pero ardiente; y su hombre que la abandona dejándole cinco dólares y una amarga soledad como únicos asideros. Desde el principio es visible la despoetización del lenguaje que resulta de la identificación entre los códigos lingüísticos de la realidad, y los de la ficción, formando así lo que Amir Valle denomina como el «trinomio inseparable personaje- realidad real-situación ficcionada»⁶⁷.

«- Coño, Lazarito tú no puedes hacerme esto.

-Quítate, carajo, que se me van» (128)

«Añejo cinco siglos» relaciona un motivo muy frecuente en la literatura escrita por mujeres (abandono por parte del hombre que ama) con problemáticas actuales del ser insular. En la historia ocurre una alteración cronotópica, donde coincide la

⁶⁷ Amir Valle, op. cit., p. 85.

vida de dos mujeres que pertenecen a etapas diferentes de la historia de Cuba. Ambas tienen en común la despedida del hombre amado que parte hacia la Florida, especie de tierra prometida y utópica que imanta desde el principio la voluntad de los hombres. La mulata dice adiós a alguien que escapa de su realidad para intentar sobrevivir en otra absolutamente ajena y extraña, pero soñada y concebida como única tabla de salvación para quien se ha quedado sin alternativas, y peor aún, sin esperanzas en su propia tierra. El balsero es un personaje clave de la actualidad cubana, etapa en la que se inscribe el personaje de la mulata Chabela.

Del otro lado está Doña Isabel de Bobadilla, para Chabela la misteriosa extranjera que también despide a su esposo. El encuentro entre ambas se produce la noche antes de la partida de Hernando de Soto, esposo de Isabel de Bobadilla, que abandona la isla con la esperanza de encontrar en la Florida los tesoros que han atraído a no pocos conquistadores de lo que fue el Nuevo Mundo.

El norte deviene suelo casi mítico, quimera donde se deposita la fe de los hombres en su búsqueda de la fortuna, la gloria y la juventud eternas. «Claro, si llegan, si solo pisan tierra, están a salvo, se las arreglan solos, pero tienen que llegar, tienen que pisar tierra» (130). El hecho de pisar tierra firme se asocia a lo que puede ser una sentencia mágica: si esto se logra, entonces quedarán abiertos los caminos del éxito y la felicidad.

En cambio, la isla es vista como espacio del incierto y de la inestabilidad, como umbral de paraíso añorado, pero nunca como meta definitiva en la vida de los personajes. Esta concepción puede tener dos lecturas, una lineal de acuerdo al contexto donde se inscribe la conversación (1539) y otra explícitamente actual: «Entre los que se van a México o a cualquier otro sitio de Tierra Firme y los corsarios que de continuo la saquean, apenas resulta un peldaño en el mar» (137) Los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo son reencarnados en un juego intertextual que somete la historia y el tiempo a una visión totalmente contemporánea y desacralizadora. Según Margarita Mateo «el uso de la intertextualidad [en los novísimos] (...) no solo aparece como un importante recurso constructivo, sino que en ocasiones es llevada a un primer plano y

tematizada»⁶⁸. En *Añejo cinco siglos* es perceptible la influencia de esta tendencia. La intertextualidad, que aquí resulta de la analepsis⁶⁹ del tiempo, se apoya en un diálogo concreto con figuras casi míticas del imaginario cultural americano, y provoca la confrontación entre la realidad cubana contemporánea y la de la colonia, para obtener así una imagen desfigurada y parodiada de la historia de Cuba.

El contraste entre las perspectivas de Isabel de Bobadilla y las de Chabela la Ronca, contribuye a una vulgarización de la historia y sus figuras principales.

Cuando la distinguida dama habla de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Chabela la Ronca «lanza una risita y va a decirle que menudo socio se echaron, que ese debe estar en todas las computadoras de la policía por tráfico de carne» (130) Como se puede apreciar, las dificultades cotidianas del cubano se colocan en la voz de un personaje marginal (esto se intuye no solo por el habla que comúnmente los distingue, sino por su actitud agresiva y vulgar frente a la extranjera) y desconocedor de la historia, pero que además posee una limitada visión del mundo, que consecuentemente con la realidad hostil y de supervivencia en la que se desarrolla, resulta muy parcializada y estrecha.

Frente a la esperanza de Isabel de Bobadilla en la existencia de la fuente de la *eterna juventud*, Chabela responde: «Alfonso el Narizón, se fue en el hueso, pálido a matarse y en tres años jamando bien se le había estirado el pellejo y vino rosadito como un niño» (134) La confusión y superposición de las realidades de ambos personajes desemboca en la ridiculización de las grandes figuras del pasado y de sus hazañas o aventuras.

Como se ha demostrado hasta el momento, en *Apenas murmullos* no ocurre todavía un total abandono del género que ha identificado a la narrativa anterior de Llana, pero sí se trasluce, incluso desde los propios cuentos fantásticos, una leve transformación de sus presupuestos estéticos. En su heterogeneidad, el libro

⁶⁸ Margarita Mateo: «La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI» op. cit., p. 54.

⁶⁹ «Anacronía consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso marcada por el relato primario. El resultado es una temporalización retrospectiva» en: Elena Yedra Blanco: *Glosario alfabético de Narratología (Términos usados en el estudio de los textos narrativos)* op. cit., s/n.

transita desde la vertiente neofantástica más tradicional hacia la discreta asimilación de una nueva escritura más realista e integrada a la producción literaria nacional de fin de siglo.

Como antes prefijamos, el cuarto grupo, (la tercera sección por su importancia hemos decidido atenderla posteriormente en un sub-epígrafe con más detenimiento) se instaura ya definitivamente en una narrativa de corte realista. No es común en la cuentística de Llana, el uso reiterado de los diálogos y sobre todo el tratamiento de la escritura contemporánea como tema. En «Teoría y práctica» se establece un galanteo devenido farsa entre un joven estudiante que pretende ser escritor —o mejor dicho, que utiliza la excusa de la escritura como medio para lograr un acercamiento de tipo amoroso— y su profesora de Literatura.

La trama se articula a través de una supuesta relación puramente pedagógica, donde el personaje de la profesora enuncia rasgos de una muy particular *ars poetica*, para lograr en su discípulo una mejor redacción de la *obra*. Ahora, estas sentencias sucedidas a lo largo de los diálogos, funcionan metatextualmente, en el sentido que encierran en sí mismas una crítica mordaz a buena parte de los novísimos que centraron sus poéticas en un lenguaje mercantil, estereotipado, efectista, donde abundaban situaciones dramáticas o temas que mutaron rápidamente a lugares comunes⁷⁰: «Solo te prevengo contra los lugares comunes (...) Recuerda que en un concurso para jóvenes, es bueno tocar los llamados de apelación directos. (...) No compares el incierto entra y sale de la trasmigración con esta sincronizada continuidad que otorga la perspectiva del tiempo en todas las direcciones. (...) Ya que actualizas la acción, te sugiero que cambies también la identidad del sujeto. Recuerda que el feminismo cuenta mucho» (8, 11, 12)

⁷⁰ Víctor Fowler en su controvertido «Para días de menos entusiasmo», artículo publicado en *La Gaceta de Cuba*, no. 6, nov-dic, 1999, cuestiona en parte la supuesta calidad de la escritura joven cubana: «¿hay correspondencia entre la realidad cubana reciente y el *pathos* de esta narrativa, o se trata de una operación de *marketing* para satisfacer el deseo de jurados o editores nacionales y extranjeros? (...) el estrechamiento del mañana genera una explosión de la escritura en la que se vuelven tópicos comunes, el hastío, la tendencia a la autodestrucción, la revisión de la Historia, la insignificación del lenguaje, la ausencia de una noción de futuro, a ello se suma la proliferación de escrituras sectoriales: femenina, gay o lesbiana, marginales, incluso las que tematizan la fuga», pp. 35, 36.

