

**El cuento hispanoamericano  
contemporáneo  
Vivir del cuento**

*Edición de  
Adélaïde de Chatellus*



RILMA 2 / ADEHL  
México / París

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université Paris IV-Sorbonne :  
Conseil Scientifique, CRIMIC/SAL et Ecole doctorale IV

**Couverture :** Sophie Spandonis, *Japoneries2007*, de la série « Mi Japon para llevar » (2007)

**Maquette :** José Luis Serrato

**Révision de la mise en page :** Andrea Torres Perdigón

**Révision :** ERI

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Droits réservés

© 2009, Adélaïde de Chatellus

© 2009, RILMA 2

© 2009, ADEHL

Courriers électroniques :

[editorialrilma2@yahoo.fr](mailto:editorialrilma2@yahoo.fr)

[adehl@hotmail.fr](mailto:adehl@hotmail.fr)

ISBN: 978-2-918185-02-4

EAN: 9782918185024

Imprimé en France

Impreso en Francia

Printed in France

## Índice

<b>Prefacio</b>	11
<b>I. TEORÍA</b>	13
<b>Vicente Luis Mora</b> (Instituto Cervantes, Albuquerque, USA): <i>Últimas tendencias del cuento actual: del decálogo del perfecto cuentista al listado de Google</i>	15
<b>Francisca Noguerol</b> (Universidad de Salamanca): <i>Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad</i>	31
<b>María Pizarro Prada</b> (Brown University, USA): <i>Busco poco espacio para mi texto: híbridos genéricos para reconsiderar el cuento</i>	49
<b>Gustavo Guerrero</b> (Editions Gallimard): <i>Editar y vender el cuento hispano en Francia</i>	59
<b>II. ANÁLISIS</b>	63
<b>Cuba</b>	65
<b>Ángel Esteban</b> (Universidad de Granada): <i>De la cima a la sima: vivir del cuento en la Cuba actual</i>	67
<b>Renaud Malavialle</b> (Université de Paris IV Sorbonne): <i>Tiempo, cuerpo e involución socio-histórica en “Los olvidados” de Santiesteban</i>	75
<b>Renée Clémentine Lucien</b> (Université de Paris IV Sorbonne): <i>La muerte en gestación del señor Madrigal, de Virgilio Piñera</i>	87
<b>Venezuela</b>	95
<b>Chiara Bolognese</b> (Université de Poitiers): <i>Relatos de aquí y de allá: la escritura de Méndez Guédez puente entre las dos orillas del Atlántico</i>	97
<b>Colombia</b>	107
<b>Catalina Quesada</b> (Université de Paris IV Sorbonne): <i>De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente</i>	109
<b>Yohanna Abdala-Mesa</b> (Colorado State University, USA): <i>Ecos faulknerianos y caribeñización de la voz colectiva en “La muerte de la acacia” de Marvel Moreno</i>	121
<b>Perú</b>	131
<b>Efraín Kristal</b> (UCLA, USA): <i>Sobre Ajuar funerario de Fernando Iwasaki</i>	133
<b>Marie-José Hanaï</b> (Université de Rouen): <i>El arte de la forma breve: los microcuentos de Fernando Iwasaki (Ajuar funerario)</i>	139
<b>José Manuel Camacho</b> (Universidad de Sevilla): <i>La inmigración no es un cuento: Los sueños de América de Eduardo González Viaña</i>	147
<b>Argentina</b>	159
<b>Julien Roger</b> (Université de Paris IV Sorbonne): <i>Diego Vecchio: contar el cuerpo</i>	161
<b>Lucien Ghariani</b> (Université de Paris IV Sorbonne): <i>Recto verso en la playa (hojeando un cuento de Andrés Neuman)</i>	171
<b>III. CUENTOS</b>	179
<b>Fernando Iwasaki:</b> “Síleoclips: 5 microrrelatos de televisión y 7 máximas mínimas de nuestro patrocinador”	183
<b>Juan Carlos Méndez Guédez:</b> “La palma de la mano izquierda”	191
“El cuento que leía mi vecina”	193

<b>Andrés Neuman:</b>	
“El fusilado”	197
“Una mariposa”	199
“Hacerse el muerto”	201
“La felicidad”	202
<b>Diego Vecchio:</b>	
“El hombre de los sesos”	205
<b>Camilo Bogoya González:</b>	
“El soñador”	219
<b>Bibliografía citada</b>	231
<b>Notas bio-bibliográficas</b>	239

## **Cuentarlo todo: El texto breve como ejercicio de libertad**

Francisca NOGUEROL  
*Universidad de Salamanca*

Las siguientes páginas se proponen responder a las sugerentes preguntas planteadas por Adélaïde de Chatellus para orientar nuestras reflexiones en estos días: ¿Cómo definir el cuento hispanoamericano escrito en los últimos veinte años? ¿Cuáles son sus herencias? ¿En qué difiere el cuento de los escritores nacidos a partir de los sesenta? ¿A qué autores se homenajea y a cuáles se rechaza?

El primer problema al que nos enfrentamos a la hora de elaborar el mapa del último cuento en español viene dado por el bombardeo de información que sufrimos actualmente. Los autores más recientes se han mostrado muy activos en la reivindicación de un espacio propio, asumiendo las riendas de sus carreras y publicando sus trabajos por las más diversas vías. Este hecho explica el papel cada vez más importante para el género de las editoriales independientes —es el caso, por ejemplo, de las españolas Páginas de Espuma, Thule, Menoscuarto, Lengua de Trapo o Veintisiete Letras—; de espacios como *Ficticia.com*, donde los cuentos son corregidos y evaluados por críticos de todo el mundo y cuyo contador de visitas diario produce estupefacción; de las publicaciones periódicas y, finalmente, de los *blogs*.

Silvia Ruiz Otero, coordinadora de la primera *Biblioteca Virtual de Cuentistas mexicanos* —presentada en la Universidad Iberoamericana de México D. F. en agosto de 2008—, nacida con el propósito de reunir la narrativa breve de los escritores nacidos a partir de los años sesenta, ha destacado la dificultad de seleccionar los textos por las múltiples vías de comunicación entre autor y lector existentes en la actualidad, ya que “la mayor parte de los escritores dan a conocer su obra mediante antologías, publicaciones independientes, revistas autoeditadas, periódicos y páginas especializadas de Internet” (Ruiz 2008: 1). De hecho, en estos momentos se prefiere ofrecer todo el corpus a establecer un canon por los riesgos que conlleva esta última operación, y con ello asistimos a la proliferación en la red de copias de textos paradigmáticos; no hay más que recordar, en este sentido, el horrible final de “El dinosaurio” de Monterroso, que ya agotaba a su autor en vida y hoy se ha convertido en un verdadero cliché.

