

Clarissa Martínez
Fernández

*Simulacro, máscaras,
teatralidad...
en la cuentística
cubana de los noventa*

E

l simulacro es una idea amplia que está vinculada a varios conceptos y se evidencia de diversas maneras. Si bien es condición tanto del hombre, desde todos los tiempos, como de la literatura y el arte, como instancias miméticas, también está determinado por condiciones culturales particulares, en las que adquiere rasgos específicos, así como también especificidades su tratamiento en los textos artísticos y literarios.

A la luz de teorías contemporáneas, el simulacro es un fenómeno que está esencialmente ligado a la cultura de la imagen, a la cultura posmoderna que, a partir de la propia evolución del capitalismo superindustrializado, promueve la creación y construcción de imágenes altamente codificadas y la adicción a pseudoacontecimientos y espectáculos, de un sujeto que se vuelve fragmentado, impersonalizado, descentrado, con actitudes de euforia y teatralidad.¹

Sin embargo, la propia construcción de apariencias, potenciada por esa sociedad, tiene en sí el sello de su desactivación y superación. Porque la búsqueda de otra apariencia, el travestismo, la máscara, la artificialización, puede proporcionar una liberación auténtica de las rígidas convenciones a las que está sometido

¹ Teóricos del posmodernismo que se han referido a estos aspectos son Fredric Jameson (1996: 23) y Jean Baudrillard (1987). También el escritor italiano Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1994) ha criticado la inflación desmedida de imágenes prefabricadas en la cultura contemporánea, que embotan los sentidos. Para profundizar más en la problemática de la identidad descentrada del sujeto contemporáneo, ver Hal Foster (1994: 55).

do ese mismo hombre que construye el simulacro. Podemos hablar entonces de una máscara, o un simulacro decadente, perjudicial y de una máscara o simulacro no decadente, sino positivo. La máscara decadente es la que surge o es propiciada por circunstancias de alienación o decadencia, y que es adoptada por el hombre para mentir, simular, ocultarse, pasar inadvertido, fingir, por miedo o incapacidad. La máscara no decadente es una forma metafórica de creación de apariencias nuevas, muy vinculada a la idea de arte, mediante la cual el hombre libera sus posibilidades de aprehender una vida y una realidad siempre cambiantes.²

Son en Cuba los novísimos narradores —los nacidos a partir de 1958-59 y que desarrollan su praxis fundamentalmente en la década de los noventa— quienes retoman en su obra todo este mundo del simulacro, de las complejas relaciones de una identidad escindida y un sujeto fragmentado, de los contextos de máscaras, teatralidad y apariencias falsificadas de la subversión y el cambio.

El peso que tiene el simulacro en estas poéticas responde al mismo grado de diversidad de sus propuestas, pues sus manifestaciones y tratamientos son disímiles, pueden ir desde una reconstrucción ficcional de la historia mediante intertextualidad y parodia, hasta travestismo o casos de simulación a nivel social, de estatus, relaciones de poder, o relaciones personales, en medio de la época consumista, a causa de prejuicios y dogmas. La profesora Margarita Mateo ha expresado claramente esta zona de los novísimos que «está íntimamente relacionada con la noción del simulacro: metamorfosis, travestismo, camuflaje, disfraces, máscaras, teatralidad». Según ella, «la simulación está asociada con la confusión de identidades y la difuminación de los perfiles que surge de la pérdida de un centro y la quiebra de jerarquías. Desde un punto de vista gnoseológico estas expresiones también pueden ser relacionadas con la presencia de una fluidez mayor en la aprehensión y valoración de un mundo que se advierte como esencialmente mutante en sus relaciones». Y añade: «En este libre juego de las representaciones, la máscara, el disfraz, el camuflaje, la búsqueda, en fin, de una aparien-

² Esta idea aparece perfectamente deslindada por G. Vattimo en su libro *El sujeto y la máscara* (1989: 34), en el cual hace un exhaustivo análisis de este tema a partir de una relectura de Nietzsche, a la luz de interpretaciones contemporáneas.

cia otra, tiende a disolver los límites de lo semejante y lo diferente en la confusión de las identidades». (1995: 177, 178)

