

‘Falsos testimonios’: la reescritura del género testimonial por los cuentistas cubanos actuales

Michaëla Grevin

► **To cite this version:**

Michaëla Grevin. ‘Falsos testimonios’: la reescritura del género testimonial por los cuentistas cubanos actuales. ”Titre manquant”, 2012, Non spécifié, France. hal-03123079

HAL Id: hal-03123079

<https://hal.univ-angers.fr/hal-03123079>

Submitted on 27 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

‘Falsos testimonios’: la reescritura del género testimonial por los cuentistas cubanos actuales

Michaëla Sviezeny Grevin (Universidad de Angers)

“Algunas veces, la ‘ficción’ puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos ‘la verdad’”

Margaret Randall

En los años 90, el derrumbe del proyecto político y social cubano y, con él, el de toda una utopía, provocaron una crisis generalizada a todos los niveles. La esfera artística cubana de este período también se vio afectada por estos cambios radicales. La crisis se convirtió en un terreno propicio para la reelaboración de paradigmas literarios, para un renuevo de los géneros –y más particularmente del testimonio.

Los jóvenes escritores que llegaron al escenario literario a finales de los años 80 y a principios de los 90 sintieron, a través de sus creaciones, la necesidad de dejar un testimonio de los trastornos que desestructuraron la sociedad cubana en su conjunto, un testimonio del final de un mundo, pero de manera distinta a la utilizada hasta entonces por sus predecesores. Ya no quisieron recurrir al testimonio como género institucionalizado y codificado, sino que intentaron abrir un diálogo con este sector del discurso cubano previamente articulado, que servía hasta ese momento para “reproducir los valores sancionados por instituciones estatales” (Yúdice 1992: 211). Siguiendo la lógica de Bajtín, un determinado género del discurso se construye como espacio dialógico en el que se insertan numerosas voces que son capaces de crear un nuevo signo y rearticular el género en cuestión. Así pues, la toma de posición de los escritores cubanos actuales a través del testimonio se presenta como “una reformulación de paradigmas y una reescritura del género que opera como diálogo contestatario ante el estremecimiento hegemónico del testimonio institucionalizado” (Menéndez 2000: 217-218).

En un contexto histórico y político en el que es extremadamente difícil testimoniar directamente, la literatura vino a cumplir con este papel. Los escritores cubanos actuales adaptaron sus obras de ficción a este contexto, haciendo evolucionar de cierta forma el propio género testimonial.

Lo que nos va a interesar aquí es ver cómo las obras de ficción recientes, y más particularmente los cuentos, al tomar la apariencia de discursos testimoniales, reanudan con la función primera de los testimonios: a saber, revelar y denunciar, dando la voz a los olvidados de la historia oficial. Veremos así en qué medida podemos hablar de una “literatura testimonial” en el caso cubano y cuál es su papel hoy.

El género testimonial en el contexto cubano

En 1970 se consagra en Cuba el testimonio como género con la creación de una categoría específica en el prestigioso Premio Casa de las Américas y su entrega a Miguel Barnet por *Biografía de un cimarrón*. El testimonio es, en aquel entonces, uno de los géneros literarios con más fama. Se conceptualiza con la voluntad de crear nuevas formas donde inscribir la historia alejadas aparentemente de los viejos ‘esquemas del pasado burgués’; es un género de y para la Revolución. La novela-testimonio permite al régimen cubano disponer de una producción literaria apropiada, de un emblema de novedad con el que justificar su Revolución también en el campo cultural. A diferencia de los testimonios provenientes de comunidades que luchan para sobrevivir, el que aparece en Cuba se desarrolla con el apoyo de las instituciones y del gobierno. Esta promoción gubernamental (como la del gobierno sandinista en Nicaragua o la del gobierno de Allende en Chile) no tiene equivalente en otros entornos latinoamericanos, donde la función del testimonio no es tanto la de contribuir a la reescritura de la historia nacional como la de denunciar una situación presente de injusticia.

Este vínculo temprano establecido con la política oficial explica en parte el desafecto de las nuevas generaciones ‘irreverentes’ de escritores cubanos por este género institucionalizado; desconfían de él porque, según ellos, en la Isla “sea en concurso o en el sistema editorial, se entiende como ‘el mejor’ [testimonio] aquel que se refiera a un hecho de [la] lucha patria en cualquiera de sus etapas” (Valle 2000: 190). Solo dos autores de los novísimos editaron testimonios: Juan Carlos Pérez¹ y Amir Valle² y, casualmente, ninguna de sus obras –salvo una– se centra en Cuba.