En un artículo publicado en 2003, cuando los *blogs* aún no conocían su eclosión actual, Heriberto Yépez ya apuntaba la posibilidad de que estos sitios desarticularan las estructuras literarias conocidas hasta ahora:

Los servicios de autopublicación parecen estar desquiciando los antiguos filtros para determinar que sólo unos cuantos autores pueden ser editados, leídos, distribuidos y contextualizados dentro de la “Literatura”. En el presente, cientos de miles de autorías se pelean por la atención del lector virtual, sobresaturan las líneas y crean sus propios campos literarios. El Pueblo, autopublicándose, pareció dar un golpe de Estado a las distintas Repúblicas de las Letras (Yépez 2003: 4).

Teniendo este hecho en cuenta, en las siguientes páginas comentaré los rasgos más significativos del cuento reciente sin distinguir entre España y América Latina, pues uno de los procesos más visibles e interesantes en nuestros días viene dado, precisamente, por el carácter posnacional (Castany 2007) o pangeico (Mora 2006) de la literatura en español. Por ello, en el prólogo a la *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las bordas*, Julio Ortega declara a los nuevos cuentistas emancipados respecto a cuestiones anteriores demasiado localistas o concretas y dependientes, en general, de los nuevos mapas y estructuras macroeconómicas (Ortega: 11-16).

Las tramas se localizan en Ucrania, Bagdad, Australia, los Balcanes o en los países de origen de los autores, considerados desde una perspectiva hostil al centralismo y defensora de la pluralidad. Así, puede protagonizar la historia un trabajador chino en las haciendas henequeneras de Yucatán a principios de siglo, como es el caso del estupendo “Tarciso Cantón” de Tatiana Buch (Buch 2003: 15-38). El editor de *Grandes hits. Nueva generación de narradores mexicanos*, antología dedicada a autores nacidos en los años setenta, da buena cuenta de este hecho en el resumen de las tramas contenidas en dicho volumen:

Un grupo extranjero afincado en Puebla con sus propios usos y costumbres (Montagner), un grupo de cazadores masái en París que adoptan a un mexicano mediante un ritual (Rodríguez), oaxaqueños emigrados a Marte (Fernández), viajeros sin tregua que viven en los aeropuertos y no tienen hogar fijo (Sánchez Echenique), individuos interconectados por una world wide web que en vez de información transmite divinidad y redención (Harmonio), un grupo de niños que se agrupan al inicio del año lectivo para entablar un pacto que los une y los distingue frente a los otros (Nettel), mundos virtuales donde se eligen y se reconforman identidades nacionales sobre pedido (Yépez), individuos que indagan sus ligas genealógicas a través de siglos y continentes (Lomeli), una chica que sufre un desaguisado en un encuentro multilingüe en un antro de Londres (Maldonado), etc. (Maldonado 2008: 15-16).

Con relación a las coordenadas temporales, se recurre al pasado para desactivar lecturas tradicionales del mismo: si Fernando Iwasaki nos muestra los entresijos de la vida cotidiana en la Lima virreinal —*Inqui-*

*siciones peruanas* (1994)—, Leopoldo Brizuela ataca la épica decimonónica de “la conquista del desierto” argentina en *Los que llegamos más lejos* (2002).

Por su parte, el frecuente recurso a la alegoría futurista se explica porque, a través de ella, autores como Gerardo Horacio Porcayo o Jorge Baradit nos advierten del camino de autodestrucción emprendido por nuestras caóticas sociedades. Así, a partir de la fusión de relato gótico, negro y ciencia ficción que constituye la base del *cyberpunk*, se retratan mundos deshumanizados y cercanos al apocalipsis, en los que la extrema pobreza se da la mano con la tecnología más avanzada. Es el caso de libros de cuentos como *Técnicamente humanos* (1996) o *Invenções enfermas* (1997), de Cecilia Eudave, que recurre a la fantasía con mayúscula en *Registro de Imposibles* (2000) y *Países Inexistentes* (2004) y se revela, así, como una más entre los numerosos narradores mexicanos interesados por explorar esta vertiente narrativa: Adriana González Mateos con *Cuentos para ciclistas y jinetes* (1995), Ana García Bergua con *El imaginador* (1996), y, especialmente, Alberto Chimal con el impagable *Gente de mundo* (1998), catálogo de pueblos y naciones de un universo imaginario que, al poco de comenzar la lectura, se revelan como visiones de la humanidad con sus obsesiones, virtudes y flaquezas. Este interés se hace patente, asimismo, en las numerosas revistas de fantasía y ciencia ficción surgidas en los últimos años: es el caso de la prestigiosa *Axxón* (Argentina), de *Fobos* (Chile) y, en España, de la reconocida *BEM*.

Se aprecia pues que los nuevos autores se muestran interesados en producir simplemente un relato, inclinando la balanza a favor de la literatura como acto estético y rechazando la idea de *compromiso*, que tan aciagas consecuencias acarrió al arte en el siglo XX. No esperan que su escritura cambie el mundo, aunque son conscientes de que un buen texto modifica la visión del mundo de quien lo lee y advierten de los peligros que acechan a nuestras consumistas y desarticuladas sociedades.

La globalización ha llegado asimismo a los temas. El ejemplo mexicano resulta muy significativo en este sentido: si la Revolución de 1910 provocó un ingente corpus narrativo que se extendió hasta bien entrados los cincuenta, algunos sucesos que han conmocionado el país en el pasado reciente —el terremoto de 1985, la derrota del PRI en el 2000—, se han visto superados por el interés despertado por la caída de las Torres Gemelas en Nueva York. Pero este hecho es asimismo aludido oblicuamente. Así, en “Justicia para los mexicanos” Kizza Terrazas aprovecha la fatídica fecha del 11 de septiembre de 2001 para retratar las miserables vidas de algunos inmigrantes en la metrópoli estadounidense (Buch *et al.* 2003: 157-162).

### **El cuento contemporáneo en español**

Paso a comentar las tendencias más significativas en el cuento reciente en español, visibles ya en algunas antologías aparecidas en los últimos

años —*Antología del cuento hispanoamericano del siglo XXI: las horas y las bordas* (Ortega 1997), *Líneas aéreas* (Becerra 1999)— que, con muy buen criterio, han reunido textos producidos tanto en Argentina como en Colombia, en España como en Ecuador. Este hecho viene reforzado por el espíritu viajero de los escritores, que realizan estancias de estudios en el extranjero, se reúnen en congresos, mantienen *blogs* interconectados donde revelan sus gustos literarios —un vistazo a sus páginas nos permite comprobar los vínculos que establecen con sus contemporáneos— y, como característica general, prefieren constituir redes a agotar sus fuerzas con polémicas inútiles.

