

Liuvan Herrera  
Carpio

*Trigo en la hoz: La  
sobrevida (algunos  
relatos) de Pedro de  
Jesús*

Como si no importara develar la clave hermenéutica para descifrar su propuesta, los párrafos iniciales de «La fatiga de un ala mucho tiempo tensa», pactan una directriz argumental no solo del texto al que tributan, sino de todo el conjunto. Un enfermo de Sida –Adrián– al encontrar una paloma al borde de la muerte, decide adoptar una terrible espera hasta que el acto se torne definitivo. Aquí estriba la tesis de Pedro de Jesús: «a la mañana siguiente, de puro milagro, la paloma seguía allí, rediviva».

Comulgados por disímiles laceramientos, los personajes de *La sobrevida (algunos relatos)*<sup>1</sup> alcanzan a conformar un coro realista donde el discurso de la otredad tendrá un protagonismo fehaciente.

No interesa al autor asumir un cronotopo universalista o grandilocuente, la sustancia narrativa de la cotidianidad contemporánea le basta; pero cuidado, aunque la obra de De Jesús se inscriba en el canon temático de las más recientes promociones de narradores cubanos, el manejo de un discurso colindante con posturas en alguna medida neobarrocas, lo aíslan de vanos experimentalismos, de efectismos heredados del posmodernismo literario más ortodoxo –síntomas muy frecuentes en nuestro mapa literario– y lo entroncan con una férrea tradición de la

<sup>1</sup> Premio Alejo Carpentier de cuento, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

lengua hispana, que tiene su origen en el renacimiento castellano y su apoteosis en las obras lezamiana y sarduyriana.

Los espacios instaurados no privilegiarán un *campus* marginal, ni se adoptará en los parlamentos el habla de determinado grupo homónimo, aunque los sujetos que los protagonizan puedan situarse al borde. Su originalidad descansa en plantar un rejuego discursivo que eleva su aparente simple anécdota a un nivel estilístico de potentes resonancias.

Libro conformado por ocho piezas, cuyo relato inicial, ya mencionado, estructura sus niveles de realidad a partir de un diálogo con la cubanidad, al dejarse seducir sus personajes por el entramado sígnico que caracteriza a la superstición religiosa. Ruptura de la linealidad diegética del relato, la paloma herida no sólo devendrá metáfora del cambio sino metonimia esperanzadora de la existencia.

Si de armazón semiótica se trata, el segundo texto «La señal», se direccionará a hilvanar una anónima tragedia, mediante un uso marcado de la ironía. Sobre Santa, suerte de estampa de la sobrevida, se establece un dictamen sibilesco que escinde una situación dramática en dos niveles de realidad: el inicial y el evocado.

La fábula, establecida a partir de la interpretación de un entorno desprovisto de lecturas alternas; escruta sin embargo un material polisemántico de matices escatológicos.

El signo del alacrán potencia un escape de la subsistencia, pero permanece en la trama como una falsa connada: la anciana que lo enuncia prevalece ante su hastiada hija, que dominada por la sed de juego, es mutilada por un punzonazo mortal. Tal se pensaría que llegado a este punto, el personaje pide a voces esa solución, pero ese solo sugerimiento lo dotaría de innegable libertad, fuera de los límites que la cruenta realidad le impone.

De Jesús culmina su cuento con un guiño piñeriano: «Las verdaderas señales son muy persistentes», y esta irrevocabilidad concommita los destinos de sus historias.

La obra del escritor anterior a *La sobrevida...*,<sup>2</sup> signó un parteaguas con el tratamiento del *pathos gay* en la narrativa finisecular

<sup>2</sup> El conjunto de relatos *Cuentos fríos*. *Maneras de obrar en 1830* (1998) y la novela *Sibilas en Mercaderes* (1999).

cubana. Jesús Jambrina alcanza una particular controversia interpretativa en su «Sujeto homosexual y disloque nacional. Lectura de Senel Paz y Pedro de Jesús», al enfrentar las proyecciones del personaje *gay* en el decursar diegético en sendos ejemplos narrativos de estos autores.

