

Ángel Pérez

*¡Qué cosas tiene
la vida! parodia y
carnaval en El pan
dormido*

- ¡Qué es esto!
- Conga.
- ¡Ay mi madre!
- ¡Qué es esto!
- Conga.

Y todos pasan arrollando y no le importa a nadie que se esté delante de tanta gente, que es como si no hubiera nadie y como si un hombre y una mujer estuvieran solos en un saó desierto. Y esta es la vida del carnaval y sería bueno que siempre fuera así, pero el tiempo de mamarrachos sólo dura una semana.

[...]

Lo mejor del carnaval no es el manoseo, sino hacer lo que se quiere, arrollar, levantar las manos al cielo dando gritos, seguir en el molote a paso de conga y hacer todo porque sí y cosas que no tienen sentido. Es estar loco sin haberse vuelto loco.

La aparición de la más resuelta novela de José Soler Puig marcó un hito para la literatura cubana. Matizado hasta el cansancio por la crítica, este autor proyectó su escritura vinculándose a lo mejor de la tradición insular: Carpentier erigió una obra analítica que ha devenido un registro antropológico reevaluator de nuestra cultura y nuestra historia y Lezama Lima esbozó una visión de América y un proyecto de nación desde la inventiva de un *espacio gnóstico* capaz de fijar una imagen de la cubanidad. Por su parte, Soler fundaría su sistema narrativo

sobre una idea de lo cubano próxima a lo característico y distintivo de la gente común que encuentra en su experiencia y en su entorno social, en sus adversidades, la dimensión real de su ser; si bien el paisaje temático de sus novelas suele potenciar un referente contextual específico, sobrevuela lo circunstancial y describe un cubano estrechamente vinculado a la cotidianidad de su experiencia histórica, a los conflictos y vicisitudes de su época.

El pan dormido es la pieza maestra en que convergen los grandes hallazgos estéticos de la personalidad autoral de Soler. Sin embargo, se ha pasado por alto que la relación directa de esa realidad artística con un amplio diapasón de significaciones culturales que condensan una expresión de cubanía — donde se fundamenta la formación de una ideología, una ética y una visión del mundo y donde los personajes, víctimas del poder, de la autoridad social y económica, llevan una vida matizada por el placer, el deseo y las tribulaciones y conveniencia de sus individualidades — encuentra su fundamento en la carnavalización. Recuérdese que lo carnavalesco al volverse un lenguaje literario llegó a ser «un poderoso recurso de indagación artística de la realidad», capaz de tributar al estudio de las complejas relaciones humanas. Aquí, el acento en lo carnavalesco se advierte en función de explicar y conformar una imagen cotidiana de la familia pequeñoburguesa emplazada al interior de las contradicciones de una época histórica definitiva para el devenir de la nación y como recurso expositivo de ciertas constantes ontológicas en la naturaleza del cubano. De ahí que el objeto propiciador del desplazamiento del sujeto sea el esclarecimiento de una identidad escindida entre las contingencias de una familia y las rémoras de una historia que la golpea todo el tiempo y de lo cual no parece percatarse, aun cuando muchas veces determina cada uno de los estados que median en la edificación de la personalidad.

Precisaba Bajtin que la codificación del carnaval en textos artísticos dinamizó las nociones de estructura hasta constituirse un género donde aquello que lo caracterizaba como institución cultural se transfigura, muta y se cubre de otras significaciones, presentes como elementos análogos modelados por la subjetividad estética, lo cual supuso una honda transformación del material en cuestión. Por ello, en muchas de las obras donde la

carnavalización es notable no se constata la presencia del carnaval como tal, se perciben cualidades y rasgos en su dinámica expresiva que se asemejan a la festividad popular. O sea, la composición adquiere un «matiz simbólico» que dialoga de forma natural con la filosofía carnavalesca; la huella del carnaval logra percibirse en la estructura de la realidad representada, sin llegar a constituir un esquema fijo.¹