Adentrémonos pues en el laberinto comentando el título de estas páginas. “*Cuentarlo* todo: el texto breve como ejercicio de libertad” viene explicado por una reflexión de Fernando Iwasaki muy reveladora de lo que ocurre en nuestros días:

Uno está persuadido de que las poéticas y los manifiestos sólo sirven para que filólogos y concejales se cuelen de matute donde no les llaman, y así prefiero ser poéticamente correcto y amenazar con *cuentarlo* todo. Es decir, *cuentar* columnas, *cuentar* ensayos, *cuentar* artículos, *cuentar* pregones, *cuentar* prólogos, *cuentar* presentaciones y —por supuesto— *cuentar* novelas (Iwasaki 2006: 81).

Así, *cuentar* puede entenderse en tres acepciones diferentes:

1. La más obvia tiene que ver con la tendencia de muchos escritores actuales a convertirlo todo en cuento. Las labores con las que suelen ganarse la vida los llevan a rechazar la separación entre los géneros, lo que explica la gran cantidad de textos que aparecen por primera vez en periódicos y luego son reunidos en el formato libro. Es el caso de los *artículos* (2001) de Juan José Millás, generados para *hacer* literatura en la columna de opinión, interpretables como artículos —no en balde se ocupan de lo que ocurre en España y en el mundo— pero, por sus características, definibles asimismo como textos de ficción cercanos al microrrelato. En ellos, la noticia pronto queda relegada a un segundo plano para mostrar a un autor irónico, siempre atento a revelar el revés de la trama y a cruzar la línea de la realidad para adentrarse en la fantasía.

En la misma línea se encuentran las *ucronías* (1990), que Óscar de la Borbolla publicó en el periódico mexicano *Excelsior* y sobre las que su autor señala con humor: “He tenido que convertirme en el periodista más mentiroso del mundo. Inventarme el género de la Ucronía para decirlo todo impunemente” (De la Borbolla: 42). La siguiente anécdota, recogida por Héctor Perea en “Cuentística mexicana en el fin de siglo”, demuestra la idiosincrasia de estos textos, más cercana a la literatura que a la nota de opinión: cuando un periódico español reprodujo en su espacio de “Opinión” una *ucronía* dedicada al tema del español y la conquista de América —sin conocimiento de De la Borbolla, como cada vez resulta más habitual en los medios—, provocó la aparición a los dos



días de una airada “Carta al director” que contestaba a los supuestos dislates del mexicano. Obviamente, el autor de esta carta no sabía que la *ucronía* no debía ser tomada al pie de la letra pues, por su naturaleza ficcional se toma extraordinarias libertades y, en este caso específico, derivó hacia la fantasía “políticamente incorrecta” (Perea 1995: 49).

2. *Cuentar* alude asimismo al proceso general de hibridación genérica que se viene produciendo en la literatura desde los años setenta y que veremos reflejado en numerosas y diversas vertientes narrativas más adelante. Por ahora, recordemos el origen latino del término (*ibrida*: sangres mezcladas), recuperado por Milagros Ezquerro en su análisis del concepto para apuntar que, por un principio básico de la biología llamado *heterosis*, de la reunión de especímenes diferentes siempre surge uno más fuerte. Es el caso del maíz, en el reino vegetal, o de la mula, en el animal (Ezquerro: 11).

3. Finalmente, con *cuentar* asumo la etimología primera del término *cuento*, por lo que en las siguientes páginas computaré —y perdóneseme lo malsonante de la expresión— las líneas principales seguidas por el relato en los últimos veinte años.

Dicho esto, ¿qué rasgos específicos se atribuyen a las últimas hornadas de cuentistas? La mayoría de los críticos coincide en hablar de la convivencia ecléctica de corrientes estéticas con relación al relato contemporáneo, pero existe un hecho incuestionable: la frontera se ha convertido en un tema fundamental en todos sus aspectos.

Así, mientras Juan Carlos Méndez Guédez revisa las diferencias lingüísticas y culturales entre Venezuela y España —*Hasta luego, mister Salinger* (2007)— y los antologadores de *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000) demuestran la necesidad de añadir una nueva área a los estudios de literatura en español, el neopolicial mexicano abandona la capital para mostrarse especialmente pujante en el Norte: así lo prueba la antología *En la línea de fuego. Relatos policíacos de frontera* (Saravía 1990). Por último, hay que destacar cómo Andrés Neuman y Cristina Rivera Garza derriban fronteras genológicas y conceptuales en cada uno de los cuentos a medio camino entre prosa poética, ensayo y narración que integran, respectivamente, *Alumbramiento* (2006) y *La frontera más distante* (2008).

En otro orden de cosas, Lauro Zavala realiza un comentario sobre el último cuento mexicano aplicable al resto del subcontinente: “Es posible reconocer la existencia de al menos tres características mínimas comunes al cuento posmoderno producido durante las últimas tres décadas: la brevedad extrema, la hibridación genérica y la ironía suspensiva” (Zavala 2004: 59-60). Comenzaré pues mi periplo haciéndome eco de estas palabras.

### **Lo bueno, si breve...: novela corta y minificción**

En los últimos autores se aprecia un especial interés por el cultivo de la *novela corta*, que tan pocos adeptos ha conocido tradicionalmente en el mundo hispánico. Así se aprecia, por ejemplo, en los títulos que componen *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado* (2002), donde Gabriel Trujillo Muñoz reúne cinco *nouvelles* para ofrecer una destacable reinterpretación del neopolicial de frontera. Se diría que esta estructura de mosaico resulta especialmente adecuada para reflejar la vida de quienes viven a medio camino entre México y Estados Unidos: así se aprecia en la colección de cuentos integrados *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes —que apareció en la editorial Alfaguara con el subtítulo “una novela en nueve cuentos”—, y en los cuentarios *Tijuanenses* (1989), de Federico Campbell, y *Registro de causantes* (1992), de Daniel Sada.

Por su parte, la minificción se revela como una categoría genérica cada vez más practicada y leída. Como ha señalado Neuman, “Se me ocurre que la micronarrativa será un género altamente valorado en un futuro próximo, pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación y fragmentariedad” (Neuman 2000: 156)<sup>1</sup>.

### **Química entre los textos: del fragmento al fractal**

Cada vez resulta más frecuente la práctica de la poética del fractal, unidad que conserva las características de la serie a la que pertenece y que resulta especialmente relevante como estética del presente. Así, “lo que llamamos fractalidad viene de la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta” (Zavala 2000).