La ironía esta vez se teje en el argumento del cuento que está siendo analizado por ambos: «un magnate de empresa trasnacional que ofrece oportunidades a los desesperados del tercer mundo» (9). Historia francamente aburrida, lejos explícitamente de las problemáticas de la narrativa joven cubana, especie de burda evasión que niega incluso su posible pertenencia a esta última. Ahora, en el texto se ofrece un paralelo, o mejor, la historia analizada además sirve de puente para que el personaje de la profesora decida tomar las riendas del galanteo, el joven, devenido cazador cazado como su edad lo indica, luego de enfrentar a su supuesta víctima, decide momentáneamente sobrecogerse.

El análisis *in situ* de la *obra*, proporciona la instauración de una doble lectura: una, la más desdeñable, la enseñanza de técnicas narrativas, otra, que a nuestro parecer colapsa a la primera: el coqueteo sensualista que busca la unión puramente sexual: «Al tratar de incorporarse, una sabia presión en el sexo lo detuvo (...) La sintió ronronear mientras extendía su cuerpo sobre el de él y le rozaba la oreja con los labios» (13, 14)

Durante todo el relato se establece una relación íntima entre el joven que llega al hogar de su regente con el espacio inusitado que acaba de conocer. El decorado de la sala denota un lujo casi coleccionable: «samovar altísimo, teléfono de manigueta, máscara con un manguito para sujetarla, espejo de metal bruñido, una pieza corazonada que solo podía ser la adarga antigua...» (7). El joven atisba la presencia de una botella de cristal tallada en espirales, con coñac. Dicho objeto va a describir en una especie de paralelo, cómo la profesora utiliza su contenido para aderezar su trampa. Personificación esta muy sutil; pero reiterada a tal punto de convertir al objeto en *medidor* del posible estado de beodez en el joven: «Esta vez se sirvió él mismo una cantidad mayor y ya no le importó que, escudado entre las heridas del cristal, el líquido simulara no disminuir» (9), es decir, el líquido funciona como remedo a la timidez y su ausencia deviene alerta donde se establece cada vez en mayor grado el acercamiento amoroso: «las palabras casi susurradas o el coñac lo iban transportando a un estado de oscura beatitud que lo hizo sonreír con deleite al notar que comenzaba a aproximársele seductora, con el fulgor de la botella volcado en el fondo de sus pupilas» (13)

Relato este de tono menor en el libro, pero por su acercamiento a un conflicto sutilmente erótico y por su ejercicio de la metatextualidad, rasgos que los novísimos explayan en sus poéticas particulares, es objeto de nuestra atención.

«Simbiosis», por su parte, es un caso singular dentro de la generalidad del cuaderno no solo por la temática que aborda, sino porque constituye el único texto que prescinde de lo fantástico y que a la vez representa explícitamente a La Habana contemporánea, como espacio donde ubicar la trama.

Aquí se aborda un aspecto importante de la realidad cubana que afecta la utópica igualdad material y espiritual entre los hombres, uno de los principios básicos de la ideología promovida por la Revolución. El gradual desarrollo del comercio internacional y la paralela creación de empresas, firmas o corporaciones, han desembocado en la formación de un nuevo grupo social que obtiene beneficios materiales muy superiores a los de la media nacional, y que por lo tanto ha adoptado posiciones neoburguesas.

Esta historia no se desarrolla en la zona putrefacta y deteriorada de La Habana que generalmente, aparece fotografiada en la literatura de los novísimos. No es la visión de un personaje vencido por las circunstancias y absorbido por una realidad asfixiante, sino la de un nuevo elemento de poder, que alcanza una jerarquía a la que puede acceder exclusivamente el individuo que pertenezca al mundo empresarial, fundamentalmente del turismo o del comercio internacional.

El texto está permeado de un sarcasmo ácido y cuestionador que lanza sus dardos contra esta nueva condición de poder: «Y agregando un fajito de billetes verdes, amén de cierta ayuda que prestó la empresa, obtuvo una casa respetable, cerca del túnel, que por el momento solo necesitaba un poquito de pintura» (37)

Yanelys es la esposa de un importante empresario que gracias a sus recursos financieros adquiere una antigua pero «respetable» residencia habanera. Este personaje está configurado desde esa perspectiva sarcástica y burlona a la que se hacía referencia con anterioridad. Continuamente se hace énfasis en sus limitaciones intelectuales y en lo trivial y superfluo de su carácter. «-¿Nuevos ricos?- preguntó realmente extrañada Yanelys. El Lucero quiso ser explícito y le dijo que era la forma burguesa de la nueva clase y Yanelys siguió sin entender,

claro indicio de que en su vida no había perdido tiempo leyendo sandeces, o más bien, leyendo» (41)

Aguda propuesta reflexiva que se inserta en el drama con el afán de ridiculizar este nuevo tipo de personaje derivado de una sociedad deformada, en la que fatalmente se ha invertido el orden de privilegios. Mientras Yanelys (ser pretencioso y con ínfulas de grandeza pero carente de sensibilidad o gusto estético alguno) viste el «uniforme dominguero de las *shoppings*» para remodelar su casa, el decorador tiene que aferrarse «al inusitado oficio de maquillar esperpentos, convertido en mero zurcidor de Yanelys boquiabiertas, pese a su licenciatura en Arte» (46) Se contraponen así dos personajes diferentes: el *nuevo rico*, con sustanciales ventajas económicas pero mediocre, ordinario o fácilmente influenciado, que puede invertir un gran capital en la remodelación de su casa por la aspiración de alcanzar una apariencia distinguida, una «elegancia con onda» (37); y en el lado opuesto el intelectual que se ve obligado a rediseñar su vocación a favor de la sobrevivencia.

Pero esta oposición no ocurre solamente entre estos dos personajes, sino también entre el llamado neoburgués y el verdadero burgués de antaño, cuya única fortuna consiste en una triste acumulación de recuerdos y esperanzas vencidas. Para terminar la decoración de la casa, los especialistas concluyen que el detalle final debe ser un par de «fotos de esas muy antiguas, en marcos ovalados, que tenían todas las grandes familias cubanas». (41) Según ellos se trata de un caso de simbiosis, «de lógico contrapeso de las fuerzas del equilibrio universal. Nada falta por una parte que no sobre por otra. Y viceversa.» (42) O sea, frente a aquel que fue dueño de un linaje noble y verdadero, legado desde su nacimiento, pero que ahora se extingue por su incapacidad para adaptarse a una realidad inaceptable, surge uno nuevo cuyo cimiento nada tiene que ver con la alcurnia y la estirpe, sino con las posibilidades financieras que ofrece el ser empleado de una corporación o una institución para el turismo internacional.

Este *animal* «fuera de la manada» tiene mucho que ver con aquellos que en *Casas del Vedado* representan también, los últimos restos de una clase que devino marginada (o automarginada) después de 1959 por su desacuerdo con el

proyecto triunfante, y que sin abandonar la esperanza de recuperar su poder, intentaron sobrevivir en un medio que poco a poco los anula y extingue.