¹ *La mañana del día siguiente*, *Los últimos peldaños de la muerte* y *Un siglo de compañía*.

² *En el nombre de Dios* y *Con Dios en el camino*. La publicación de *Habana Babilonia*, su última obra testimonial que explora el tema de la prostitución en Cuba, le impidió regresar a la isla.

Sin embargo, a pesar de su reticencia a cultivar un género que, para ellos, tiene más que ver con la historia (oficial) que con la literatura, los jóvenes escritores cubanos se valen de ciertas características y funciones del testimonio para crear sus obras de ficción.

Ficciones testimoniales o ‘falsos testimonios’: hacia una reelaboración del género

La omnipresencia de ‘lo testimonial’³ en la cuentística cubana actual nos permite hablar de cuentos testimoniales: si las obras creadas son obras de ficción (‘cuentos’), si antes que nada cuentan una historia, su meta es testimoniar, o sea revelar algo de la realidad cubana ocultada por los géneros tradicionales y los aparatos oficiales.

La dimensión testimonial de estas obras se verifica en tres características principales ya subrayadas por Ronaldo Menéndez: 1. el carácter de discurso alternativo; 2. la existencia de un contexto histórico determinado y el juego de ilusión referencial; y 3. “la perspectiva autoral en que el sujeto subalterno simula su pertenencia al grupo, y propone su voz como representativa de la posición social en que se inscribe” (Menéndez 2000: 218).

Varios textos se presentan así como una ‘historia-otra’ que se distancia del discurso dominante. Se da la palabra a sujetos tradicionalmente silenciados –como los homosexuales, los enfermos de sida, los enfermos mentales, etc.– y se abordan temas problemáticos como la guerra internacionalista, la emigración ilegal o las experiencias de vida de jóvenes ‘marginales’ cuya conducta se aleja de los preceptos impuestos por la sociedad comunista. Tomemos el caso de los cuentos que tratan de las campañas militares cubanas en África. Son ficciones que revisitan a menudo la versión oficial sobre este tema de la guerra y de las misiones internacionalistas, proponiendo un nuevo enfoque, menos épico y triunfalista.

Para escribir estas ficciones los escritores se nutrieron de las características propias del testimonio para revelar la cara oculta de esa guerra. Ángel Santiesteban o Rolando Sánchez Mejías, por no citar más que a estos dos autores, le dan así la palabra a un

³ Este término de ‘*literatura testimonial*’ fue aplicado por primera vez por el crítico cubano Jorge Brioso en 1994 a los cuentos escritos por los miembros del grupo *El Establo*, habitualmente designados bajo el término ‘cuentos *freakis*’. Esta designación se justificaba, según él, por la necesidad que aparecía en estos textos de hacer emerger un sujeto nuevo, una voz subalterna en la literatura cubana.

protagonista que reivindica su condición de sujeto subalterno. El narrador de “Relato”, de Rolando Sánchez Mejías, expone de esta manera su experiencia:

Mi historia es la siguiente. Hace años estuve en la guerra. ¿Sabe lo que es la guerra? No, usted sólo debe conocer de escaramuzas, no debe tener conciencia de los límites, del juego de los campos... Pero bueno, olvide por un momento el fragor del encuentro de los ejércitos. La historia de cualquier guerra es más sencilla y a la vez más incomprensible. Mire estos personajes, por supuesto reales: un soldado tendido en el bosque, un sanitario que no sabe qué hacer con las vísceras del soldado y un médico, yo, que sabe perfectamente lo que tiene que hacer con esas vísceras, por lo menos desde un punto de vista práctico (Sánchez Mejías 1994: 26).