Puesto que el concepto de totalidad resulta imposible de aprehender, ¿qué mejor que situar al *fragmento* —reivindicado ya por Schlegel y sus compañeros del círculo romántico de Jena— y al *fractal* como signos de nuestro tiempo? No en vano, Roberto García de Mesa eligió el título *Fractales* (2006) para una de sus obras más recientes. En esta misma línea se explicaría la frecuente aparición en los últimos años de colecciones de cuentos integrados<sup>2</sup> y novelas fragmentadas.

---

<sup>1</sup> Este mismo hecho ha sido subrayado por mí en “Microrrelato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (NOGUEROL 1996) y por Lauro Zavala en “Seis problemas para la minificción, un género del tercer *milenio*: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad” (ZAVALA 2000).

<sup>2</sup> He analizado esta estructura en “Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura” (BRESCIA Y ROMANO 2006: 389-412) y, de forma global, en “Juntos pero no revueltos: las colecciones de cuentos integrados en la última narrativa hispanoamericana” (NOGUEROL 2008: 656-683).

Destaco un título paradigmático de la primera tendencia: *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán, que el propio autor reconoce ver “como una *suerte de novela desordenada* bajo las preceptivas de cierta lógica secreta pero de ningún modo privada” (Fresán 1993: 234). En relación al mismo, Graciela Tommassini destaca cómo sus *piezas*

se ofrecen a la lectura ya como cuentos, ya como *membra disjecta* de un texto genéricamente indefinible. Cuentos o capítulos de una novela fragmentaria, los textos se traducen entre sí, imbricándose y abriéndose en derivaciones contradictorias, alrededor de su propio origen (Tommassini 2004).

En esta misma línea de fractalidad se encuentran las minificciones integradas, especialmente relevantes en el mundo hispánico y sobre las que Zavala comenta:

Si consideramos las series de *minificciones integradas* como un caso extremo de cuentos integrados, es notable su casi total ausencia en lengua inglesa y en otras lenguas de genuinas *minificciones* [...], acompañada por la ausencia de una tradición del poema en prosa que haya alcanzado la diversidad y riqueza literaria que ha alcanzado en América Latina (Zavala 2005: 20).

Un buen ejemplo de este hecho lo ofrecen los microrrelatos reunidos por Fernando Iwasaki en *Ajuar funerario* (2004), que han obtenido tanto éxito editorial —ya van por la cuarta edición en Páginas de Espuma— como cibernético —son citados una y otra vez en la red— y crítico: otros autores han homenajeado el volumen en sus recientes minificciones<sup>3</sup> mientras los comentarios sobre el mismo se suceden a gran velocidad. Así, en el periodo transcurrido entre el momento en que yo misma presenté una conferencia sobre el tema —abril de 2008— y hoy, he podido escuchar tres excelentes ponencias que analizaron el volumen mientras ha aparecido un nuevo artículo sobre el mismo en la red<sup>4</sup>.

El mismo Iwasaki demuestra su interés por escribir relatos cohesionados desde el punto de vista narrativo —*Inquisiciones peruanas*,

---

<sup>3</sup> Es el caso de José Antonio Francés, que inicia *Miedo me da (78 relatos de humor y espanto)* (2007) con una cita de *Ajuar funerario*, mientras Andrés Neuman dedica a Iwasaki su estupendo microrrelato “Novela de terror”, con un contenido tan escueto como perturbador: “Me desperté recién afeitado” (NEUMAN 2006: 111).

<sup>4</sup> “La muerte le sienta tan bien!”, de la profesora Ángeles MATEO DEL PINO, ponencia leída en las Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica *Minificación Literaria* (Las Palmas, 22-24 de mayo de 2008); “El arte de la forma breve: los microcuentos de Fernando Iwasaki”, de Marie-José Hanaï, y “Sobre *Ajuar Funerario*”, de Efraín Kristal, trabajos presentados en el Coloquio Internacional *La nouvelle hispano-américaine contemporaine* (París, 25-26 de junio de 2008). Finalmente, señalo la ponencia que leí en el Seminario Internacional *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico* “Miedo me da: el escalofrío en la última minificción hispánica” (Granada, 28-30 de abril de 2008), actualmente en prensa, y la aparición del artículo de José María Areta “Claves de *Ajuar funerario*” (2008).

*Helarte de amar* (2007)— y revela la naturaleza *cuéntada* de sus novelas. Es el caso de *Libro de mal amor* (2001), sobre el que señala:

Yo decidí cometer una novela el día que un editor se hartó de oír cómo era el libro de relatos que estaba escribiendo. ¿Y con todo ese material por qué no me cuentas una novela? Ningún editor me había hablado tan claro. *Hombre, si quieres yo te cuento una novela*, respondí emocionado. Y entonces le *cuénté* una novela, porque *Libro de mal amor* es una novela *cuéntada* (Iwasaki 2006: 80).

Un poco más adelante el escritor destaca cómo *Negujón* (2005) “tiene todos los ingredientes de los relatos que me han hecho feliz” (Iwasaki 2006: 80), para terminar apostillando: “Uno quiere advertir a los amables filólogos de guardia que no intenten hallar en mis novelas nada semejante [estructuras férreas], porque son novelas *cuéntadas*” (Iwasaki 2006: 81). Lo mismo podríamos decir de otros títulos recientes como *Labia* (2001), de Eloy Tizón, o *La vida en las ventanas* (2002), de Neuman, capaz él mismo de señalar que

la cuerda de muchas grandes novelas se ha obtenido haciendo nudos con buenos cuentos. Lo cual, bien mirado, no desacredita al género sino todo lo contrario: el cuento puede vivir sin la novela, pero quizá no viceversa (Neuman 2006: 171).

La buena salud de las colecciones de cuentos integrados, analizadas en sus más diversas perspectivas en el reciente volumen crítico *El ojo en el caleidoscopio* (Brescia y Romano 2006), se aprecia en hechos como la publicación en la España de 2007 de tres cuentarios unidos, respectivamente, por el tema del viaje, la droga y los animales: *La siberia*, de la argentina Cristina Siscar; *Cocaína. Manual de usuario*, del mexicano Julián Herbert; y *Otro zoo*, del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. En esta misma línea, 2008 ha visto la aparición de *El androide y las quimeras*, de Ignacio Padilla, ejemplo de cómo los autores contemporáneos se preocupan por imbricar estrechamente sus relatos: su tetralogía *Micropedia* comenzó con *Las antípodas y el siglo* (2001) —dedicado a los viajes—, ha continuado en *El androide y las quimeras* —con las mujeres como tema central—, seguirá con *Los meteoros y la escarcha* —donde los hermanos adquirirán todo el protagonismo— y terminará con un bestiario aún sin título.