La protagonista de «En la pendiente», relato de *Casas del Vedado*, se debate entre el placer comprado, y un frágil equilibrio económico que atenta contra los escasos y legendarios bienes que le quedan como única fortuna de un pasado glorioso. Pasado que ambos personajes (el de «En la pendiente» y el de «Simbiosis») se ven obligados a vender, a cambiar en el primer caso por compañía humana y el segundo por algún dinero que le permita seguir subsistiendo en la soledad de una inmensa casa que «parecía una plaza de toros en día de duelo nacional con un único y olvidado diestro recorriéndola del frente al fondo cuando llegaba de alguna salida inútil e iba hacia la cocina a calentar un poco de café...si quedaba.» (43)

Cuando el decorador le pregunta a este «último de los mohicanos»; en una especie de guiño a los personajes de *Casas del Vedado*; si se asomaban alguna vez aquellos distinguidos seres que se fueron, este responde categóricamente lo que parece ser el motivo central no solo de este texto, sino del libro en general: «apenas murmullos». Esto puede interpretarse como el réquiem no solo de uno de los personajes más paradigmáticos y trascendentes de la autora: el burgués, sino también el de una escritura hasta el momento imaginativa y fundamentalmente especulativa; y a su vez puede interpretarse como el anuncio del nacimiento de nuevos personajes influenciados y determinados por una realidad también nueva, que en libro se revela aún muy sutilmente, apenas como un murmullo.

2.1.2 La recurrencia siempre femenina

El tercer grupo que hemos definido en el inicio del capítulo merece, como ya habíamos anunciado antes, un análisis más detenido. Sirva entonces el hecho, para este aparte, de que estos textos están ingeniosamente conectados por un tratamiento particular de personajes femeninos y su lucha por lograr emancipación. Dicho tratamiento constituye una de las tendencias posmodernas

que asume la cuentística de los novísimos. Margarita Mateo incluye dentro de un amplio espectro de voces marginales, la de la mujer,

«...habría que mencionar una amplia zona de la cuentística de los novísimos vinculada a lo *gay* y a otras formas de sexualidad discriminadas, a la experiencia de roqueros, frikis, balseros, pastilleros, portadores del sida y otros grupos marginados, así como, en una línea importante, el rescate de una visión femenina que –no resulta superfluo aclararlo- es llevado a cabo indistintamente por autores de ambos sexos»⁷¹

A pesar de la imposibilidad de adjudicarle sentenciosamente a la literatura de Llana un carácter explícitamente feminista, es innegable su preferencia por los personajes femeninos, casi siempre supeditados a una fuerza superior (sociedad, familia, prejuicios) que rige sus destinos. Hans Mayer en su *Historia maldita de la literatura* propone un concepto de marginalidad que apoyará nuestro análisis:

«El que traspasa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo, cuando se sella con la propia sangre como un pacto de Fausto con el diablo, cuando se obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces la existencia misma se constituye en transgresión de límites»⁷²

De aquí resultan dos tendencias principales: la *marginación intencional* y la *marginación existencial*. En la primera se incluyen los seres que deciden por voluntad propia alejarse del canon, del margen establecido por la oficialidad, y asumir la marginalidad como una elección, y no como una imposición del destino. La marginación existencial como ya se dijo, es impuesta independientemente de

⁷¹ Margarita Mateo Palmer: «Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte (Los cuentos de los novísimos narradores cubanos)» en: *Ella escribía poscrítica*, op. cit., p. 226.

⁷² Hans Mayer: *Historia maldita de la literatura*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1977, p. 19.

la voluntad propia del ser. La sufren aquellos que por sus limitaciones físicas o espirituales les es imposible integrarse al canon de la oficialidad.

La mujer, por su supuesta debilidad física e intelectual nace con la condición de marginada existencial. Sus pasos deben ser seguidos y amparados, sus decisiones dirigidas, su participación social restringida. Pero los personajes femeninos que afloran en varios cuentos de *Apenas murmullos*, en una irreverencia muda y desafiante, asumen una marginalidad absolutamente intencional. En algún sentido estas mujeres tienen una deuda con sus predecesoras.

Aida Bahr se refiere a los personajes femeninos de *Casas del Vedado* de esta manera:

« (...) Llana presenta los remanentes de la alta burguesía habanera y describe mujeres refinadas, sometidas a la voluntad familiar, y más aún, patrimonial, que se aíslan del mundo exterior en elaborados rituales y tradiciones. Es significativo que el poder no aparece aquí representado por el padre, sino por madres y tías ancianas, dominantes y enérgicas. Las mujeres más jóvenes, débiles o tontas, o irreflexivas, parecen atrapadas en un círculo que las conduce a su destrucción.»⁷³

Las mujeres de *Apenas murmullos* también sienten el peso de la mano inquisitiva de una familia, que educada bajo los más retrógrados conceptos sobre la virtud y el deber femeninos, condena el carácter oblicuo y aparentemente desviado de las protagonistas. Generalmente los personajes posesivos y dominantes son reencarnados en madres y hermanas celosas de la rebeldía de aquellas, que por un momento han preferido la realización personal antes que la conservación de una apariencia de decencia y castidad.

Estas mujeres no se inmolan y defienden su derecho a elegir el camino propio. La protagonista de «Redford Jr.» parece ser observada no solo por sus hermanas que sí han logrado alcanzar un supuesto nivel de estabilidad y felicidad, sino también por la naturaleza. « ¿Qué pasó contigo, qué pasó contigo?, parecen

⁷³ Aida Bahr: « La mujer ante sí misma. Autorrepresentación en la cuentística femenina cubana posterior a 1959» en: *Del Caribe*, # 31, 2000, p. 44.

murmurar las hojas de los laureles que bordean la acera y que se estremecen con el vientecito este de mayo...» (85)

El hecho de quedar *solteronas* ha aterrado a sus amigas y familiares. Pero ¿quién dice que casarse es la única meta de la mujer, el camino certero e inevitable? La iconoclasia de Estela radica precisamente en esta interrogante que parece haber determinado su vida. Desde su perspectiva se ridiculiza el canon de la mujer feliz y familiar, para privilegiar la visión de la soñadora y la atalaya que arrebató a las normas y convenciones sociales, su derecho a elegir. Marginación intencional que invierte dicha condición desde una óptica posmoderna. Ella, mujer libre y dueña de sus decisiones en oposición a la mujer indefensa, dependiente y verdaderamente marginada por hombres que «nunca han hecho sentir a sus mujeres como algo más que fregonas bien peinadas» (87)

La autora crea personajes que enfatizan esta oposición entre Estela y sus hermanas. Irónicamente aparecen esposos que lejos de despertar en la protagonista la nostalgia por lo desconocido, reafirman su decisión de no aceptar, en un intento desesperado por huir de la soledad, al primer hombre que prometa seguridad y estabilidad familiar. Son personajes intencionalmente marcados por características risibles y repugnantes, que también pudieran incluirse dentro de los marginados existenciales. Uno de ellos es cojo. «-Hola-le contesta Estela que se fija inevitablemente en el pequeño bamboleo, la especie de nado sincronizado que se establece entre la pierna más corta y el bultito de las golosinas» (87) (...) «Tampoco los maridos de sus hermanas ganarían ningún concurso de belleza. Ramón con sus lentes de gran grosor constantemente asaltados por los pelos más lacios del mundo que se le despeñan sobre la frente (...) Hildebrando, que apenas trataba de decir algo para él importante, comenzaba a gaguear.» (87)

La inesperada y misteriosa maternidad de Estela vino a agudizar la contradicción entre ella y sus hermanas dudosamente felices. «Cuando una mujer como ella busca la maternidad desafiando a todos, el acto es tan grandioso que resulta irreplicable...» (91) Detrás de lo que aparenta ser el desvarío de su vida se esconde una mujer liberada de ataduras, orgullosa por no haber aceptado «al primero que llegó» y cuya suerte es añorada por sus hermanas.