Con el decurso del tiempo, el carnaval elaboró un repertorio simbólico que logró concretarse como lenguaje. Al contemplarse con todo y las transformaciones sufridas en la contemporaneidad, se alcanza a describir esa atmósfera de transgresión, ese espíritu de libertad y desinhibición, que viola el curso normal de la vida y donde todos coexisten bajo su propia ley. Se presenta como una suerte de espectáculo con una lógica de libertinaje y desenfreno que niega y disipa el orden para contrarrestar las «prohibiciones y limitaciones» de la norma social, estado que favorece el desdoblamiento de las identidades y la abolición de la distancia jerárquica entre la gente, y propicia situaciones relajadoras de la moral, de forma tal que el poder se disipe y se ensaye una existencia libre en la cual se anulan los valores y las conductas y actitudes humanas se desvían de sus estados tradicionales. Esa libertad de pasiones, deseos y pensamientos, esa sensación de plenitud emprendida durante el carnaval, se expresa por medio de figuras, motivos y símbolos con propósitos bien reconocibles —y aun cuando la historia toda de *El pan dormido* y la selección de recuerdos del narrador se acoplen con naturalidad a lo real, ese orden de los acontecimientos obedece a la escogencia de Soler y atiende a una trama de significaciones concretas—: la mascarada, el camuflaje, la hibridez, el disfraz, lo obscuro, las inversiones y la parodia son algunos de los elementos puestos en función

¹ Las ideas en torno a la noción teórica de la carnavalización de textos culturales y los rasgos que caracterizan al carnaval como género festivo perteneciente a la cultura popular se encuentran expuestos con un alto grado de elaboración analítica en Mijail M. Bajtin: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1988. Para un estudio más exhaustivo del problema aquí planteado se puede consultar dicho texto. Revísese, también, Rufo Caballero: «Un coloso cubano contra los demonios», en *Rumores del cómplice*, Letras Cubanas, La Habana, 2000, ensayo donde se analiza el influjo carnavalesco como transgresión al orden del poder en la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea y que ofrece en su primera parte una definición del carnaval y lo carnavalesco; aclaro que a su vez el ensayista remite a la obra del filólogo ruso.

del trueque de valores, del desdoblamiento de la identidad, de la burla del estatus, de la emancipación de lo escatológico, de la pérdida de lo heroico, etcétera.

Ya antes la crítica había sugerido la proximidad de Soler a la sensibilidad posmoderna: la carnavalización, al privilegiar el rescate del otro, mezclar en forma desacralizadora lo sagrado con lo profano y trastocar lo tenido por alta y baja culturas, induce una lectura capaz de constatar elementos propios de dicha condición epocal. El posmodernismo generó un tipo específico de parodia, una de las categorías con que opera mayormente la carnavalización; su revisión de la realidad al devenir textualidad ella misma, es una de las perspectivas estéticas fundamentales en *El pan dormido*. Dicha parodia no solo mira de forma irónica y deconstructiva al pasado centrándose en patrones específicos, sin declarar el sentido último de su apropiación; la realidad aparece con toda naturalidad en la epidermis del texto, lo cual forma parte de la intervención que sobre generalidades tales como estilos determinados o estereotipos genéricos y de comportamiento la distinguen. Además, este modelo de parodia encuentra una apoyatura intrínseca en el contexto cultural, donde otros textos contribuyen y participan de su comprensión a merced de la amplitud de un campo referencial que excede las fronteras de las obras.²

En varias ocasiones Soler habló sobre los nexos conceptuales — la crítica ha advertido las coincidencias estilísticas — entre *Paradiso* y *El pan dormido*, donde concreta un propósito gestado mucho antes, el interés por relatar la historia de su familia. Una lectura ingenua sería incapaz de advertir dichas coincidencias, pero sumergidos en el vasto mundo de significaciones que erigen, llega a percibirse que incluso el planteamiento de las novelas se fundamenta sobre una misma tesis, y no es precisamente la formación de un pensamiento, el crecimiento y desarrollo de un mundo interior a lo que me refiero sino su visión de la familia como una entidad típica de la cubanidad.³

² Cfr. Linda Hutcheon: «La política de la parodia posmoderna» y Pavao Pavlicic: «La intertextualidad moderna y posmoderna», en Desiderio Navarro, selección: *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico Cultural Criterios, La Habana, 2007. Las ideas aquí expuestas reelaboran las tesis de estos autores.