Al dar la palabra al médico del ejército, el autor busca suscitar el efecto de realidad. Mediante un discurso emitido en primera persona del singular, quiere obtener la adhesión del lector a su versión de los hechos. Juega con la ilusión referencial ya que al reivindicar la autenticidad de su relato se traiciona voluntariamente o, mejor dicho, traiciona el juego del autor que mueve los hilos de la narración al asociar el sustantivo *personajes*, que remite directamente al campo de la ficción, al adjetivo *reales*, que pretende pues inscribirlos en el orden de lo histórico, de lo real. Esta asociación revela el juego complejo del autor que, buscando la verosimilitud –quiere hacer creer al lector que su historia es ‘real’– reconoce el simulacro al que se entrega. El narrador-protagonista se define por su estatuto de médico pero pertenece sobre todo al cuerpo militar: se presenta como un miembro de la tropa en nombre de la cual habla. Reivindica así su estatuto de testigo privilegiado de los acontecimientos. Rolando Sánchez Mejías nos propone un relato elaborado desde la perspectiva de un sujeto subalterno (el médico que toma la palabra no es un alto oficial) que simula su pertenencia al grupo y aparece como su representante. Se apega a los recuerdos, a la memoria y dialoga con el lector, tomándolo como testigo. Así, su relato se presenta como un discurso alternativo sobre la guerra. Adrede deja de lado la dimensión épica del combate que se encargan de transmitir las instancias oficiales para abordar lo indecible: la muerte y su séquito de miedos, angustias e incomprensiones.

Ángel Santiesteban reivindica, él, su posición de autor observador de su tiempo mediante la escritura. Se sitúa en la perspectiva de un autor/narrador testigo de los hechos históricos significativos para la sociedad a la que pertenece. En sus obras dedicadas al tema de las guerras africanas volvemos a encontrar al narrador –un sujeto anónimo y subalterno envuelto en un conflicto que lo supera. El íncipit de sus cuentos

“Después del silencio” y “Sur: latitud 13”, extraídos de su obra *Sueño de un día de verano*, ilustran perfectamente este aspecto:

Cuando llegamos nos dijeron sólo eso: que estábamos a ochenta kilómetros de la frontera enemiga. Entonces nos dio cólicos, la comida dejó de tener el mismo sabor y de nuestros cuerpos comenzaron a escaparse otros colores que nos parecían ajenos [...] (Santiesteban 1997: 90).

Atrás en el horizonte, sólo se veía el humo negro que se desprendía de los camiones. El avión se había retirado y temíamos que regresara para una acción de remate. En medio de nuestra prisa y el miedo, pudimos rescatar un herido. Era inútil el intento de arreglar el radio, estábamos incomunicados con el mando, dijo el radista. Quedamos ocho soldados y el capitán de la compañía que a última hora había decidido acompañarnos en la misión, lo que ahora debía lamentar. Entonces ordenó la marcha para intentar el regreso a nuestra unidad (Santiesteban 1994: 82).

El discurso sobre la guerra que nos proponen estos dos textos está desprovisto de heroísmo o de gloria. Nos ofrece otra versión de la Historia que resalta las debilidades humanas y las angustias de cada uno frente a la muerte. El narrador que expone los hechos en primera persona del plural –incluyéndose así en el cuerpo del grupo– asume un papel de representante frente a sus compañeros de fatigas. Este simple soldado comparte su experiencia militar, vivida desde dentro. La guerra se traduce aquí con imágenes, sentimientos de espanto y de muerte que nos alejan definitivamente de la visión triunfalista de las campañas internacionalistas exhibida durante mucho tiempo por las autoridades cubanas.

La experiencia de la emigración ilegal se revela como otro terreno propicio a la reescritura del género testimonial. El enfoque adoptado por los escritores sobre el tema desde finales de los años 80 se opone, otra vez, al discurso tradicional que demonizó masivamente la figura del emigrante ilegal. Como recuerda Ronaldo Menéndez en su artículo “El gallo de Diógenes”, un cambio fundamental se produjo en la posición oficial frente a la emigración disidente entre el éxodo de Mariel y el reciente éxodo de 1994 conocido como la ‘crisis de los balseiros’. Si el primero fue acompañado por un movimiento social que legitimaba su demonización por parte del gobierno,⁴ no pasó así con el segundo, que fue tratado de manera mucho más moderada por las autoridades:

La espontánea sustitución del escatológico ‘gusano’ por la épica azarosa de los ‘balseiros’, es síntoma de un cambio en el orden de la tolerancia. Asimismo, el éxodo de los ochenta fue tratado, en su momento, desde un testimonio que estigmatiza al emigrante (Menéndez 2000: 219).

⁴ Pensemos en los actos de repudio llevados a cabo por la población contra los “gusanos”.