El tratamiento de la temática femenina no se construye desde el punto de vista de las «mujeres monstruos»⁷⁴ a las que alude Amir Valle en *Brevísimas demencias...* No es una postura agresiva, mucho menos indagadora en los temas tabúes que proliferan en la más reciente cuentística femenina. Solo constituye una defensa *tímida* de la mujer como ser marginado por una sociedad con una reforzada cultura patriarcal. Es válido destacar que esta temática no se hace extensiva a *Ronda en el malecón*.

Con la paulatina asimilación de muchos de los rasgos temáticos y formales que caracterizan la cuentística de los novísimos, María Elena Llana comienza a demostrar un profundo interés por aquellas temáticas que aluden directamente a la realidad más inmediata, a los principales conflictos del ser insular contemporáneo en su relación cotidiana con una sociedad en decadencia. Sin embargo, a pesar de que esta nueva tendencia por la que se decide la autora es bien reconocible en *Apenas murmullos* a pesar de su incipiente y limitado desarrollo, todavía quedan reductos fantásticos. Aún abundan en los textos espacios indeterminados y por lo tanto universalizados, situaciones oníricas, divagaciones de la imaginación, confusiones temporales y fenómenos que hasta cierto punto contradicen las leyes naturales, pero si bien todo esto es cierto, también lo es la asunción de una literatura despojada del elemento fantástico, y que enfatiza la condición híbrida del volumen a la que ya se hizo referencia.

2.2 Ronda en el malecón o la consagración novo- paradigmática

El análisis desarrollado hasta el momento revela una sensibilidad inmersa en un profundo proceso de transición, en el que se percibe una natural coexistencia entre los remanentes fantásticos de la literatura anterior y las nuevas preocupaciones temáticas que comienzan a permear la obra de María Elena

⁷⁴ Término utilizado para clasificar a la herederas del realismo sucio de Bukovsky y Carvert, dentro de la narrativa joven cubana: Anna Lidia Vega Serova, Verónica Pérez Konina, Karla Suárez y Ena Lucía Portela quienes presentan en sus textos mujeres imposibilitadas para cambiar su realidad imperfecta, pútrida, maloliente y por tanto deciden narrar «esa realidad, partiendo de las connotaciones dañinas, malignas, mefistofélicas de la modernidad en el individuo “marcado por su destino”» en: Amir Valle, op. cit., p. 67.

Llana. Su narrativa, a pesar de tener líneas y tendencias bien definidas hasta el momento, no escapa de la influencia que ejerce la serie de transformaciones económicas, políticas y sociales de la década de los ochenta, sobre la conciencia artística cubana de fin de siglo. En efecto, su obra comienza a asimilar algunas de las características propias de la escritura predominante en el contexto nacional desde la década de los noventa: la narrativa de los novísimos. Esta concomitancia que nunca llega a ser absoluta, es mucho menos perceptible en *Apenas murmullos* que en *Ronda en el malecón*, volumen en el que la autora se decide definitivamente por una literatura realista, conformado por una férrea coherencia temática, en la que el desencanto, la decadencia moral y espiritual, la enajenación y el desconcierto, protagonizan la vida de personajes abatidos y en constante lucha por la supervivencia, aunque esta última implique el olvido de la identidad o la anulación de principios humanos y morales que alguna vez fueron rectores. Es válido aclarar que estos textos no se regodean en las zonas más putrefactas de la realidad cubana, como sí lo hacen muchas de las que se inscriben en el llamado realismo sucio. No son de especial interés para la autora los espacios promiscuos y saturados de las azoteas y los solares habaneros, ni tampoco los típicos personajes marginales y muchas veces repugnantes (dígase roqueros, balseros, gays, todos abandonados al desenfado de una personalidad descuidada, impúdica, casi grotesca) que definen en parte el sistema de personajes asumido en esta literatura. La hidalguía y la elegancia artística que siempre han matizado la narrativa de Maria Elena Llana, influyen en el hecho de que la autora no penetre en esos micromundos de la realidad, sino que desplace su atención hacia conflictos humanos consecuentes a una sociedad que ha sufrido violentas transformaciones, los cuales han subvertido la utopía del hombre nuevo de la Revolución Cubana, y han preparado el terreno para el nacimiento del hombre posmoderno, sobra decir desenfadado, en tanto cosificado y no comprometido con su pasado.

Margarita Mateo se refiere a la peculiaridad que presenta el posmodernismo insular, gracias a la existencia de «uno de los proyectos modernos de justicia social más radicales y sostenidos del continente: un proyecto que ha sido

legitimado, entre otras formas, a través de un discurso humanista cuyos principales tópicos gozan de un fuerte arraigo en la modernidad »⁷⁵

Pero como afirma Jorge Fonet, la consumación de un proyecto revolucionario implica inevitablemente su propia degradación, y es precisamente este agotamiento, el precio que ha debido pagar el proyecto homónimo cubano, hecho que ha influido sobremanera en la peculiar posmodernidad insular a la que se refiere la citada Mateo, y que califica como «esencialmente indagadora, cuestionadora de la circunstancia en que se desarrolla y está prácticamente empeñada en la posibilidad de proyectar el futuro»⁷⁶

Los textos que comprende *Ronda en el malecón* son consecuentes con la pérdida de fe en el proyecto revolucionario a la que se refiere Fonet «La poética del desencanto tiene un final más o menos previsible; todo desencanto presupone tanto la creencia como la extinción de la fe en una utopía»⁷⁷. La desilusión y el desconcierto se derivan del encuentro con una realidad compleja y asfixiante, en la que se mueven personajes confundidos y lacerados como la protagonista de «Volver». Una mujer se debate entre la alegría de haber regresado a su tierra después de dos años de exilio por cuestiones laborales, y el implícito reproche que intuye en la bienvenida de su familia: «ahora sientes que tu emoción primaria se está entreverando con ese “volviste” entre admiraciones e interrogantes que te dedicó Juan» (7) Desde un narrador en segunda persona se revela el desplome de las ilusiones del personaje que descubre un panorama hostil y diferente al que dejó, y al que esperaba volver a encontrar. Este, como todos los textos del libro, se apoya en un recurso indispensable para lograr una crítica descarnada, demoledora y nada apacible de una sociedad decadente y opuesta a sus ideales primarios, víctima de una crisis no sólo económica, sino también de ideología e identidad. La ironía funciona como resorte de la inconformidad y la frustración que definen a la sociedad cubana finisecular y que marcan los principales derroteros de su narrativa. El humor va a ser una constante en este libro: «La visión desencadenada e inquisitiva, humorísticamente del entorno sociopolítico, llega a

⁷⁵ Margarita Mateo: «Los novísimos narradores cubanos o Chicago en Cárdenas» op. cit., p. 179.