Si bien en el relato «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», de Senel Paz, se «conecta (utópicamente) vocación sexual y vocación nacional, sacrificando la primera a la segunda»,<sup>3</sup> en «El retrato», de Pedro de Jesús «el sujeto homosexual a representar busca la realización personal en su propio cuerpo y no en la sublimación social de su preferencia erótica».<sup>4</sup>

Constatamos que el sostenido ejercicio de la sexualidad que motiva el accionar de casi todos los personajes de *Cuentos fríos...*, donde roles de poder se emparentan con una arruinada visión de la eticidad humana, permea alguna región de *La sobrevida*.

Digamos que «La última farsa» y «Fiesta en casa del Maître» extienden este tratamiento, aunque desde un enjuiciamiento más apegado a posturas de desencanto, donde el narrador *seduce* literalmente, utilizando resortes en apariencia intermediarios entre las leyes, por las cuales sus actores están diseñados y que en toda narración resultarían implícitas, y un receptor-narratorio, mudo, que sólo goza de su posición al presenciar el acto sexual en el segundo relato.

En el primero, se yuxtaponen planos narrativos manejados por la simulación. A simple vista se creería que el nudo dramático lo constituye un *sui generis* triángulo amoroso (Yusimí-Ámbar-Fabio); mas al desenredar las intrínquilas a las que se ven sometidos estos, atrapados en una noria donde moralidad, deseo y frustración son caldo de cultivo, podemos atisbar una comedia humana, desasida de compromisos axiológicos e inmersa en desarticular por todo medio, una permanencia en los límites, donde constantemente la existencia deviene des-garramiento.

El narrador de «Fiesta en casa del Maître» postula: «una fiesta [...] exige de otros que se atraigan o crean o finjan atraerse». Lugar donde la enunciación se torna parámetro: la ficción en-

<sup>3</sup> *La Gaceta de Cuba*, (4): 21, 2003.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

tendida como máscara, donde la deficiencia narrativa devendrá –incluso– motivo argumental.

El autor implícito confiesa –a la vez que hipnotiza a su personaje– un regodeo erotizante afianzado en dos procesos: el culinario y el sexual. Mas su intérprete permanece inmutable ante la «mesa maná, la mesa cáliz» –irreverente analogía al abordar los mitos de la tradición hebrea y católica respectivamente– y el desenfreno carnal, a manera de extrañamiento, solo tiene lugar desde la adopción de la lejanía como método para la voluptuosidad.<sup>5</sup>

Ahora, cabría ser celosos al erigir una pared entre voyeur y acto sensual, cuando la preparación de la connotativa *mantequilla* funde ambigüamente la escena, o más bien la desmantela de su punto *climáxico* y eleva la trama a calidad de farsa. Poética de la fértil duda que convierte esta alegría del vivir, este raro *menage a true*, en una especie de montaje efímero, de meta-representación.

Alberto Abreu Arcia advierte en la obra de Pedro de Jesús el uso del «dialogismo como juego»,<sup>6</sup> y este ardid resulta hilarante cuando interfiere, al describir la violencia del coito entre los sujetos la Veneno y el Cangre, un verso perteneciente al célebre poema IX (popularmente conocido como «La bailarina española») de *Versos sencillos*, de José Martí: «La Veneno no puede, como tú, detenerse. Aprieta los párpados, se descogota, tensa los brazos. Húrtase, se quiebra, gira. De su flácido apéndice brota un flujo espeso que embarra el piso».<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Esta especie de *voyeurismo* discursivo se torna persistente además en su poesía: «Si enamorarse [...] es el vicio del andamio, parapetarse bien alto y muy distante, nostálgico y voyeur empedernido. Si enamorarse es acrobacia y no labor de infantería. Entonces elijo a quien quiera, con tal de que pase por debajo». *Los Parques. Jóvenes poetas cubanos*, p. 107, Ed. Mecenaz y Reina del Mar Ed., Cienfuegos, 2001.

<sup>6</sup> «escritura donde se entretaje un sinnúmero de referencias literarias a manera de citas, alusiones, parodias. El dialogismo como juego, mirada cínica, sarcástica a la historia literaria», Alberto Abreu Arcia: *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, pp. 399-400, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2007.

<sup>7</sup> La estrofa versa: «Súbito, de un salto arranca:/ Húrtase, se quiebra, gira:/ Abre en dos la cachemira,/ Ofrece la bata blanca.» José Martí: *Poesías completas*, p. 62, Ed. Aguilar, S. A., España, 1953. Sin dudas, este componente intertextual arroja una lectura sobre el texto martiano, que en otros planos de análisis nos parecería inverosímil, por la intensidad del enfoque erótico.