El mundo que nos presenta Raúl Aguiar en «BTH» es este mismo mundo caótico y ahogado en sus relaciones de máscara que refieren los teóricos del posmodernismo. Es el mundo del rock, el día de feria, donde asisten sus participantes como duendes que se adentran en un mar, en cuanto: «Poderoso y amado mar. Comienzas a besar a todos, a todos, y luego te vas pensando en el pan de cada día [...] Ella piensa sin saberlo en la importancia de seguir siendo lo que es: el ladrillo invisible de toda una construcción cultural, fabricada a expensas de la máscara». (1999: 48) Esa construcción cultural es propiciada, naturalmente, por el ambiente, en el que los más jóvenes descubren y persiguen la proyección de su deseo, pero el que además está determinado por una cultura que exalta la construcción de una imagen, de una apariencia sobrecogedora, e incluso, como explica Baudrillard, imagen que incluye el espacio público como escena de lo social. Para Raúl Aguiar esta máscara tiene un sentido de ocultamiento, como diría Vattimo, provocado por el miedo que el hombre tiene a la realidad, pero además tiene un sentido, digamos simbólico, de construcción autoconsciente y estética (la que él mismo hace y hacen sus personajes) donde se reinventa, se reversibiliza «la metáfora de lo real enmascarado una y otra vez para que pueda seguir ocupando el lugar asignado» (1999: 47). Es interesante percibir cómo el autor de «BTH», al mismo tiempo que presenta un mundo hundido hasta el fondo en sus relaciones de máscaras y constructos aparentes, crea una estrategia para su propia desactivación, la propia estrategia del relato que se autoadvierte, a su vez, como un constructo de la creación.

Ena Lucía Portela, con su relato «La urna y el nombre (un cuento jovial)», nos presenta un mundo cerrado, el micromundo de una habitación prácticamente sin puertas ni ventanas, donde también se experimentan estas relaciones de máscara, fotografías de una realidad que se alude pero que no se vive. Los personajes de Ena Lucía son personajes marginales, otra zona que esta cuentística ha hecho emerger y que no había sido recreada artísticamente por la cuentística cubana más reciente: el freake, el actor, el intelectual, la muchacha perdida sin rumbo cierto, que interactúan en un *corsi y recorsi* contaminados por

su propia abulia. El espacio cerrado de la habitación ha promovido relaciones de autofagia y canibalismo — como hermosa parábola del albur de Ugolino — desde el punto de vista intelectual, personal y sexual. Los personajes, que han decidido encerrarse para obviar la calle, ese mundo inevitable de simulacros y constructos, han terminado siendo presa de su propia decisión, convirtiendo su habitación en el mayor marco para esas teatralidades y máscaras, en una constante búsqueda de nuevos constructos para poder existir. Estos seres han transgredido el espacio social llevándolo hasta un límite extremo que convierte ese espacio en marco de «nuevos esquemas y creencias perfectamente insertables en la cotidianidad» (1993: 265). De ahí su apelación a los juegos, al cigarrillo, el té, las lecturas y hasta al sexo. Nosotros siempre hemos relacionado, en este relato, el sentido del canibalismo con una relación mayor, a la que hacen referencia Jameson y Baudrillard respectivamente, cuando se refieren a que nuestra cultura posee un apetito de seudoacontecimientos y espectáculos, y a una pornografía de la información que es recepcionada, consumida, como acontecimiento. Nos referimos a un canibalismo a nivel intelectual o seudocientífico que se caracteriza por el consumo desmedido de la información por la información, de la cultura por la cultura y del arte por el arte, simulacro a nivel de cenáculo que produce una información para ser autoconsumida y autoelogiada dentro del mismo círculo intelectual sin verdaderos propósitos de renovación. La estructura del texto, con sus continuas alusiones intertextuales, sus frases trucas, sus ironías en las que no queda bien clara la posición del autor o parece que se burla del receptor, que juega con cualquier tipo de veracidad — incluso la de su propia voz escritural —, sus grafías acentuadas y planos temporales entrecortados, se ajusta al concepto de Jameson de una escritura esquizofrénica o fragmentación de la cadena de significantes, como parte sustancial de un sujeto que ha perdido su centro, la conexión entre su pasado, presente y futuro y que queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales, a una serie de presentes puros y sin conexión, al *hic et nunc* con que estos narradores se acercan a su experiencia a través de la escritura.