En cuanto a las novelas fragmentadas, destaco la buena salud de esta armazón literaria. Así se hace visible en títulos como *Flores* (2002), donde Mario Bellatin retrata sus obsesiones en 35 fragmentos con nombre de flor; *La comedia urbana* (2006), de Armando José Sequera, reflejo de lo que ocurre en Caracas entre las 8 y las 8, 01 de la mañana a partir de un extraordinario mosaico de voces; o, finalmente, *Circular 07* (2007), de Vicente Luis Mora, *novela en marcha* conformada por más de dos centenares de textos que responden a distintos géneros y estéticas.

### **Elipsis, montaje y nuevas “velocidades”**

Guillermo Arriaga, conocido guionista de esos deslumbrantes ejercicios de estilo llamados *Amores Perros* (2000), *21 gramos* (2004), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005) y *Babel* (2006), nos permite adentrarnos en otra característica fundamental de muchos relatos contemporáneos: los textos se elaboran a partir de cuidados montajes en los que la elipsis adquiere un papel fundamental. Arriaga, autor asimismo del cuentario *Retorno 201* (2005), reconocerá en este sentido:

Yo procuro que la estructura se someta a lo que quiero contar, y me interesa ir condensando cada vez más; total: ser lo más expresivo posible con la menor cantidad de recursos narrativos. Ahorita estoy tratando de llevar los diálogos a la máxima síntesis posible y las escenas a la máxima compresión. Es más, mis nuevos guiones son de media página cada escena, con dos o tres diálogos y ¡vámonos! (Fernández Pinilla 2006).

Así, si en la “Viuda Díaz” opta por un relato lineal anunciando cada una de las etapas de una relación con un número romano, en “195” utiliza la numeración arábiga para reflejar las diferentes etapas de un duro embarazo, en “Invicto” cada fragmento está titulado alternativamente con los apodos de los dos protagonistas y, finalmente, en “Lyli” el cambio de voz narrativa se aprecia por la separación de los pequeños fragmentos que lo componen con un doble espacio.

En esta misma línea se encuentran nuevas formas de narrar marcadas por el *timing* del cine, la televisión, el cómic y las pistas de información. Numerosos cuentistas recientes trabajan en (o utilizan cada día) estos medios y conocen por ello la necesidad de “atrapar” la atención del nuevo receptor en pocos segundos. Así, en un mundo constituido por logotipos destinados a provocar conductas instantáneas, en el que cada individuo se acuesta haciendo *zapping* —huyendo de la publicidad—, *zipping* —avanzando rápidamente en las grabaciones para no ver lo que no le interesa—, *flipping* —cambiando constantemente de canal— y/o *grazing* —visionando varios programas a la vez— y se levanta revisando su correo electrónico y su buzón telefónico, ¿cómo no cambiar la forma de contar? Bien lo sabe, por ejemplo, Yépez, que titula “CC” —obvia alusión al correo electrónico “con copia”— su metaficcional reflexión en forma de cuento sobre las nuevas técnicas de narrar (Yépez 2003: 179-189).

### **Relatos rizomáticos: “Yo persigo una forma...”**

Ante un mundo plural, caótico y fragmentado, una gran parte de cuentistas se decanta por desarrollar textos muy cuidados formalmente, reacios a ofrecer una visión maniquea de la realidad e interesados, sobre todo, por dar a conocer pequeñas experiencias cotidianas: la intimidad se

encuentra en alza. Esto ha llevado a Seymour Menton a no incluir ningún autor nacido en los sesenta en la séptima actualización de su antología *El cuento hispanoamericano* (2003), pues considera que los cuentos de esta generación presentan un signo conservador y son ajenos a la sorpresa<sup>5</sup>.

Pero este hecho es fácilmente explicable: los modelos del cuento contemporáneo son, ante todo, Antón Chéjov, Raymond Carver, Catherine Mansfield y Juan Carlos Onetti, cultores de una poética de la inconclusión. Frente a las estructuras prusianas, las fórmulas con sorpresa al final y los narradores omniscientes, estos autores defendieron en el cuento la descripción de atmósferas y tonos, el trabajo con el lenguaje, el detalle y el punto de vista. Ofrezco a continuación las declaraciones de unos cuantos cuentistas actuales para que se perciba su cercanía con esta escritura rizomática, marcada por la levedad y el lirismo:

Edmundo Paz Soldán: “Creo que los temas íntimos son para mí ideales para ser trabajados en un cuento” (Sumalavia 2003).

Iván Thays: “Prefiero los fragmentos, los cuentos que son textos que se quedan flotando en el aire, que parecen la rúbrica de algo que desconocemos” (Sumalavia 2003).

Marcelo Cohen: “Mis cuentos siguen el principio de la dispersión. Nunca escribí uno en base a una anécdota” (Cohen 2006: 42)

Eloy Tizón: “Como mis relatos suelen tener anécdotas mínimas (o no tener ninguna), dependo poco de los giros argumentales y estoy poco atado a la trama. En cambio, para mí es de vital importancia encontrar el tono y la atmósfera adecuados, sin los cuales estoy perdido y soy incapaz de trabajar una línea” (Tizón 2006: 108).

Pablo Andrés Escapa: “El cuento debe llevar confusa la historia y clara la pena, como en el verso de Machado” (Escapa 2006: 118).

Andrés Neuman [que cito extensamente por su magnífica y continuada reflexión teórica sobre el género]:

“VI. La atmósfera puede ser lo más memorable de un argumento. La mirada puede ser el personaje principal” (Neuman 2001).

“Acaso las epifanías más potentes se produzcan cuando los finales son un verdadero misterio, en lugar de una didáctica adivinanza” (Neuman 2006: 171).

“La digresión no representa necesariamente un desvío. ¿Qué es la sugerencia, sino una distracción calculada?” (Neuman 2006: 179).

El mejor reflejo de esta poética puede encontrarse, en fin, en el cuento “Villa Borghese”, incluido por Eloy Tizón en *La velocidad de los*

---

<sup>5</sup> Algunos autores nacidos en los sesenta podrían contradecir plenamente esta observación. Es el caso de Hipólito G. Navarro, que ha visto reunidos recientemente sus cuentos en *Los últimos pervances* y cuya obra se encuentra claramente signada por la experimentación. Como él mismo declara: “Desde siempre me ha interesado invitar como protagonista de todas mis historias al lenguaje mismo. [...] Mi preferencia por el cuento se debe a que me permite una mayor libertad a la hora de experimentar con el lenguaje, de investigar con las formas [...] El cuento me regala un territorio de libertad creadora que no me proporciona la novela” (NAVARRO 2006: 75).

*jardines*, y donde leemos: “Era eso, un parpadeo bastaba para aniquilar el mundo. Eva pestañeó, y el mundo continuó intacto” (Tizón 1992: 56).