Dos mecanismos narrativos caracterizan el texto «Mientras llega el chico a lo punk»: la metadiscursividad y un especial tratamiento del humor. La primera se fija en los diálogos con autenticidad al no resultar yuxtapuesta, teniendo en cuenta los contextos del habla. Está direccionada hacia el replanteo de una digresión que tiene por tema, obviamente, el proceso de narrar.

Un narrador personaje, parapetado tras bambalinas, otea a su vez el accionar de otros dos e invita a una travesura diegética, en la cual —a pesar de su autoridad nula de reestructurar la historia— se aventura a adivinar la *realidad* distante, no sonora, donde se ejerce el conflicto *verdadero*. Y en este nombrar lo que se ignora, traza quizá un destino más perdurable y genuino para el Mariachi y Mágina, suerte de iconos marginados, militantes de un anonimato tan serio como la propia muerte.

Mientras se sucede la historia, que llamaremos *primitiva* —borracho que llega a una cafetería de pueblo en plena madrugada y entabla conversación intermitente con su dependienta— otra escena cronotópicamente idéntica desplaza a la anterior, logrando encauzarla a un melodrama de doble filo, temporal, *imaginario*.

Palimpsesto, trampa del narrador, que al no materializar su encuentro amoroso, lo proyecta a sus criaturas como antídoto de lo real, que tampoco puede disentir de verse cazador cazado, al ser objeto de la violencia latente en el chico esperado, padecimiento similar y único cierto en el ¿verdadero? Mariachi.

El humor, que adereza las acciones no participando quizá en el diseño psicológico de los sujetos referidos, sino imbricándose también con lo metaliterario, se torna plural: sinecdótico «ni una sola púa del punk»; narratológico «a la muda le encanta variar el cronotopo»; lingüístico «Preferiría decir “cena insume”, “convivio oneroso”, pero siente que no serviría a su propósito».

Bastan estos ejemplos para reconocer en la obra del autor una tradición que rechaza conscientemente las coordenadas del choiteo, tan fetichizado por zonas del teatro cubano del xx y acuña un tratamiento discursivo de la sátira y sus variantes, convirtiéndose en heredero de voces paradigmáticas como las de Virgilio Piñera, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas.

En «El cuento menos apropiado» se tensan al máximo las posibilidades de los puntos de vista. El argumento se fragmenta en varios derroteros, donde ciertos parlamentos darán fe de un

travestismo a conveniencia de Martín, ilusoriamente narrador matriz.

Este cambio de roles —sexuales, de género, escenográficos— dará al traste con una favorable anfibología. Al parecer —y he aquí otro sitio para la simulación—, Martín encanta a su interlocutor, Roldán, con disposición decameronesca, mediante una fábula donde sus ejecutantes: el Chévere y el Aguacatero, serán mutados con dos propósitos: el primero —ya aclarado— la persuasión; el segundo, que va más allá de lo corpóreo, de lo real, la imaginación como terreno para la consumación del deseo contenido.

Los relatos que ocurren paralelos, encontrarán contra toda logicidad un punto donde embestir, lo figurado se superpone a lo cierto al develarse un dato escondido: la identidad *verídica* de Roldán.

El manejo de discursos paralelos no sólo permite disertaciones del autor implícito, que debemos tomar como fuente inexorable, sino que estanca el *tempo* interior de la trama en momentos de determinada tensión. Caja china que obvia lo puramente accional, centrándose más bien en lograr un disfraz factible para la lectura plural.

Margarita Mateo, al analizar la cosecha novelística de jóvenes narradores finiseculares, ha sostenido lo siguiente: «El erotismo [...] conduce al cuerpo, uno de los grandes motivos y temas de los novísimos. El cuerpo humano pasa a ser centro de atención no solo en su vínculo con lo sexual, con el goce y el placer, la búsqueda de comunicación con otros, sino en relación con las fronteras identitarias y su desconstrucción».<sup>8</sup>

Pudiera creerse que Pedro de Jesús sólo se regodea en el centro del canon de la literatura homoerótica cubana actual, pero sus pretensiones rebasan lo estrictamente epicúreo, para escalar una dimensión diferente.