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Jorge Fonet: Los nuevos paradigmas..., op. cit., p. 90.

zonas disímiles de la infraestructura social: cuestionamientos éticos, derrumbe de falsos ídolos e ideales, rupturas de dogmas históricos y sociales»⁷⁸

La autora pierde el pudor al representar sin tapujos varias situaciones de la cotidianidad cubana desde una perspectiva abiertamente sarcástica y mordaz.

La desconfianza estatal hacia todo individuo que trascienda las fronteras nacionales: «La emoción apenas se alteró con la mirada hostil del funcionario que te chequea el pasaporte y te mira y vuelve a mirarte como si la foto no fuera tuya, como (...) si fueras la Agente X dispuesta a volar la farola del Morro» (5); la alusión al fenómeno de la implantación de las shoppings, y la pobreza de las instalaciones nacionales: «Pero ya estás en el hormigero del vestíbulo de un aeropuerto que parece una Terminal de trenes» (6); son algunos de los motivos principales en los que la autora se regodea con una evidente intención sarcástica y adopta una postura eminentemente agresiva, sin edulcoramientos ni aderezos contra aquellas zonas conflictivas de la realidad. Pero en algunos casos no se busca solamente la burla, la chanza, sino que se ofrece una visión desgarradora y dolorosa del fenómeno. Fornet se refiere a una literatura que «en no poca medida parece obnubilada por los conflictos del presente»⁷⁹. El personaje se consterna al presenciar su estadio en un espacio armado bajo la mirada inquisidora y vigilante de sus propios coterráneos. Se sorprende del aire de incertidumbre y vigilia que se respira en las mismas calles que antes fueron el escenario de las grandes marchas revolucionarias, y que ahora lo son de la miseria y las ruinas, no solo de una ciudad sino de toda una utopía. Este contraste que se establece entre épocas diametralmente opuestas de la Revolución Cubana, que constituyen el eje temático de «Volver», connota el derrumbe absoluto de la utopía del hombre nuevo en una sociedad también nueva. En un leve recorrido de la memoria por tres etapas fundamentales de la historia de Cuba del siglo xx, el personaje transita desde la Habana de los cincuenta, pasando por la de *las movilizaciones* y la euforia revolucionaria de los años sesenta, «hasta caer en esta de ahora, con basureros en cualquier esquina, parques sin bancos, aceras erosionadas, casas

⁷⁸ Amir Valle, op. cit., p. 71.

⁷⁹ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas...*, op. cit., p. 90.

en ruinas horrendos olores y lo peor... el silencio» (10). Este recorrido mental del personaje explica la desaparición de aquel hombre nuevo (militante de una ideología homogénea, y confiado en el porvenir revolucionario) y el surgimiento del hombre contemporáneo, que desemboca de esa Habana, o realidad nacional en estado extremo de deterioro y envejecimiento. El hombre actual deviene enajenado y desasido como «estas gentes que caminan o pedalean ensimismados»⁸⁰ (10) y además, cuestionador de una ideología que ya no sienten como propia. Un ejemplo de esto es el hecho de que la protagonista se burla abiertamente de los principios heroicos e internacionalistas, que constituyeron premisas fundamentales del ideal revolucionario.

En una actitud desafiante arremete con ironía mordaz e hiriente, contra la desvalorización de los intereses y los sentimientos personales, a favor de un ideal común. No cree en las grandes hazañas solidarias ni en el amor abstracto hacia personas o naciones que no conoce. En la actitud de la protagonista se revela un rencor hacia el padre de sus hijos por haberlos abandonado, hecho que no se justifica ya con el cumplimiento del deber socialista, sino que se condena, proponiendo quizá una inversión del canon de responsabilidades del revolucionario: lo afectivo antes que lo social. El sacrificio de la individualidad ha dejado de ser motivo de orgullo y muestra de grandeza espiritual, para convertirse en diana del reproche y la burla. El *padre biológico* de los hijos del personaje protagónico es desacralizado como también lo es la ideología que representa. El que renunció a sus propios hijos para convertirse en el «pater de la patria» irónicamente morirá solo, «en un apartamentito de microbrigada, porque el Estado protector ya no pagará asilos políticos en el *Habana libre...*» (8)

Por otro lado «Volver» es un texto que juzga el nuevo orden de intereses que se impone en la sociedad cubana contemporánea. En detrimento de las relaciones humanas, específicamente filiales (a las cuales, ya sabemos, el personaje le da una importancia capital) se establece un ejercicio de sobrevivencia de los personajes que sucumben ante las necesidades materiales concretas de la vida

⁸⁰ Memorable es la escena inicial de la cinta *Madagascar* (1994), de Fernando Pérez donde se traduce una poética del hastío humano y la desesperación por una incertidumbre vivencial, donde homónimos pedelistas en una secuencia compuesta por primerísimos planos, traducen un cosmos insular nefasto.

diaria. Al volver del exterior «contrariando toda expectativa, remontando la corriente, a la inversa del cardumen, que navega hacia arriba» (5), entronca con una familia devastada que no acepta su regreso cuando su permanencia fuera del país, en un momento de extrema crisis económica, representa la única posibilidad real de subsistencia. Se revela entonces la desnaturalización del hombre contemporáneo, que ya no se inmola por ideales revolucionarios de solidaridad a ultranza o de utópica hermandad entre los hombres, sino por los beneficios materiales que implica actualmente el hecho de que un miembro de la familia se exilie temporal o indefinidamente.

El afán ingenuamente humanista de antaño se subvierte por la cosificación hasta cierto punto, del individuo que está diluido en la crisis general de una sociedad transformadora y desfigurada.

A la *poética del desencanto*, usando las palabras de Fornet; implica como ya se sabe el desplome de un ideal que en algún momento fue regente, y la instauración espontánea de nuevos paradigmas en la sensibilidad artística insular de fin de siglo.

La desacralización del personaje típico que aún defiende una ideología demolida y caduca, constituye uno de los motivos temáticos más importantes de dicha poética:

Quien debió ser el héroe trágico de nuestro tiempo, el defensor a contracorriente, de ideales que dominaron el discurso político y literario durante tres décadas, se esfuma del horizonte cultural de estos años. Y es que resulta difícil, en efecto, encontrar al personaje revolucionario, a menos que sea como objeto de burla o representante de ideas “trasnochadas”.⁸¹

En «Volver», ya asoma un personaje de este tipo al que el narrador le augura un irónico final con respecto a las decisiones de su vida. Como padre de la patria americana y no de sus hijos propios, recibirá la honorable recompensa de morir solo, u olvidado en un pequeño apartamento de microbrigada.

⁸¹ Jorge Fornet: *Los nuevos paradigmas...*, op. cit., p 116.

«Juan López», como el título del cuento lo indica, constituye un personaje mucho más definido que el anterior de «Volver», quizá sea dentro de la estrecha gama de personajes masculinos en la obra de Llana, un caso singular.

Amir Valle se refiere a un tipo de humor que prolifera en la narrativa de los novísimos, no como recurso literario propiamente dicho, sino como tema. La peculiaridad radica en que asumen el humor «Al mismo tiempo, como sujeto y objeto de la acción: en la situación que pintan lo que les importa, les interesa, es lo risible, lo cómico, lo burlesco, lo irónico, y para reflejar ese grado de humorismo lo hacen únicamente a través de una mirada risueña, cómica, burlona, irónica hacia esa realidad »⁸²

Decidimos direccionar nuestro análisis de «Juan López» teniendo en cuenta este rasgo distintivo puesto que su existencia como personaje se debe fundamentalmente a una intención desacralizadora del arquetipo del individuo revolucionario, comprometido con un medio que anula su identidad para agregarlo a una masa humana eufórica, que supuestamente agradece su participación pero que en realidad, desconoce hasta su nombre. En una evidente preocupación por la individualidad del ser, se derrumba uno de los ideales más sólidos del proyecto revolucionario cubano: el hombre que fundido a su pueblo forma una sola identidad, un todo que absorbe los intereses y anhelos particulares para convertirlos en colectivo.