### **“Podridos de literatura”: bibliofilia y metaficción**

Parodia, cita, plagio, transtextualidad... Si hay términos que definen nuestra época, estos son los que abren el presente epígrafe. Y es que, no en vano, Arthur Danto describe el contemporáneo como un *estilo de utilizar estilos* (Danto 1999: 32).

Este hecho se ve reflejado, en primer lugar, en las actuales recuperaciones acrílicas de géneros olvidados, homenajes literarios que sólo pueden ser tildados de *pastiches*. Es el caso del *whodunit* o policial clásico, que perdió su vigencia en los años cincuenta del pasado siglo pero que en nuestros días conoce un claro resurgimiento con la publicación de títulos como *Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004), del argentino Alejandro González Foerster, o *Los misterios de La Opera* (2006), firmado con el seudónimo de Emmanuel Matta y tras el que muchos han querido ver la autoría de Carlos Fuentes.

Con bastante razón, Ignacio Padilla señala que su generación se encuentra “podrida de literatura a falta de algo mejor” (Menéndez *et al.* 2005: 22). Este hecho explicaría la frecuencia de los juegos metaliterarios en el cuento más reciente, necesitados de un lector competente para ser interpretados en todos sus niveles. Como señala Mayra Inzunza en el prólogo a *Novísimos cuentos de la República Mexicana*:

Permeada por lecturas críticas de la realidad y particularmente por interpretaciones múltiples de los textos que nos conforman, más que metanarrativa o discurso autotético, autorreferencial, las narraciones contemporáneas retoman tópicos e iconos de la teoría y la crítica, por lo que cada vez más su apreciación depende de nuestra competencia intelectual, así como de actualizar nuestro repertorio bibliográfico —los niveles de comprensión parecen sujetos a los intertextos que manejamos (Inzunza 16-17).

Siguiendo la tendencia de *contarlo todo*, los escritores prefieren explicar su poética en un relato a redactar un ensayo sobre la misma. Así se aprecia, por ejemplo, en las irónicas “Ars poética” y “CC”, de los mexicanos Jorge Volpi (Becerra 1999: 429-432) y Heriberto Yépez (Yépez 2003: 179-189).

Como consecuencia de estas prácticas, se observa asimismo una eclosión de relatos dedicados a Borges y su literatura, paradigma de los juegos literarios que adquieren hondura metafísica y de la conciencia de cultura como archivo. En pleno *síndrome* de reescritura, la que suscribe podría realizar sin dificultad una nutrida antología con los cuentos protagonizados por el autor de “La biblioteca de Babel” en los últimos diez años, tarea que ya cuenta con el precedente de la impagable *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas* (Brescia y Zavala 1999).

Ofrezco unos cuantos ejemplos de este hecho ateniéndome a algunos participantes en nuestra reunión: “El derby de los penúltimos”, cuento con el que Iwasaki ganó el Premio Copé 1998, integrado posteriormente en *Un milagro informal* (2003) y en el que se cuenta la anécdota que, hipotéticamente, dio lugar a “El sur” (Iwasaki 2003: 61-82); “El oro de los ciegos”, donde Neuman imagina la ocasión en que el público de una lectura de Borges se vistió todo de amarillo —el último color que el escritor pudo percibir— para “causarle un tigre” (Neuman 2006: 123-126); y, finalmente, “El último despertar”, minificción inédita (hasta donde sé) que Vicente Luis Mora me remitió amablemente tras conocernos en París y que revela en cada línea lo que acabo de comentar:

La mañana del 14 de julio de 1986, en la casa suiza que había constituido su último hogar, María Kodama, vestida de blanco inmaculado, salió con lágrimas en los ojos de una amplia habitación, acompañada de Héctor Bianciotti y del personal que atendía a Borges. El aparente cadáver quedó a solas durante un minuto y cuarenta y siete segundos. La última impostura de Borges fue declararse cataléptico tras su muerte, e hizo un amago de resurrección a los treinta y tres segundos del primer deceso. Abrió el ojo izquierdo, aunque sólo atisbó levisísimamente un tono amarillo. Llamó en un susurro a Kodama, pero su voz era demasiado débil. “Todos creen que he muerto”, se dijo, y le aterró convertirse en el personaje de un antiguo relato de Poe, que soñaba con ser enterrado vivo. “No se apure”, oyó a su lado. Giró el rostro, con dificultad, y creyó ver a medias, en su mismo lecho y metido en la cama con él, a otro Borges. No le sorprendió. “En cierta forma, —le dijo— no podía morir sin despedirme de usted”. “Lo sé”. Quedaron ambos en silencio, con la hueca mirada apuntando al techo. “Borges, ¿Qué sería lo último que eligiera para contemplar, si en este momento le fuera dado ver?” “No sé. El rostro de María, la quinta de Adrogué, una fotografía del padre, un lienzo de Turner... En realidad, leería algo...” “Me lo imaginaba. ¿Qué lindo, no? Toda la vida huyendo de la consecuencia para caer en la obsesión... ¿Y qué pasaje leería, en concreto?” Borges se hundía en el silencio. Podía sentir físicamente la luz que filtraba la ventana. “Jamás pensé que diría esto, Borges”, contestó al fin. “Leería algo suyo”. Y ambos callaron (Mora, inédito).

En esta misma línea, uno de los fenómenos más interesantes de nuestro tiempo viene dado por un cierto tipo de relato en el que aparecen personajes relacionados con el mundo del libro —escritores, traductores, lectores, críticos, bibliotecarios, editores—, marcados por una imperiosa bibliofilia que los obliga a recurrir constantemente a los libros. En más de una ocasión, estos cuentos se tornan fantásticos y dan lugar a una vertiente falsamente enciclopédica de la literatura. Así, los personajes se encuentran poseídos por el falso erudicionismo del que ha hablado en más de una ocasión Ricardo Piglia y que Roberto Bolaño supo reflejar extraordinariamente en su obra. Estos relatos, de los que ofrece una buena muestra la reciente antología *Pasión de papel* (García Jambrina *et al.* 2007), resultan especialmente interesantes para los críticos, pues demuestran la conciencia de género de estos autores, revelan



los andamios de su escritura y, finalmente, descubren sus filias y fobias literarias.

### **El sujeto en cuestión: del confesionalismo a los juegos autoficcionales**

En “Ars poética”, Jorge Volpi imagina como protagonista de su relato a Santiago Contreras, personaje de un apócrifo escritor nacido en 1971 que comenta la producción literaria de la generación de los sesenta en los siguientes términos:

Gracias a mis conversaciones con los personajes de otros autores jóvenes, he aprendido que en su repertorio sólo hay tres tipos de narraciones: policíacas (cada vez más sofisticadas para que nadie las compare con Agatha Christie sino con Umberto Eco) [...], autorreferenciales y femeninas (Becerra 1999: 431).