De tal modo que las ficciones dedicadas al tema de los balseros producidas desde los años 1990 y que se presentan a menudo como testimonios –aunque imaginarios– sobre la experiencia de la emigración ilegal aparecen como un discurso alternativo al discurso oficial. Los escritores que se interesan por este tema se inspiran directamente en las características del testimonio jugando con la ilusión referencial, dando otra versión de la Historia y dejando la palabra –o simulando dar la palabra– a un sujeto marginal.

Por ejemplo, en “Los hijos que nadie quiso”, Ángel Santiesteban se vale de varios componentes del testimonio para crear, en el lector, la ilusión de la realidad. El relato en primera persona es emitido por un personaje anónimo que no es más que uno de los balseros que participa en la aventura de la travesía del Estrecho. El recurso al monólogo interno acentúa la autenticidad del discurso así como la dimensión trágica de la expedición ya que el narrador-protagonista la expone a través de su sensibilidad y sus propias angustias. La apariencia de testimonio que cobra el relato contribuye a exacerbar las emociones del lector, que olvida así fácilmente la frontera entre ficción y realidad.⁵ De entrada se encuentra involucrado en un drama humano: no se le da ninguna explicación sobre las razones de esta huida, ya que al autor no le importan. Lo que cuenta para él es compartir con el lector el sufrimiento y el miedo que viven los miles de cubanos anónimos que se lanzan cada día al mar, arriesgando su vida:

El mar está apacible, parece una burla cínica después de darnos semejante susto, una invitación a que entremos a nadar. Alrededor de nosotros todo está cubierto de balsas vacías o pedazos de ellas, un verdadero cementerio. Me obligo a observar la escena, parece un campo de batalla. Manolo dice que no vio algo así ni en Angola. Hay tantos cadáveres a la deriva que son imposibles de contar. La barbilla me tiembla, me siento sobre la balsa y miro a mi alrededor y comprendo que soy el hombre más solo del mundo, me paso la mano por la cabeza para aliviar el dolor, unos sollozos que no puedo evitar se me escapan, los otros se reaniman lentamente aunque se mantienen mudos. Alguien dice que uno de los cuerpos se mueve. Pensamos que está vivo hasta que las aletas de los tiburones se abalanzan sobre él. Me invade una sensación de pánico que sobrepasa los límites de la desesperación. Dinky no puede evitarlo y la cara se le estruja hasta que suelta un grito de impotencia. Sin hablar con nadie agarro el remo del agua y comienzo a remar para alejarme de este lugar... (Santiesteban 2001: 42).

Para este relato, el escritor hace un ‘falso testimonio’: construye una ficción que se inspira en ciertos elementos del testimonio como género literario para darle más fuerza

⁵ El recurso a la primera persona, implicada en los hechos enunciados, es una constante en los relatos de la travesía. Pensemos, por ejemplo, en la novela de Alejandro Hernández Díaz, *La milla*, o en el cuento de Ronaldo Menéndez, “Las palmeras detrás”.

y credibilidad a su narración. Este relato ficticio toma la apariencia de un testimonio recogido por el autor que remite a experiencias humanas eminentemente universales.

La ilusión es casi perfecta. La influencia del testimonio en los textos de ficción fue considerable en los años 1990-2000 aunque tendió a disminuir a medida que avanzábamos en el tiempo y que nos alejábamos del seísmo provocado por la crisis. “Sentimos más que nunca el peso de la historia, nos sentimos desamparados y más aislados que de costumbre” (Estévez 1999: 219): así expresó Abilio Estévez la fuerza del impacto provocado por la crisis de los 90 en las mentes de Cuba. Las dificultades extremas aparecidas en este período engendraron en los intelectuales la necesidad vital de dejar testimonio de una época que trastornó su vida. Muchas obras escritas al principio del Período Especial son la expresión de este sentimiento. Podemos leer en ellas la necesidad de contar una experiencia que no encuentra eco(s) en otros espacios en la Isla. El escritor se siente investido de un papel de observador y de testigo de su tiempo como lo subraya Alberto Garrido: “Sólo sé que hemos venido a dar testimonio. Veo caras de los que me rodean, sus sufrimientos, sueños y esperanzas. De eso escribo, de lo que somos, de lo que pudimos ser” (Garrido 2006).

Confiesa, con estas palabras, esta necesidad vital de testimoniar como escritor la época que le tocó vivir, aunque su misión no se limita a recrear literariamente los conflictos actuales de la sociedad cubana. La insatisfacción, que está presente en cualquier acto de escritura,⁶ lo empuja a recomponer su universo más allá del tiempo presente, a reconstruir el ser cubano y, más allá, el ser humano.