El ejercicio de la sexualidad —desde la preferencia amorosa de sus personajes, en tanto homosexuales casi todos, hasta las situaciones *gays* más explícitas— no se centra únicamente en el explayamiento de los procesos o niveles de la carnalidad (donde pudiera asomar cierta sordidez muy estilada en la produc-

<sup>8</sup> Margarita Mateo Palmer: «A las puertas del siglo XXI», *La Gaceta de Cuba*, (6): 51, abril de 2002.

ción narrativa del momento, pero la originalidad del autor no flaquea ante el efectismo *light*) sino que profundiza en la ontología del ser humano como mecanismo de conocimiento. En *La sobrevida...* lo carnal no pretende ser suficiente en sí y para sí mismo, los contactos de ese orden —«Fiesta en casa del Maître» pudiera fungir como ejemplo más factible— liberan estadios universales del carácter humano, sobre todo de una fatalidad que gravita sobre la comunicación de los sujetos protagonistas del relato, que impiden al lector, que impiden a su discurso, un influjo estrictamente pornográfico, comercial o de entretenimiento.

Quien se adentre en estos textos con el fin de erotizarse, estará apriorísticamente equivocado. Si bien nuestro escritor fue militado en párrafos anteriores en la médula del canon narrativo reinante en la isla, ahora bien, pudiéramos agregar que dentro de esa compleja estructura de valores, contextos y circunstancias, nombrada «canon», el uso de un tipo *ancilar* de erotismo, que aun comulgando en sinergia con otros más oficiales y abundantes, logra distinguirse; pues halla una senda para escrutar un abanico de antihéroes de la vida común.

Deteniéndonos un poco en su sistema de personajes: seropositivos, cabezas de familia con deseos homosexuales reprimidos, madres coléricas enfermas e hijas presas en el estatismo más laso, artistas plásticas sin éxito, lesbianas mudas, jóvenes estafadores, barrenderos envejecidos, beodos, asaltadores, licenciadas sin satisfacción profesional alguna; el apego al realismo más descarnado —sin rozar siquiera los «contenidos» del entendido como sucio<sup>9</sup>— hace de esta escogencia una apuesta por la per-

<sup>9</sup> «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, desempleados, divorciados, 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» (Eduardo Heras León: «Punto 4», *El Cuentero*, (4): 1, abril de 2007. A pesar de que sus personajes pudieran coincidir con los incluidos en la definición anterior, el lenguaje literario de Pedro de Jesús no economiza sus recursos, sino que no teme a sostener una densidad gramatical, ni a emplear adjetivaciones o adverbializaciones. Reiteramos, además, la sordidez como atmósfera y como tema no encontrará asidero en sus anécdotas.



durabilidad de lo antiépico, por el cansancio de la gran anécdota; signos nacidos quizá con la nueva novela europea de principios del xx y que encontraron su apogeo en el posmodernismo.

A pesar de las preferencias por espacios y personajes consuetudinarios, la narratividad se agencia de una escritura no colindante con posturas lingüísticas del coloquialismo — aunque el autor, claro está, inserta y reproduce giros del habla conversacional, frases hechas, construcciones gramaticales —, sino braga un vocabulario que si no se manejara con eufonía pudiera tildarse de yuxtapuesto.

Dos personajes masculinos ejecutan la historia de «Tormenta en el paraíso». El narrador; al describir a un joven desarraigado pronuncia: «El huésped se escurre parsimonioso al pie del taburete; de soslayo, en atisbos a la luz de la chismosa, el anfitrión entrevé la donosura y majestad de sus formas» y se da el lujo de poner en boca de este tal cuestionamiento: «— ¿Me estás viviendo las carnes? — jaranea el mancebo, entreverados el júbilo y la picardía». Los registros del habla, en este caso popular, son respetados; pero esta imbricación no impide las posibilidades de un discurso ni lineal, ni complaciente.

Fijémonos cómo nombra De Jesús a sus criaturas, el joven sin familia ni origen conocido: Rey; el anciano marginal: Franco. Constatamos la evidencia del afán alegórico mientras que un tenue erotismo queda establecido, proveniente o impulsado por una situación atmosférica. El agua se inmiscuye entre los sujetos como catalizador primero y como unificador después, dejando de ser pieza escenográfica y catapultándose esencial en el desempeño de la anécdota.

La sobrevida, estado limítrofe entre la realidad *tabula rasa* y la ficcional, se convierte en este cuaderno en espejo, nunca sthendaliano, donde podemos mirarnos y escudriñar un derrotero valioso de la más sólida creación escritural cubana.