Del cuento de Volpi me interesa destacar, especialmente, la segunda categoría, que revela humorísticamente la reciente eclosión de textos donde predomina, por encima de cualquier otra instancia, la presencia del “yo”. Se produce así una frecuente actitud confesional perceptible asimismo en otros géneros. Así, Reinaldo Laddaga destaca la coincidencia entre los nuevos críticos en el uso de la primera persona porque, según él, “todos los que escribimos sobre arte, literatura y música, sabemos que no hay, para la clase de fenómenos que nos interesa abordar, perspectivas que trasciendan” (García y Hax 2008).

En un mundo donde ningún valor ha permanecido en pie, resulta especialmente significativo este hecho, que habla de un sujeto tan confuso como para no atreverse a hablar más que de la pequeña tesela de realidad que conoce. Este hecho explica los numerosos relatos en forma de crónica autobiográfica publicados en los últimos años, de los que *Sabores del país* (2006), de Rafael Courtoisie, podría resultar un buen ejemplo. Asimismo, es destacable el rotundo éxito de los textos misceláneos en los últimos años, que reúnen el apunte íntimo, la narración corta, el aforismo, la meditación personal e, incluso, la nota lírica —es el caso, por ejemplo, del paradigmático *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas—<sup>6</sup>.

Finalmente, subrayamos la frecuencia con que están apareciendo nuevos y extraordinarios libros de viaje, donde un sujeto en constante movimiento, cosmopolita y ajeno a la falacia identitaria,<sup>7</sup> recupera irónicamente el carácter impresionista de la crónica moderna para ofrecer una

<sup>6</sup> He estudiado esta tradición literaria en “Textos como esquirlas: los híbridos de Augusto Monterroso” (NOGUEROL 1998) e “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX” (NOGUEROL 1999).

<sup>7</sup> Esta identidad nómada es perfectamente reflejada por Yépez en su cuento “Mex (Next) World”: “Galindo es todo lo que Mike desea. Ser indefinible. No existir en un aquí y ahora. No, por lo menos, en uno solo. [...] La moda de los alter-egos, heterónimos, neo-nosotros, *time-traveler-identities*, colusiones y yotros, como sabemos, es parte de la cultura glocal” (MALDONADO 2008: 318).

visión *propia* de la realidad, muy de acuerdo con una sociedad que, cada vez más, apuesta por los productos “a la carta”. Es el caso de algunos títulos como como *Teoría del Alma china* (2006), de Carlos A. Aguilera; *Hipotermia* (2005), de Alvaro Enrigue; *También Berlín se olvida* (2004) de Fabio Morábito o, finalmente, *Australia. Un viaje* (2008), de Jorge Carrión, en la estela de las fascinantes obras de Claudio Magris —*El Danubio* (1989), W. G. Sebald— *Los anillos de Saturno* (1995), o Sergio Pitol —*El arte de la fuga* (1996)—.

La extraordinaria proliferación de *blogs* en los últimos años se encuentra asimismo ligada al creciente interés por escribir en primera persona. Como señala Paula Sibilía en *La intimidad como espectáculo*, la literatura virtual ha venido a transformar las consideraciones respecto de la individualidad del emisor de un discurso (Sibilía 2008: 56). Este hecho explica el enorme hiato existente entre la *Trilogía del siglo XX*, de Jorge Volpi, y *El jardín devastado* (2008), su última obra, constituida por un fragmentario y lírico mosaico de textos publicados originalmente como entradas del autor en el blog “El boomeran(g)”.

Podríamos pensar, pues, que en una época donde la muerte del autor parecía ya un hecho incuestionable, se ha producido un regreso al yo confesional y al relato verosímil criticado por Yépez en “CC”: “Los cuentos quieren ser creídos. Así de sencillo. Ésta es la razón primordial de que huelan a podrido. La verosimilitud me parece un truco totalmente infantil, propio de decadentes” (Yépez 2003: 180).

Pero Laddaga da un paso más cuando subraya que la escritura hipotéticamente confesional se convierte, en los mejores casos, en un acto de ficción en segundo grado. Así lo señala contestando a un cuestionario sobre su libro *Espectáculos de realidad* (2007):

Vivimos en medio de una explosión generalizada de actos de ficción que, desconcertantemente, se realizan en nombre de la sinceridad. Los espectáculos de realidad son inseparables de esta situación. No veo cómo un artista podría, hoy, no estar interesado en ellos. Tampoco veo cómo este hipotético artista, confrontado a esta forma de espectáculo, podría prescindir de imaginar una versión fantástica de ella, que extienda alguno de sus principios y cancele sus elementos más funestos (García y Hax 2008).

Se trata pues de una nueva expresión de la crisis del sujeto, plasmada por la ausencia de nombres en títulos como *Cuentos de X, Y y Z* (1997) y, especialmente, por el triunfo de la autoficción.

En una sociedad donde los límites entre realidad y ficción resultan cada vez más lábiles —así lo muestra Juan Bonilla cuando recopila todos sus cuentos bajo el marbete *Basado en hechos reales* (2006)—, la autoficción pone sobre el tapete la magnífica *mentira* en que se basa la literatura. La utilidad de este concepto literario, acuñado por Serge Dubrovsky para diferenciar la autobiografía tradicional de aquellas obras en las que el nombre del autor coincide con el del personaje sin necesidad de que la

realidad se encuentre tras la peripecia narrativa, resulta incuestionable en los últimos tiempos. Así lo muestran cuentos como “Marcos, *Quién y yo*”, cuyos referentes son bien reales —el subcomandante Marcos, la revista mexicana de sociedad *Quién* y el escritor Antonio Ortuño—, pero que sólo podemos leer con una sonrisa irónica, la que obviamente pretendía concitar el autor en sus lectores (Ortuño 2007: 73-78).

### **Cuba: un caso excepcional**

El caso de los últimos cuentistas cubanos debe ser analizado aparte por su situación especial aunque, como veremos, coinciden en muchos de sus postulados con sus coetáneos en el mundo hispánico. Bautizados como *novísimos* por Salvador Redonet en la antología *Los últimos serán los primeros* (1993) y nacidos mayoritariamente a partir de 1965, sus filas se encuentran integradas por nombres como los de Rolando Sánchez Mejías, Ernesto Santana, Alberto Garrandés, Roberto Urías, Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela, Daniel Díaz Mantilla o Pedro de Jesús López.