Desviar la ficción

Sin embargo, dejar testimonio de los trastornos actuales no se explica solo por una necesidad vital por parte de los escritores. En muchas obras publicadas en los 90, hay una urgencia de dejar una huella de una época que las autoridades intentan borrar o negar. Ahora bien, además de la existencia de un contexto histórico determinado, la necesidad de un testigo directo y el hecho de dar voz a un grupo marginado de la sociedad, la emergencia de un discurso en una “situación de urgencia” (Yúdice) que condiciona la escritura y la recepción del texto son otras características del testimonio.

⁶ “[...] escribimos porque no nos satisface el mundo [...]. Tenemos la presunción de recomponerlo, de volver a organizarlo, pero con la convicción de que se trata en definitiva de un acto inútil” (Estévez 1999: 219).

A través de la literatura, ciertos autores intentaron colmar el vacío informativo y los silencios del discurso oficial. El *alter ego* de Pedro Juan Gutiérrez en la *Trilogía sucia de La Habana* lo expresa así:

Por eso yo estaba tan desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. En tiempos tan desgarradores no se puede escribir suavemente. Sin delicadezas a nuestro alrededor, imposible fabricar textos exquisitos. Escribo para pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda (Gutiérrez 2006: 85).

Trata, mediante su escritura, hacer visible lo que se oculta en la sociedad cubana, hacer oír lo que se calla.

Parte de la literatura cubana actual parece al acecho de la prensa y estudia las relaciones que esta mantiene con la sociedad. Ningún artículo parece sobre las guerras africanas: los escritores se apoderan del tema. Según la prensa oficial, la prostitución no existe en Cuba y he aquí que las jineteras invaden las ficciones cubanas. Todo pasa como si parte de la literatura actual recuperara y se nutriera de los temas apartados y voluntariamente silenciados por los medios de comunicación de la Isla. Se desvía así la ficción para testimoniar e informar. Por eso, esta literatura fue llamada por los autores mismos '*literatura postestimonial*'; testimonio de un nuevo tipo. Mostrar, desvelar facetas de la realidad de la Isla: tal es una de las misiones asignadas a la literatura cubana actual en la medida en que los medios cubanos no cumplen con su función informativa.

Este deseo de revelar lo que generalmente no se ve –o lo que no se les deja ver– habita el cuento de Carlos Victoria, "El resbaloso": el escritor nos propone allí la versión cubana del mítico personaje del diablo cojuelo inmortalizado por Luis Vélez de Guevara. A imagen y semejanza de este, que tiene el poder de levantar los tejados de Madrid de noche para revelar las miserias que ocultan, el resbaloso de Carlos Victoria logra colarse en las casas habaneras, desestabilizando así el orden público y difundiendo el terror entre la población. Volvemos a encontrar, sin lugar a dudas, en esta nueva variante del mito el sueño de toda una generación de escritores ávida de penetrar en cualquier rincón de la realidad cubana y hacer 'visible' todo lo que se les oculta. Para Leonardo Padura, al levantar el velo sobre la cara oculta de la sociedad cubana, la literatura actual responde a las expectativas de sus lectores:

[...] ha logrado primero una comunicación muy eficiente y más auténtica con su público, que espera este tipo de obras de los escritores, y, segundo, les ha permitido ser sujetos mucho más reflexivos, mucho más desprejuiciados a la hora de acercarse a esa realidad (Padura 1995: 52).

Al escribir sobre las dificultades de lo cotidiano en esta Cuba en crisis, los autores se ponen al ritmo de la nueva realidad. Para los que publican en la Isla, sus obras son un medio para llevar a los lectores a interrogar a la sociedad en la que viven. Frente a una prensa balda que enmascara o disfraza la realidad, los escritores tienen una responsabilidad intelectual, un deber social o ciudadano de revelar al público una situación ocultada por la prensa. Apartada del espacio público por los medios tradicionales, la información tiende a penetrar el espacio literario. La expresión “los fabuladores de la actualidad” (Valle 2001: 197) empleada por Amir Valle para calificar a los escritores cubanos de los 90 revela toda la ambigüedad contenida en las creaciones literarias recientes. Esta es más o menos cultivada por autores que despistan al lector desempeñando papeles polivalentes: así, muchos de ellos son también periodistas como Rogelio Riverón, Raúl Rivero –que dirige el periódico independiente *Cuba Press*–, Carlos Victoria, Luis Manuel García, Leonardo Padura –que trabajó para la revista *El Caimán Barbudo* desde 1980 hasta 1983, después en el periódico *Juventud Rebelde* hasta 1989, antes de ser redactor en jefe de la revista cultural *La Gaceta de Cuba* de 1989 a 1995– o Pedro Juan Gutiérrez –que obtuvo su licenciatura de periodismo en la Universidad de La Habana y obtuvo el Premio Nacional de Periodismo en 1991 gracias a sus *Crónicas de México*–.⁷