Pero donde realmente se hace la apoteosis de la fragmentación del sujeto, llegando al grado de impersonalización de los

personajes y del narrador, es en el relato de Verónica Pérez Konina, «Ernesto II». Una pelota, un balón infantil de colores es uno de los signos superiores de este cuento, que nos hace recordar las palabras de Francisco López Sacha cuando refiere que estos narradores, «los iconoclastas», se mueven en el mundo como en una burbuja, con sutiles y secretas ramificaciones hacia la realidad. La protagonista, la narradora, debe convertirse a todas luces en un balón, asumir una forma redonda pero no alcanza a lograrlo. Entre todo un cúmulo de transfiguraciones, de ramificaciones y metamorfosis que comparte con el otro personaje, Ernesto, ella debe adaptarse a la forma esperada por él, aceptar la nueva imagen que se le impone. Esto es, conformar una identidad determinada por la máscara, por el cambio continuo de apariencias para obedecer a otra configuración, y esta adaptación está vinculada muy estrechamente con su condición femenina. Personaje-narrador que lucha a muerte con su identidad, llevado en el texto a planos existenciales y estéticos. Habíamos hablado de un sujeto fractal, que se difracta, se difumina, de la ubicuidad del narrador — también señalada en este sentido por López Sacha —, de un sujeto atrapado por su propia imagen que desaparece, inhibido y neurotizado ante la posibilidad de atraparlas todas o por el desbordamiento, que conduce a la impersonalización. ¿Por qué ella, la mujer, debe adaptarse? ¿Por qué debe cambiar continuamente sus formas para seguir tras su juego infinito? ¿Por qué debe ser no más que esas siluetas de cartón recortadas por la mano del niño, sin nombre ni vida propia? ¿Por qué ser una cálida plastilina, amorfa, con la que se juega? El nivel escogido para la enunciación es importantísimo; como en un estado de alucinación y de sueño el narrador presenta las diversas mutaciones a que se someten los personajes: una libélula, una niña, una muñeca, una madre, un Pensador, un bufón. Esa apoteosis ocurre precisamente en el espacio de la enunciación, cuando el narrador, ella, liberada por un gesto de veracidad, decide amar al Ernesto real, que es el imaginado por ella en otro cuento anterior, y no este que duda y se transforma para no enfrentar sus fieras.

Habíamos mencionado, siguiendo las ideas de Vattimo y Baudrillard, la existencia de una máscara decadente y de una máscara no decadente, de una apariencia sobreabundante de signos y de una apariencia subversiva y metaforizante. Es

«Apoptosis», del mismo Raúl Aguiar, quien mejor trasmite una idea como esta. El escenario es nuevamente el mundo del rock, la fiesta, lo que esta vez presentado de una manera menos fragmentada, y caótica, con un discurso más «lineal» y sencillo, no exento de intertextualidad, guiado por la autorreflexividad de la primera persona que narra. La calle, la ciudad, como espacio poético, es realzada y es, en este caso, un sitio abierto y desnudo que acoge encuentros casuales, donde se puede respirar un aire más puro comparado con el del local, el Patio, donde se desenvuelve esa «fauna de pelos largos», en un ambiente cerrado de alcohol, cigarros, pastillas, obras plásticas y música estridente. En medio de ese micromundo, el personaje protagónico se ha sentido fuertemente atraído por una muchacha, Alina, que está enferma de sida. Él, que no está del todo sumido en ese ambiente, tendrá que asumir una máscara, disfrazarse de pequeño bufón de pasos ebrios, para burlar la advertencia, la mirada acusatoria de sus amigos —y hasta quizás la suya propia— y poder llegar, desnudo, «sin disfraz», entre la multitud que baila, y besar en los labios a la mujer que ama. El signo del disfraz es una contrapartida altamente subversiva ante los prejuicios sociales y, sobre todo, ante una valoración prefijada y monolítica de las cosas.

En el plano de la alegoría se desarrollan los textos de Jorge Luis Arzola, «Ruinas» y de Rogelio Saunders, «El mediodía del bufón». Ambos aluden fabularmente a un mundo que se descompone, a ruinas de un orden que se desmorona frente a una apariencia de estabilidad, y que en realidad no es más que una farsa, un simulacro de poder. El primero, relata la historia de un hombre que siente cómo todas las casas de su pueblo se están destruyendo, se están convirtiendo en ruinas, y corre a avisar a los demás. Condenado, por la intolerancia y la ignorancia de los jueces, no logra hacerles ver la destrucción continua de la ciudad, que ellos construyen, e incluso, les muestra la propia casa del juez hecha añicos, pero ellos sólo ven «una casa con un fogón encendido y una mujer cocinando» (1997: 28) La desintegración pasa entonces al plano de la moral, donde las ruinas son invisibles pero avasalladoras, a tal extremo de provocar no sólo la destrucción de una ciudad, sino hasta de condenar a hombres inocentes. El texto de Rogelio Saunders aparece como una parábola de cualquier orden jerárquico establecido, que se