Como señala Ana Belén Martín Sevillano en *Cuento cubano actual (1985-2000)* (Martín Sevillano 2004), se trata de los niños que crecieron oyendo las bondades de la revolución y con una clara conciencia política gracias al intenso adoctrinamiento a que fueron sometidos pero que, con el paso del tiempo, han conocido más intensamente que cualquier otra generación cubana las desoladoras consecuencias de la utopía socialista. Durante su juventud, supieron de hechos tan dolorosos como las acciones de repudio del Mariel y las nefastas consecuencias de la intervención cubana en Angola y Granada; con la caída del Muro de Berlín, asistieron al fin del discurso que los había alimentado y, sobre todo, sufrieron la escasez económica producida por el fin de la ayuda soviética. Por último, comenzaron a publicar en el momento de la *crisis del papel*, cuando el país ya se había abierto al turismo para obtener la mayor parte de sus divisas del extranjero, provocando un derrumbe colectivo de los ideales y un significativo aumento de la prostitución, la marginalidad y los negocios turbios en la isla.

Esta hornada de autores, que empezó a escribir muy pronto y, en general, canalizó sus inquietudes en el género cuento, percibió desde muy temprano la diferencia existente en su historia real y la oficial, divulgada a través de los medios de comunicación y encarnada en la controvertida figura de Fidel Castro. Si la mejor literatura nace de un estado de incomodidad, está claro que esta generación resulta especialmente interesante para la crítica. Con el tema recurrente del proceso vivido en los últimos años en la isla —diáspora, guerras, marginalidad y economía sumergida, corrupción política y administrativa—, los jóvenes escritores cubanos —que hoy viven mayoritariamente en el exilio—, ofrecen una imagen desoladora de las consecuencias de la Revolución

que ilusionó al mundo en el pasado siglo. Así se puede apreciar en títulos tan críticos como *Adoleciendo* (1988), de Verónica Pérez Kónina, o *Alguien se va lamiendo todo* (1997), de Ronaldo Menéndez y Ricardo Arrieta, volumen silenciado por la censura a lo largo de seis años.

La escritura de estos autores, descarnada y cercana al realismo sucio, es descrita por Leonardo Padura en los siguientes términos:

Ya no es escandaloso ni excepcional en la literatura cubana contemporánea ese tipo de mirada pesimista, desencantada, este tipo de personaje agónico y marginal, este tipo de historia enclaustrada y escatológica. Quizás, incluso, el pesimismo, el desencanto, la agonía, la marginalidad, la cerrazón y la suciedad sean los signos literarios de los 90 por su sistemática presencia en los textos de narradores, poetas y hasta dramaturgos (Padura 1999: 9).

Ajenos a la épica sesentera, los nuevos cuentistas se interesan por las anécdotas cotidianas, presentadas con frialdad y suprimiendo el juicio de valor sobre lo que ocurre alrededor de los personajes: el contexto lo dice todo. Sin embargo, no dudan en enarbolar la bandera de la resistencia contra el dogmatismo. Aunque fueron enseñados a admirar la sobriedad, el ascetismo y el compromiso del “Hombre Nuevo”, figura que les hubiera tocado encarnar por constituir la primera generación nacida tras el triunfo de la Revolución, en sus obras resultarán especialmente relevantes la reivindicación del cuerpo, el absurdo y la fantasía.

En el primer caso debe destacarse la importancia que en este contexto han adquirido homosexuales, prostitutas, enfermos de SIDA o drogadictos, contrarios al modelo de revolucionario publicitado por el régimen; por otra parte, resulta frecuente la inserción en las tramas de morosas descripciones de succulentas comidas y de los más heterodoxos comportamientos sexuales. Como destaca Alberto Garrandés:

El vínculo anómalo de las ideologías, a través de la historia, con el sexo (y asimismo, con algunos otros reinos cuya “peligrosidad” reside en el hecho de que tienden al absoluto, a la separación de la sociedad, a la disidencia con respecto a los órdenes del pensamiento social), se clarifica cuando comprobamos que el sexo es ese intercambio donde el sujeto se auto-revela como espacio no transgredible. Mientras acontece, el sexo es terreno vedado para cualquier otra cosa que no sea sexo o subordinación a él (Garrandés 1999: 204).

Estos autores defienden así la “razón sensible” reivindicada por Michel Maffesoli, ajena al cientificismo racionalista y que pretende recuperar para el hombre contemporáneo valores hedonistas como el cuerpo, el juego, la vida improductiva y la filosofía del *carpe diem*. Por ella —señala el sociólogo francés en perfecta consonancia con los creadores que comenta—, el tiempo poético y erótico del ardor de los cuerpos se enfrenta al dominado por la producción y los proyectos totalitarios (Maffesoli 2005: 49).

En cuanto al absurdo, resulta un modo de escritura especialmente adecuado para reflejar el sinsentido de unas existencias marcadas por el hambre y la censura. Así se aprecia en los taquicárdicos textos de Menéndez, marcados por la frialdad piñeriana, y en títulos tan significativos como *Ternera Macho y otros absurdos*, de Ángel Pérez Cuza (2007). Finalmente, el alto grado de sofisticación adquirido por la literatura fantástica, en cuyas filas se integran nombres como los de *Yass* (José Miguel Sánchez), Orlando Vila, Vladimir Hernández, María Elena Durán o Ariel Cruz, demuestra cómo para representar alegóricamente una realidad asfixiante resultan especialmente adecuados los instrumentos de la literatura *cyberpunk*, a la que ya me referí y en la que se representan sociedades asfixiadas por el control totalitario de corporaciones hostiles al individuo (situación perfectamente aplicable a la realidad cubana). Los autores citados, que se sienten más cercanos a Borges, Gibson y Tolkien que a la tradición nacional, reclaman como propio un acervo universal. Como señala *Yass* en el prefacio de la antología *Reino eterno*:

No primaron al reunir estos cuentos falsos criterios de representatividad nacionalista, sino única y exclusivamente calidad. [...] Elfos, dragones, hadas, *trolls* y magos se han convertido en patrimonio mundial, arquetipos socorridos, una especie de esperanto simbólico del cual todo creador tiene derecho a emplear cuanta palabra se le antoje. Universales, es el término exacto. Y [...] si un mulato del Vedado [puede] escribir historias apocalípticas de megalópolis deshumanizadas y futuristas [...], entonces todo está permitido (*Yass* 2000: 5).

### **Conclusión**

Llego así al fin de un recorrido que me ha permitido destacar la buena salud del relato contemporáneo en español. Fantástico, híbrido, breve, intimista, cohesionado con otros, fragmentado en su estructura, meta-ficcional, bibliófilo, marcado por el confesionalismo o autoficcional, no hay duda de que el género sigue gozando de muy buena salud en nuestro idioma. Disfrutemos pues con su proteica naturaleza y no olvidemos nunca, recordando a Eraclio Zepeda, que “Un buen cuento, como un buen amor, nos da la ilusión de que es inagotable”.