³ Soler apuntaba como un fallo en *Paradiso* «esa visión santa que quiere dar de la familia cubana», decía: «la familia cubana no es así» (Jorge Luis Hernández:

Paradiso es una novela totalizadora, perfilada hacia la imagen, en su sentido poético, de la cultura, donde hay «una proliferación incontrolable de significantes».⁴ Sujeta a lo «placentario familiar» y con un desplazamiento singular del *bildungsroman*, responde con la anécdota y ciertas eventualidades a alguna de las manifestaciones más visibles de la cultura cubana y su realidad inmediata, con sutiles ajustes en la escritura vinculados a la expresión coloquial. Pero Lezama se halla sumergido en una «lógica rigurosamente poética»,⁵ pone a interactuar «lo arquetípico» con «la inmediatez» con un lenguaje más proteico, teñido de una erudición fecunda. Sin embargo, en la superficie misma de ambas obras se contemplan relaciones temáticas, y también tratamientos formales similares: la figura altisonante del tío, la adolescencia y la iniciación sexual como momentos neurálgicos en la formación del individuo, por ejemplo, y la utilización y significación del espacio. Soler buscaba instalar un diálogo cuestionador de las relaciones familiares, una suerte de inventario de rutinas marcadas por los acometimientos de la realidad y frustraciones cotidianas que el medio social impone; la familia no en el sentido de la naturaleza del apego sino en tanto existencia herida por el tiempo, un cuadro afectivo de fragilidad en el intercambio humano. Ahí emplazaba su imagen del cubano, no le importaban las ganancias de la tradición sino

«Puro juego, puro fuego», en *Valoración crítica de José Soler Puig*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006, p. 62). De ese convencimiento parece nacer la sugestión por desarrollar una obra donde exponer con todos sus matices otra cara de la cubanía, aunque supongo el novelista no se lo planteó en tales términos. Mas se necesita precisar que si bien es una generalidad de la parodia subvertir el aura mítica de los textos de los que asciende, dicha negación proviene, antes que nada, de una admiración profunda, y *El pan dormido* profesa una deuda con el primero procedente de la fascinación y el encanto de su autor por esta novela. Para un análisis de los puntos en contacto entre estas dos novelas, véase Olga García Yero: «*Paradiso* y *El pan dormido*: una lectura al sesgo», en *Valoración crítica de José Soler Puig*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006.

⁴ Margarita Mateo Palmer: «Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje», en *Valoración múltiple José Lezama Lima*, Edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010, p. 342.

⁵ Cintio Vitier: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en *Valoración múltiple José Lezama Lima*, Edición al cuidado de Roberto Méndez Martínez, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010.

las circunstancias y eventualidades de la realidad.⁶ Si en algún momento roza «lo mítico» —el pasaje de la fiebre—, lo hace con cierto distanciamiento porque su expresión del ser cubano la alcanza sumergido en la inmediatez de sus circunstancias histórico-sociales.

El vínculo entre familia, clase social y contexto político resulta en *El pan dormido* un aspecto sustancial porque testimonia una herencia de conflictos políticos y contradicciones ideológicas, perspectiva resuelta a partir del manejo de códigos que aluden a la historia en tanto instancia cultural; como trasfondo de los acontecimientos familiares se encuentra latente la tragedia histórica. Ese desenmascarar una clase social por medio del imaginario que la época trazó de ella denuncia las aberraciones de una sociedad a punto de desmoronarse. Soler erige una aguda parábola, sumergido en la oscuridad de una familia, de la dramática caída de una sociedad y un período, y lo hace con un profundo sentido del hombre —sobrevuela el apunte de la contingencia y despliega una pasarela de personajes memorables que exhiben como si tal cosa todas sus ambiciones, sus miedos, sus desconciertos, sus deseos, a propósito de un interés por develar las contradicciones y conflictos enfrentados por los seres humanos.