Por eso encontramos en ciertos escritores como Pedro Juan Gutiérrez o Zoé Valdés una forma de inmediatez en la escritura. La composición de varias de sus obras las acerca más al ejercicio de la crónica tal y como no se practica en Cuba. Sus ‘crónicas’ habaneras exploran una ciudad condenada. Al fin y al cabo, esta literatura de la inmediatez es fiel a la filosofía de los personajes de la *Trilogía sucia de La Habana* o de *La nada cotidiana*, que solo aspiran a vivir el instante presente. Si el narrador-protagonista de la *Trilogía* se define como un desarraigado que no encuentra su sitio en la sociedad revolucionaria y manifiesta una inestabilidad existencial permanente,⁸ en cambio está bien anclado en el Instante, él que nunca mira hacia atrás y para quien el porvenir no es más que una invención creada por las autoridades para mantener al

⁷ Tras una estancia entre Tijuana y Mexicali, Pedro Juan Gutiérrez decide escribir ocho crónicas sobre la frontera entre México y EEUU de tal intensidad, según él, que la directora de la revista *Bohemia* solo publicó cuatro para evitar las quejas de la embajada mejicana y las represalias del gobierno.

⁸ Se dice “anclado en tierra de nadie”, según el título de la primera parte de la trilogía.

pueblo en la esperanza eterna. Los cuentos que componen esta trilogía están marcados por este culto del presente. Incrustados en ese tiempo que apresa a los personajes, narran la vida cotidiana en la Cuba del Período Especial. La ausencia de distancia temporal entre los hechos y su puesta en escritura acerca estos textos a las crónicas periodísticas. La elección de los temas así como de los personajes se inscribe también en esta confusión de géneros. Pedro Juan Gutiérrez reconoce que para escribir su trilogía se basó en hechos y personas reales de su barrio, *Centro Habana*, cambiando solo su identidad. Debe esta mezcla de realidad y de ficción a la influencia del Nuevo Periodismo que pone los artificios literarios al servicio del reportaje. Esta corriente aplica al relato de acontecimientos reales procedimientos de la novela. Los cuentos de Pedro Juan Gutiérrez captan así tramos de vida de los habitantes de su barrio en un contexto de crisis inédita:

La Trilogía la escribí en tres años. Son todas las cosas que me iban sucediendo a mí, que iba viendo en este barrio, algunas cosas que no me sucedían pero les sucedían a los vecinos, a la vecina de al lado, y todo eso lo fui incorporando diariamente, elaborándolo y reelaborándolo, y a veces estaba 15 o 20 días trabajando en un cuento, un cuento que en el libro son 3 páginas eran 15 o 20 días de trabajo. Pero la materia prima iba brotando casi sin buscarla (Gutiérrez 2000).

La anécdota está en el centro de estos textos, de los que algunos relatan historias dignas de aparecer en los sucesos de un periódico, como los múltiples suicidios que se producen en su edificio, las violaciones sórdidas, los múltiples tráfico, las historias de sexo, etc. La trilogía responde, al fin y al cabo, a las expectativas formuladas por los habitantes de su edificio:

—No se pueden olvidar así del pueblo. El edificio se cae a pedazos y nunca hay agua, ni gas ni comida. Nada, hijo, nada. ¿Qué es esto? ¿Hasta cuándo? El gobierno tiene que ocuparse de nosotros. ¿Tú no eres periodista? ¿Por qué no escribes algo de este edificio? A ver si se le conmueve el alma a alguien (Gutiérrez 2006: 165).