La autora crea alrededor de este personaje un universo humorístico donde cada acción o pensamiento son objeto de burla. Él mismo, Juan López, parece estar destinado al anonimato y a las multitudes. El hecho de que su nombre y su apellido sean bastante comunes no es casual, sino consecuente con la configuración de su personalidad que deviene poco singular, y desde una perspectiva actual, ordinaria y ridícula: «Él y el todo, él y su circunstancia, él y la muchedumbre (...) Juan hombre y multitud. Juan el todo y la unidad. Juan clonado hasta los seis ceros» (52)

⁸² Amir Valle, op. cit, p. 48.

Su participación en diferentes acontecimientos de la revolución cubana, es destacada irónicamente por el narrador como imprescindible. A pesar de ser fenómenos absolutamente masivos y multitudinarios, donde el personaje constituye solo un punto distante e indefinido. Esta es una de las principales estrategias que se utilizan para llegar a la burla exacerbada que predomina en el texto.

Se trasluce de esta forma el violento cambio que sufre el pensamiento cubano contemporáneo, que alejado de la fe limitada de otros tiempos, ha experimentado un desencanto de los posturas (en algún momento válidas) derivadas del proceso revolucionario.

El énfasis en el contraste entre la vida de Juan López, y su muerte, reafirma esa visión descreída y contestataria a la que se hacía referencia anteriormente. La propia muerte del personaje apunta hacia la esterilidad de su vida. Digno de un hombre altamente comprometido con sus ideales, Juan muere después de preparar su centro laboral para la visita del Ministro, cuyo *mitsubishi* provoca el accidente en que da término a su agitada vida.

Ahora bien, lo cómico radica en la soledad que lo envuelve después de su muerte, a pesar de haber sido un hombre que siempre estuvo rodeado de personas con las que compartía mucho más que una ideología:

El único auto del cortejo, un taxi de los que se alquila en la misma funeraria, nos llevaba a mí, al hermano que le quedaba en Cuba y a una joven de minifalda que pidió botella hasta 12 y 23 (...). Sus compañeros no pudieron asistir (...) porque ese día celebraban la visita del ministro del ramo (50).

Su existencia resulta la caricatura de un tipo de personaje que por su anacronía y descontextualización es vulnerable a la burla y sobre todo, al rechazo.

Los nuevos paradigmas de la literatura insular implican la asunción del hombre contemporáneo, irreverente por antonomasia, desenfadado y fundamentalmente no comprometido con un pasado del que ya no se siente deudor. Por lo tanto este

hombre deviene cuestionador absoluto de cuanto le rodea, y de todo lo que pueda presentar una ideología que para sensibilidad ha dejado de ser paradigmática.

Por esta razón, el personaje del tipo de Juan López se repite bastante en la narrativa de los novísimos, como un reducto del héroe épico tradicional que protagonizó el contexto escritural de las primeras décadas de la revolución. En la actualidad, aquellos que todavía mantienen una fe a ultranza en aquellos ideales ya desterrados, «lejos de representar una vanguardia revolucionaria, son asumidos como expresión de una patética retaguardia»⁸³

La visita de Juan Pablo II a Cuba en enero de 1998, constituyó para los cubanos más que un cisma puramente religioso, un suceso de connotaciones sociopolíticas de una trascendencia inigualable. Por primera vez en casi cuarenta años de Revolución, una nación considerada laica abría sus puertas al icono católico más representativo de los mortales.

A pesar de la importancia del suceso, no tenemos noticia de que halla sido ficcionalizado por narrador alguno excepto en el caso de Llana. Su texto «La gran visita» propone en la voz de un narrador personaje, -también mujer innominada, otrora estudiante de un colegio católico y portadora de una formación religiosa- el encontronazo de dos ideologías émulas: la católica y la revolucionaria-dogmática, la primera sepultada por el fervor marxista en las décadas iniciales del proyecto triunfante y ahora catapultada mediante una resurrección casi increíble y la segunda, descreída en gran parte y considerada demodé para las más jóvenes generaciones. La parodia se establece esta vez mayoritariamente en el plano del lenguaje. Ante la solemnidad oficial que entrañara la visita de Su Santidad a La Habana, esta escritura expresa una postura desenfadada, cotidiana. No son sino las consignas que forman ya un patrimonio del habla tribunista cubana, las que sirven como basamento y transitoriamente son adulteradas o travestidas para la ocasión: «Viva Juan Pablo Segundo», « ¡Juan Pablo Segundo, te quiere todo el mundo! ¡Juan Pablo, hermano, te quieren los cubanos!» hasta derivarse en un chovinismo puramente nacional: «Viva Cuba», «Viva la Virgen de la Caridad». En

⁸³ Jorge Fonet: *Los nuevos paradigmas...*, op. cit., p 116.

el hecho de implantar una autonomía literaria, Llana descarnadamente instaaura un personaje de rasgos muy distintivos en una situación aparentemente desdramatizada (la placidez de la contemplación del oficio papal) que paradójicamente, se torna violenta, en algún sentido *animalizada*. Muchos de los narradores novísimos tienen pretensiones similares, según Sacha: «Los nuevos cuentistas (...) planteaban problemas a la sociedad y descubrían para el género recodos ocultos o poco trabajados por la tradición. El cuento volvió a la (...) creación de conflictos y personajes auténticos»⁸⁴

Y este recodo, ahora puesto sobre el criticismo que define a la narradora, también removerá las costumbres burocrático-administrativas de nuestros grandes eventos, a los cuales el pueblo cubano está francamente acostumbrado. El deseo a ultranza de *parecer* más que de *ser* cubanos ante la mirada pública internacional llega en la trama a constituirse centro de burla: las canciones de la trova tradicional cubana son además –como las consignas, aunque en este caso lo sean también- redimensionadas para la ocasión: «Uno, dos y tres, qué Papa más chévere, qué Papa más chévere, nos vino a visitar...» «ay, mamá Inés, ay mamá Inés, con este Papa todo va bien» (106) en una especie de fetichismo de la identidad. Por primera vez en una gran concentración –que en el texto siempre recuerda las relativas a sucesos revolucionarios⁸⁵- se sustituye el trillado «compañero» por «hermano» y este particular es visto como hecho temporal, forzado, sin sentido.

En el personaje de la protagonista se establece un recuento comparativo que a manera de flash back somete a juicios sucesos distintos, incluso antitéticos, pero que a su parecer mantienen una relación histórica y describe etapas cruciales de los cambios políticos que se generaron en nuestra nación tras el derrumbe del socialismo europeo: «También aquel día, el del recibimiento [del Papa], me acordé que la vez anterior que fui a recibir un visitante fue cuando vino Gorbachov.» (107) personaje de la realidad extratextual este último, carente de relevancia para los cubanos finiseculares y que en el texto se tutea mediante la apócope de su

⁸⁴ Francisco López Sacha: «La pelea cubana entre los ángeles y los demonios» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, p. 39.