La parodia se comporta como técnica autorreflexiva que, en su facultad de subvertir y legitimar a un tiempo, pone atención sobre la historia en tanto escritura; la parodia es idónea para visitar el pasado pues «la política histórica» se manifiesta solamente a través de la abierta historización de la representación; y sobre todo porque la noción misma de familia se ha visto afectada por las convulsiones de ella. La novela-cima de Soler edifica una parte de su poética a partir de la penetración que experimenta el conflicto de las sustancias del acontecer político-económico de aquellos años. La historia es el plasma en el que gravitan todos los acontecimientos, un filtro explicativo de las

⁶ Soler repasa momentos insoslayables de toda familia cubana configurados en Lezama como símbolo. La cena, por ejemplo, el autor de *Paradiso* la muestra como una suerte de banquete dotado de todo el esplendor y la pompa de una fiesta o celebración mítica, en función de reflejar esa cohesión o unidad de la familia. Soler la desacraliza al exhibirla sin ninguna de las posibilidades de confluencia de que la dotó Lezama; al contrario, es el momento donde se apoltrona toda la culpa familiar.

numerosas mutaciones psicosociales del cubano. También aparecen parodiados los estereotipos de representación, el costumbrismo incluido, a modo de acceso al mundo interior y en el contexto de los personajes —su metáfora más elocuente es la relación entre los gatos y el ratón.

Tenemos un retrato singularmente carnavalizado de la familia pequeñoburguesa, su inestabilidad, sus relaciones y patrones de conducta y su sistema de valores, a partir de lo cual se traslucen particularidades distintivas de la familia insular toda. Si miramos los conflictos al interior del entorno doméstico, complejo como todo medio donde convivan personalidades con una alta variedad de matices, advertimos rasgos y elementos inherentes y representativos de la cotidianeidad de la familia cubana: la atmósfera hogareña con las tareas domésticas incluidas, y el apunte dilatado de todo lo concerniente al oficio de panadero, los juegos entre los niños y sus problemas escolares y de formación de valores, las discusiones políticas, las ataduras religiosas, las necesidades materiales impuestas por una realidad cada vez más dura, las disputas de parentesco, las problemáticas interpersonales, la disposición paterna y la maternidad, etc. De hecho, los personajes de Soler ostentan una individualidad plena; personas excepcionales que caracterizan condiciones de género, comportamientos civiles, clases sociales, posturas ideológicas y de pensamientos y actitudes históricas fácilmente identificables en la vida del cubano. Y he aquí un punto definitorio en la narrativa del autor: cuando la historia parece apegarse más a lo real, de la forma más epidérmica posible, al comportamiento característico de cierto orden prescriptivo de valores, es cuando más manipula las condiciones de enunciación de sus personajes, haciendo interactuar un coro de voces que alerta sobre la riqueza humana de subjetividades condenadas por la norma social; todos en *El pan dormido* tienden a identificarse —encuentran el subrayado de su identidad, y esto es sobre lo que Soler parece llamar la atención— ya bien con el racismo, alguna práctica política o posición ideológica, una creencia espiritual o una psicología o sexualidad coaccionada por la moral, etc.

Soler parece fascinado por aquellos ángulos donde se revela el rostro de la familia como un conjunto de individualidades encaradas a su propia existencia: contrariedades entre sus miembros, por los celos, la envidia, los intereses personales o el

desafío a un medio político-económico que los acorrala. El matrimonio de Arturo y Remedios ya experimenta toda la disipación del orden y la jerarquía al tener que afrontar los tormentos y sinsabores de la formación de sus hijos, el manejo de la panadería y los conflictos cotidianos.