La influencia del periodismo en su manera de escribir se revela claramente en su estilo: sus frases son cortas y lapidarias, el lenguaje que emplea es directo y tajante, sin metáforas ni eufemismos, como si buscara mediante esta escritura fragmentaria una forma de objetividad. Al escribir en una situación de urgencia, traspasa las fronteras del

género. Como sus personajes, que viven situaciones extremas, Pedro Juan Gutiérrez conduce sus cuentos hasta los límites de la literatura.⁹

Conclusión

Existe, pues, entre el testimonio y los autores que publican en los años 1990-2000 una relación ambigua. Por un lado, las jóvenes generaciones de escritores cubanos expresan una evidente desconfianza para con un género estatalmente institucionalizado. El testimonio es visto en Cuba como la versión oficial de un asunto de interés político. En Cuba, como destaca Amir Valle, la inmensa mayoría de testimonios publicados, después de su canonización como género, recogen hechos directamente relacionados con la épica nacional y escritos, a menudo, por los que han sido de algún modo estrategias directos de esas épicas.

Sin embargo, las huellas del testimonio se difundieron en toda la cuentística cubana producida tras el colapso de los años 90. Paradójicamente, los escritores cubanos actuales utilizan abierta e insistentemente ciertas características del género, desviando sus ficciones para revelar y denunciar. Subvierten los cánones establecidos, utilizando el mismo formato genérico/estético, aunque con diferente sentido ético, dentro de un género legitimado en el campo cultural y en la sociedad cubana. En el origen de esta subversión/tendencia nos encontramos con la voluntad de abrir un espacio de discusión inexistente en el país debido a la ausencia de una verdadera sociedad civil. Paradójicamente, reanudaron con los orígenes del testimonio, dándole su valor primigenio: el de dejar una huella, revelar, denunciar... Los autores cubanos, a través de su literatura, están escribiendo la historia del tiempo presente. Sus obras constituirán, sin lugar a dudas, una de las mejores fuentes para comprender este período turbio de la historia cubana.

Bibliografía

⁹ La influencia del testimonio se percibe también en su obra. Así la vida del narrador-protagonista se confunde con la del escritor y, como habitante de uno de los barrios más pobres de La Habana, escribe desde los márgenes sociales. Sin embargo, si bien se inspira en el testimonio, la *Trilogía* también se distancia de él en la medida en que el 'yo' que toma la palabra se afirma en su singularidad y su autosuficiencia: obsesionado por su persona, rompe brutalmente con la comunidad. Se niega a ser el representante de cualquier grupo y a hacer de la injusticia social su causa.

- Estévez, Abilio (1999): “Méditations sur la littérature cubaine d’aujourd’hui”, en *Cahiers des Amériques Latines*, 31-32, Paris, IHEAL, pp. 211-228.
- Garrido, Alberto (2006): “Hemos venido a dar testimonio“, en *Juventud Rebelde*, La Habana, 28 de febrero de 2006, [www.juventudrebelde.cu/2006/enero-marzo/feb-28/cultura_hemos.html, consultado el 02/07/2006]
- Gutiérrez, Pedro Juan (2000): “El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez”, en www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Librusa.htm, consultado el 12/01/2007.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2006), *Trilogía sucia de la Habana*, Barcelona, Anagrama.
- Menéndez, Ronaldo, (2000) “El gallo de Diógenes”, en *Encuentro de la cultura cubana*, 8, Madrid, pp. 217-218.
- Padura, Leonardo (1995), “Entrevista con Juan Armando Epple” (18 de abril de 1994, en Medellín), en *Hispanéricas*, vol. 24, núm. 71, Gaithersbur, pp.50-53.
- Randall, Margaret, (1992): “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” en *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, ed. de John Beverley y Hugo Achurar, Lima/Pittsburg, Latinoamericana editores, pp.62-64.
- Sánchez Mejías, Rolando (1994): “Relato”, en *Escrituras*, La Habana, Letras Cubanas, p.24.
- Santiesteban, Angel (1994): “Sur: latitud 13”, en *Fábula de ángeles*, ed. de Francisco López Sacha - Salvador Redonet, La Habana, Letras Cubanas, pp.82-88.
- Santiesteban, Angel (1997): “Después del silencio”, en *Poco antes del 2000, Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, ed. de Alberto Garrandés, La Habana, Letras Cubanas, pp.90-96.
- Santiesteban, Angel (2001): “Los hijos que nadie quiso”, en *Los hijos que nadie quiso*, La Habana, Letras Cubanas, pp.35-43.
- Valle, Amir (2001): *Brevísimas demencias*, La Habana, Extramuros.
- Yúdice, George (1992): “Testimonio y concientización”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6, pp. 207-277.