⁸⁵ El espacio de la trama alude directamente a la Plaza de la Revolución de La Habana.

nombre: Gorbi, señal esta desacralizante y desmitificadora. Aun se atreve este personaje a profetizar –ejercicio común en medio de una situación de tal fervor religioso- que el próximo visitante, para estar a tono con los contrastes de pensamiento, sería un nuevo presidente norteamericano.

Varios subtemas rondan el principal: bajo un rejuego intertextual de un acentuado ludismo, los presupuestos bíblicos son direccionados para describir sin maquillajes un espacio que representa y deja traslucir una poética de la decadencia: «Todo el mundo (...) con unas mochilas provistas de emparedados caseros y termos o pomos con agua y café, algo en lo que sin duda tuvieron divina inspiración porque no había un vendedor por todo aquello, ni un solo kiosko, ni un carrito, ni una cesta con las pródigas frutas del patio. Todo bajo el más rígido principio de la abstinencia, quizá para reafirmarnos que no sólo de pan vive el hombre, sin duda la sentencia bíblica más experimentada en el país» (108)

La supuesta igualdad de los fieles junto a la reflexión sobre el ejercicio del poder instauran un diálogo del personaje consigo mismo, donde se definen posturas del pensamiento que irremediamente persisten en creyentes o no creyentes. Tras ver una familia negra en la plaza mientras la misa se efectúa, entonando cantos fervorosamente, otro personaje –también mujer- se le acerca a la protagonista y dice: «esos no les tienen miedo al cucuclán» (109). Situación límite esta, ya no quizá desde un punto de vista accional como los relatos de tema bélico en Ángel Santiesteban o Alberto Garrido, pero sí desde una mirada sin ambages, ideológica.

Memorable pudiera considerarse la descripción del personaje narrador acerca de la concentración de creyentes y no creyentes frente a la Plaza de la Revolución, cuyos coros, himnos, discursos evocan las imágenes de «José Martí, que mira hacia abajo y del Che Guevara que mira hacia arriba y a Cristo que, situado entre uno y otro, mira al frente, directamente, con el corazón al descubierto» (112) Como se aprecia, la narradora no pasa por alto estas tres imágenes que ahora coexisten en un mismo espacio físico, del mismo modo que establecen una relación afectiva muy particular con aquella congregación humana.

Pero el momento, a nuestro juicio, el punto climático de este relato está en el modo ingenioso en que se encuentran los parlamentos de la testimoniante y un vecino suyo que tratará tendenciosamente de insinuar con malsana perspicacia que algo no estuvo del todo bien. Con una ironía que no echamos de menos en la escritura literaria de los noventa, esta mujer madura que no puede evadir su «ya inexcusable bisexualidad ideológica» se explaya en una respuesta tajante: «-La verdad, chico (...) sólo eché de menos *La Internacional*.

Un «Salón de espera» es el espacio elegido esta vez por Llana para componer un relato donde la crítica social a los estereotipos, al absurdo y a la corrupción devienen centro de atención.

Una suerte de mundo paralelo con signos específicos (leyes y jerarquías propias) tiene lugar en el interior de un salón de espera donde el tiempo parece haberse detenido ante la desidia de los funcionarios y la morosidad de una abúlica recepcionista. Allí coexisten en incontables jornadas, personajes de edades, sexos e intereses diversos, cuya única conexión es el aguardar. Mientras lo hacen protagonizan una nueva comedia humana, matizada por la insensibilidad, el desamor, el favoritismo y la irracionalidad.

Vuelve a trabajarse con fina ironía en este texto la crítica social a los dirigentes que supuestamente derrochan recursos materiales por el bienestar de la sociedad. En este caso el señor Quintero –especie de padre espiritual de lo que ha devenido comunidad propia-, con la parsimonia propia de los sabios explica al recién llegado Raimundo, ante un súbito revuelo de la muchedumbre: «Son los autos de la dirección. Salen en pequeñas caravanas y todos corren a verlos pues siempre es reconfortable que alguien se mueve por nuestros problemas, ¿no? (...) hay que aceptarlo como la costumbre de la devoción» (36)

No escapa a la mirada de Llana la subversión del canon y el predominio del absurdo, lo irracional, esencias en fin, tema del relato. En algunos momentos esta visión caótica y desordenada solo queda sugerida, mas, en otros, resulta del todo explícita.

Ocurren paulatinamente en la trama un conjunto de sucesos que se inscriben en esta voluntad fundadora de «hacer blanco» en el burocratismo a lo irracional, lo macabro o el igualitarismo absurdo. Universo dantesco, espacio físico que atrofia la inteligencia y consume a las personas en lo rutinario, lo mecánico, donde existen leyes inflexibles y por lo tanto, inviolables.

Insertada en la historia central es posible hallar una escritura paralela que se produce cuando, en medio de la ansiedad y angustia del salón de espera, el joven Raimundo toma un libro olvidado y se dispone a leer «una de esas caravanas de palabras que parecen simples ejercicios de escritura de un autor disidente de la ortografía» (41) (Esta reflexión pudiera considerarse una alusión metatextual directa contra alguna zona de la escritura cubana noventina).

El relato, dedicado al «inmarcesible K», no sabemos si autor o personaje kafkiano, remite necesariamente al tratamiento del tiempo como tema en sí mismo y no como recurso esencialmente narratológico.

No es casual, por otra parte, que el último texto del cuaderno se nombre con la primera letra del alfabeto castellano. Amada, una anciana dispuesta a dejar sus cuestionables bienes materiales a amigos, y no a sus familiares más cercanos por su desencanto de éstos, decide firmar su testamento cuando es interrumpida en el justo instante de iniciar su nombre.

El relato insta un personaje desvinculado, incrédulo, agotado tanto ideológica como físicamente, calculador, ególatra; en un espacio también precario, ruinoso, fragmentado, nunca acogedor.

Las reflexiones paralelas al acto de escribir, se suceden invariablemente. Sabido es la preocupación excesiva de los novísimos (de «los tradicionalistas» según Sacha) por visitar el mito de la Guerra de Angola, donde la introspección de los personajes protagónicos centra la atención de estos autores y no la epicidad dramática del conflicto: «Si antes el conflicto resultaba establecido entre el hombre y la historia, ahora el destino se alza sobre el conflicto entre el hombre y los demás»⁸⁶ La visión que tiene la anciana de un excombatiente de esta gesta es la siguiente: «dos años durmiendo bajo tierra y ejerciendo a ciegas en un lugar

⁸⁶ Salvador Redonet: «Para ser lo más breve posible», op. cit., p. 28.

donde la gente hablaba en dialecto y él no tenía posibilidades de apoyar su diagnóstico en ninguna prueba de laboratorio. Dos años en los cuales se fortaleció física e ideológicamente (...) Dos años que (...) solo le sirvieron para que le dieran el auto...» (129). El plano contestatario se explicita además en otras alusiones de corte afectivo. Al referirse al hijo de su sobrino, -este último heredero unívoco de los bienes de esta Amada, desamada por todos- quien ante los ojos de la anciana carece de gracia alguna, el personaje acusa con agresividad los comportamientos supuestamente automáticos del niño: «cuando repite las consignas patrióticas que le enseñan en el colegio y que sus padres no se atreven a impedir» (132)

Su testamento es un cúmulo de recetas para aliviar la precariedad de sus conocidos, estableciendo aquí un lejano principio que proviene de los fabulistas latinos: el de pensar que siempre existe una pobreza más intensa que la nuestra, Amada, en una soledad sin orillas propone un autosaqueo, donde sus conocidos sean los beneficiarios.