Remedios es una mujer atormentada, sedienta de realización personal, sin embargo, investida de un aura de autoridad, subrayada por los resabios de su esperpéntica intransigencia, se ve obligada a bordear los asedios de sus circunstancias. A duras penas puede con sus responsabilidades hogareñas, y si bien sabe reemplazar el dominio comúnmente reservado al padre, por otro lado, la performática criada suplanta con autoridad sus responsabilidades hasta experimentarse una sutil igualdad de condiciones; en algún pasaje Tita llega a subvertir el encargo con toda la naturalidad carnavalesca del *carácter cubano*. Hay otras mujeres tremendas en la novela: la tía Paulina, Juanita, Berta o Rosita, las cuales acertadamente retratan las múltiples facetas de una fisonomía social. Arturo, de carácter moderado, contenido, poco afectado, «que camina encorvado y dando muchos traspies, con los hombros caídos», es un hombre de una intensa humanidad, capaz de sacrificarse por su familia. Soler realza e ilustra la trágica condición paterna que acosa al cubano, drama notable en la relación de Pedro Chiquito con su posible progenitor y en los inconvenientes entre Remedios y sus hermanas con el padre, una de sus más comunes facetas, y en la relación del narrador con el espejeo entre Arturo y Felipe, su ámbito menos visible.

Estos dos últimos personajes concentran las conductas y actitudes más dispares de la masculinidad como construcción sociohistórica, presentada en sus rasgos fundamentales. Felipe es su imagen más típica: un conquistador, mujeriego, chabacano, embromador, desenvuelto y Arturo es su contraparte. La masculinidad aparece conflictuada en el comportamiento, entre otros, de los panaderos, con acento particular en Piadoso y el Haitiano, Felipe, Pedro Chiquito, Macías y Arturo. El Haitiano es un caso diferente, se enfatiza en sus desventajas frente a la jerarquía social del estatus económico ostentado por Arturo y Felipe, amén de su condición racial, pero en el terreno de mutación social de la panadería goza de autoridad y soberanía, se remarcen su destreza y su tremenda dimensión humana,

hasta se le reserva el incidente del pan de huevos para admirar su capacidad para modificar las relaciones de poder. Soler va más allá del estereotipo, el cual suele ser un índice bastante revelador, porque el hombre cubano rebasa esos rasgos de su carácter.

Por otro lado, los pasajes más elocuentes en relación con la carnavalización están localizados en pequeñas narraciones donde se relata la genealogía familiar. Por ejemplo, toda la ascendencia de los Perdomo, tematizada en la historia particular de Pedro Chiquito, es una excelente sinécdoque sobre el drama que recorre a toda la familia y exterioriza el *fatum* terrible legado por la controvertida existencia de su estirpe. El personaje de Pedro Chiquito alcanza a transparentar ese espacio de transgresión reservado para la burla de un estatus, donde se localiza incluso, exhibida como lógica carnavalesca de permutaciones y préstamos de credos, esa negación a la fe, al dogma, que habla sobre la profunda religiosidad del cubano.

Vinculado a todo lo anterior, la atmósfera de trastorno y desorden obrada en la novela halla un sustento en el humor, el cual desencadena una risa relacionada a fondo con la vida habitual del cubano. Carnavalesca es la sardónica descripción del comportamiento de los personajes, así como su descripción física, escuetos rasgos relacionados con el andar, el vestir, la gestualidad o el habla, y carnavalesca es la descripción de los espacios para hablar sobre el deterioro interior de quienes los habitan, poniendo énfasis en una comicidad que interviene como medio de relajamiento de las riendas de la vida ordinaria. La estrategia particular de Soler es inducir la risa a partir del realce de circunstancias abyectas o escatológicas que suelen acompañar la estancia de los panaderos en La Llave, una manera de aproximarse a esa chabacanería de nuestros estratos populares, que abatidos en sus problemas del día a día, tratan de solventar su existencia inmediata. El choteo cubano, que a todas luces constituye una huella cruenta de nuestra Historia de revoluciones, perspectiva descrita por Mañach, parece ordenarse en función de relajar y humanizar el carácter de ciertas reglas establecidas por la vida «normal»; ligado a esa mirada directa a lo social, más que por la fábula por la fuerte carga de referencialidad, el choteo frecuente en la vida insular brota con toda naturalidad a cada instante en la trama de *El pan dormido* como mecanismo de

enfrentamiento a la hostilidad de una realidad que supera el apego familiar y se entrelaza con las huellas provocadas por el momento puntual en que acontece lo narrado.