asienta bajo las bases de un poder autoritario y definitivo. El Imperio del rey y sus vasallos es en realidad una «parodia de imperio», y el rey no es más que «un pintoresco elemento del paisaje» (1993: 120) El texto pone en duda, revelando su reverso, la instancia definitiva de cualquier orden establecido, anquilosado, subvirtiendo desde el fondo de sus raíces una posibilidad de destronarlo, de cambiarlo. De esta manera el bufón, que es quien narra la historia, llega —entre otras cosas por la propia escritura— hasta el poder real, produciéndose una inversión de los status en la que alcanza a tocar, mediante un breve discurso, «el centro mismo de la ignominia» (1993: 121). Pero lo más interesante quizás está en que ese mismo destronamiento lo sufre la instancia narrativa, el discurso, el acto mismo de la escritura para la cual también se destruye ese centro jerárquico, ordenador, del narrador. El narrador, indefinidamente impreciso, lo mismo pasa de bufón en primera persona a narrador-escribiente en tercera, al personaje del loco que también narra, al bufón en primera persona que le habla al narrador (al escribiente, al que escribe estas páginas) en segunda persona. Lo cierto es que, más allá de una ruptura discursiva de los significantes, se ha llegado a la indefinición, la indeterminación del narrador, oculto bajo las diferentes máscaras, lo que, por otra parte, en el plano de la enunciación, destruye la distancia crítica entre el autor y el lector hasta tal punto que nos parece tocar las mismas manos del autor.

Hemos visto cómo los marcos de la fabulación del simulacro, con la continua asunción de camuflajes y máscaras desde diversos puntos de vista y en diferentes situaciones, producen una complejidad estructural que se revela como desafío para estos jóvenes narradores.

Bibliografía

AGUIAR, RAÚL: «Apoptosis», en Redonet, pp. 22-28, 1999.

_____: «BTH», en DRL, pp. 46-50, 1999.

ARZOLA, JORGE LUIS: «Ruinas», en Garrandés, p. 26-28, 1997.

BAUDRILLARD, JEAN: *El otro por sí mismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988.

- Calvino, Italo (1994): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- DRL. «De la más reciente literatura cubana» (dossier), *Casa de las Américas*, La Habana, XXXIX, (215): 44-125, abr-jun, 1999.
- Eco, Umberto; V.V. Ivanov y Mónica Rector (1984): *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Fornet, Ambrosio (1998): «La narrativa cubana del fin de siglo. Informe sobre la Situación», *Sic*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, (1): 3-9, oct-nov-dic.
- Foster, Hal (1994): «El postmodernismo en paralaje», *Criterios*, Casa de las Américas, La Habana, (32): 55-75, jul-dic.
- Garrandés, Alberto (1997): *Poco antes del 2000. Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Jameson, Fredric (1991): «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la posmodernidad*, pp. 23-83, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- López Sacha, Francisco (1994): *La nueva cuentística cubana*, Ediciones Unión, La Habana.
- López Sacha, Francisco y Salvador Redonet Cook (1994): *Fábula de Ángeles*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Mateo Palmer, Margarita (1995): *Ella escribía poscrítica*, Casa Editora Abril, La Habana.
- Pérez Díaz, Enrique (1993): «Los últimos serán los primeros» (Entrevista a Salvador Redonet Cook), *Revolución y Cultura*, La Habana, (3): 22-27, may-jun.
- Pérez Konina, Verónica (s.a): «Ernesto II», en Redonet, 1993: 216-219.
- Portela, Ena Lucía (s.a): «La urna y el nombre (Un cuento jovial)», en Redonet, 1993: 261-269.
- Redonet, Salvador (1993): *Los últimos serán los primeros. Antología de los novísimos cuentistas cubanos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (1999): *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- _____ (1996): «Otro final promisorio: (post) novísimos ¿y/o qué?», *Unión*, Uneac, La Habana, a VIII, (22): 68-75, ene-mar.
- Sarduy, Severo (1982): «La Simulación», en *Obra Completa*, Colección Archivos, Madrid, tomo II, pp. 1265-1344, 1999.

Saunders, Rogelio (s.a): «El mediodía del bufón», en Redonet, 1993: 115-127.

Vattimo, Gianni (1974): *El sujeto y la máscara*, Ediciones Península, Barcelona, 1989.