Tras reflexionar acerca de la corrupción que comúnmente los empleados de los cementerios y funerarias protagonizan: «me gustaría quedarme con la sortija en el dedo, pero ya se sabe que los de la funeraria le dan la voz a los del cementerio y no quiero esos jaques de tumbas abiertas y profanaciones» (131), el final se ejerce apocalíptico, pues el personaje decide incendiar su estancia, su testamento sin firmar y su propia existencia.

Ronda en el malecón es la muestra más explícita en la obra de María Elena Llana de la asunción de nuevas temáticas, personajes, esencias culturales, modos de narrar (estos en menor medida), que la hacen militar como exponente de una nueva sensibilidad narrativa, explayada por los novísimos *ad infinitum*.

Conclusiones

1. La producción cuentística de María Elena Llana ha estado, desde sus inicios, directamente relacionada con los senderos temáticos y expresivos de cada una de las etapas del género en Cuba.
2. Las colecciones de la autora seleccionadas para este estudio guardan una relación evidente con los postulados estéticos de la narrativa finisecular y del nuevo siglo.
3. *Apenas murmullos* (2004) constituye un volumen heterogéneo en cuanto al tratamiento de los temas y al abordaje expresivo de los mismos, de modo que aún constituye un texto de transición hacia la asunción de nuevos paradigmas narrativos.
4. *Ronda en el malecón* (2004) evidencia el abandono definitivo del fantástico y la asunción de nuevos paradigmas narrativos que concomitan en algunos de sus rasgos esenciales con los modos expresivos de los novísimos.

Bibliografía

ARANGO, ARTURO: «Los violentos y los exquisitos» en *Letras Cubanas*, # 9, julio-septiembre, 1988, pp. 15-21.

BAHR, AIDA: « La mujer ante sí misma. Autorrepresentación en la cuentística femenina cubana posterior a 1959» en: *Del Caribe*, # 31, 2000, pp. 41-47.

BAJTÍN, MIJAÍL M.: *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

BOBES, MARILYN (comp.): *Cuentos infieles*, Ediciones Unión, La Habana, 2006.

BOBES, MARILYN; YAÑEZ, MIRTA (compilación y prólogo): *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas*, Ediciones Unión, 1996.

CAMPUZANO, LUISA: *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, Ediciones Unión, La Habana, 2004.

CAPOTE, ZAIDA: « Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario» en: *La Gaceta de Cuba*, # 1, enero-febrero, 2000, pp. 20-23.

CORTÁZAR, JULIO: «Algunos aspectos del cuento» en: *Las armas secretas y otros relatos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1999.

FORNET, AMBROSIO: « La narrativa cubana del fin de siglo. Informe sobre la situación» en: *Sic*, # 1, 1998, pp. 3-9.

FORNET, JORGE: *¿Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno?*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006.

_____: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

FOWLER, VÍCTOR: «Para días de menos entusiasmo» en: *La Gaceta de Cuba*, # 6, nov.-dic., 1999, pp. 34-38.

GARRANDÉS, ALBERTO: (repertorio y estudio preliminar): *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

_____ : «El cuento cubano en los últimos años» en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Madrid, 2002, pp. 65-82.

_____ : «El cuento. Panorama de su evolución» en: *Historia de la Literatura Cubana* (II), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, pp. 439-514.

_____ : «Rutas de navegación: sociedad y escritura en el cuento cubano (De las vanguardias históricas a los años 50)» en: *Presunciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 51-80.

_____ : « La vanguardia transitiva, los años 60 y el efecto quásar» en: *Presunciones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 173-216.

_____ : *Síntomas. Ensayos críticos*, Ediciones Unión, La Habana, 1999.

GONZÁLEZ ALFONSO, GILDY: *Lo fantástico en la narrativa de María Elena Llana* (inédito), Trabajo de Diploma para optar por la licenciatura en Letras, UCLV, 2002.

HERAS LEÓN, EDUARDO: «Punto 4» en: *El cuentero*, año 2, # 04, abril, 2007.

HUERTAS, BEGOÑA: *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1993.

LÓPEZ SACHA, FRANCISCO (selección e introducción): *Cuba y Puerto Rico son. Cuentos cubanos*, Ediciones Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 1999.

_____ : *La nueva cuentística cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.

_____ : «El cuento cubano una vez más» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 13-29.

_____ : «Crónica de antaño» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 29-37.

_____ : «La pelea cubana entre los ángeles y los demonios» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 37-52.

_____ : «Tres revoluciones en el cuento cubano y una reflexión conservadora» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 52-60.

_____ : «Literatura cubana y fin de siglo» en: *Pastel flameante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 251-273.

LLANA, MARÍA ELENA: *La reja*, Ediciones Revolución, La Habana, 1965.

_____ : *Casas del Vedado*, Editorial Letras Cubanas, 1983.

_____ : *Castillos de naipes*, Ediciones Unión, La Habana, 1998.

_____ : *Apenas murmullos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

_____ : *Ronda en el malecón*, Ediciones Unión, La Habana, 2004.

LLOPIS, ROGELIO (selección y prólogo): *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, Ediciones Unión, La Habana, 1968.

MATEO PALMER, MARGARITA: «La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI» en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, Madrid, 2002, pp. 51-64.

_____ : «Los novísimos narradores cubanos o Chicago en Cárdenas» en: *Ella escribía poscrítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 168-190.

_____ : «Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte (Los cuentos de los novísimos narradores cubanos)» en: *Ella escribía poscrítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. 194-234.

MAYER, HANS: *Historia maldita de la literatura*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1977.

PADURA, LEONARDO (selección y prólogo): *El submarino amarillo (Cuento cubano 1966-1991)*, Textos de Difusión Cultural, Ediciones Coyoacán, S.A. de C. V., UNAM, México, 1993.

PÉREZ RIVERO, PEDRO: *La formidable coda del cuento cubano*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila, 2003.

REDONET, SALVADOR: (selección, prólogo y notas): *Los últimos serán los primeros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.

_____ : «Problemas ideotemáticos y composicionales en la más reciente cuentística cubana» en: *Vivir del cuento*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 65-71.

_____ : «Contar el cuento (1959-1983)» en: *Vivir del cuento*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 72-102.

_____ : «Entre paréntesis (1983-1987)» en: *Vivir del cuento*, Ediciones Unión, La Habana, 1994, pp. 103-113.

RIVERÓN, ROGELIO (selección e introducción): *Conversación con el búfalo blanco. Selección de cuentos y entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

ROMERO, CIRA: «El cuento. Panorama de su evolución» en: *Historia de la Literatura Cubana* (II), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, pp.109-126.

SARDIÑAS, JOSÉ MIGUEL; MORALES, ANA MARÍA (selección, prólogo, notas y bibliografía): *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2003.

TOLEDO, ARNALDO LAURO: *Exploraciones en la zona fantástica*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2006.

VALLE OJEDA, AMIR: *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2000.

VÁZQUEZ PÉREZ, MARÍA MARLENE: « Los cuentos de María Elena Llana o la fascinación de la lectura» en: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas, Colombia, 2001, pp. 211-218.

YÁNEZ, MIRTA: « Y entonces la mujer de Lot miró...» en: *Cubanas a capítulo. Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000, pp. 85-129.

YEDRA BLANCO, ELENA: «Sobre estaciones de un imaginario en la literatura cubana» en: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y*

colombiana contemporáneas, Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas, Colombia, 2001, pp. 25-55.