Si atendemos a los aspectos mencionados, y son solo una muestra, advertimos que el carnaval se orchestra en forma tragicómica para apuntar el trastorno y la agitación arraigada a un modo de vida pequeñoburgués que no logra emanciparse de sus ataduras, y pone acento en los absurdos límites de una sociedad acorralada en una perenne atmósfera de impostura, tanto de las emociones como de las creencias, donde la mofa deviene su mascarada más vigorosa. Esa representación del librepensamiento, del concilio entre espíritus dispares, del salirse de los marcos fundamentalistas de la razón, de la coexistencia de gentes con una vida dispersa, libre, miserable, de acciones transgresoras del contexto doméstico y hasta histórico, enfatizan que este tratamiento expresionista atrapa en su más amplia dimensión la reñida circunstancia de nuestras vidas. El texto así carnavalizado penetra el ámbito doméstico, el destino de una familia, para ser justo con el fluir de la vida.

Las acciones se desarrollan en escenarios organizados complementariamente de acuerdo con la simbología carnavalesca, lugares donde se producen cambios radicales, se toman decisiones, se rompen fronteras; lugares de naturaleza heterodoxa que comprenden un mundo de significaciones en función de las transgresiones de los personajes a la moral cívica y a lo tenido por valores de clase. Ejemplos de ellos son el colegio Dolores, por medio del cual se matizan las reglas que coaccionan la libre existencia y limitan la vida, la zona, un espacio sumamente revelador por cuanto deviene el escenario donde «los muchachos» rubrican su adultez, es la metáfora perfecta sobre ese período mítico del varón cubano que se inicia con el hallazgo del sexo y La Chivera, donde Berta da rienda suelta a sus inusitadas palabrotas, deja en libertad toda esa presión contenida a causa del medio social, el cual somete y manipula; alusión a un espíritu de inconformidad que de siempre nos ha caracterizado.

En la panadería, sobre todo, se ensaya un contacto familiar, a modo de libre comunicación, que anula cualquier relación jerárquica entre los panaderos, los dueños, los muchachos y los clientes, se borran las determinaciones asociadas al rango social, la edad o la fortuna; la vida cotidiana pasa al interior de un

ambiente propenso a la heterodoxia, donde todos se fugan de las ataduras del consenso social y logran emancipar sus deseos. Una suerte de comunión. Se combinan resueltamente y de forma inusitada ciertas disparidades con las que suele operar la percepción real del mundo, se involucran lo sagrado con lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo ridículo, lo culto y lo popular, incluso confluyen una serie de espejos entre opuestos axiológicos materializados en personajes o cosas: Arturo y Felipe, Angelito y su hermano, los gatos y el ratón, la panadería y la casa, Rosa, la criada y Berta.

Todas las actividades desarrolladas en *La Llave* enfatizan la dinámica liberadora del carnaval, los panaderos se burlan todo el tiempo de todo y de todos, el tiempo en la panadería es un tiempo del choteo; al amparar y propiciar los juegos y las palabrotas de los varones, buscando acentuar un tipo específico de masculinidad, donde cualquier marca de refinamiento transgrede la imagen del deber ser, los panaderos se burlan y violentan el orden. La vida familiar se involucra tanto con los trajines y trastadas de la panadería que llegan a confundirse sus fronteras; el hogar está lejos de ser un espacio íntimo, doméstico, al contrario, los límites entre la panadería y la casa se borran y en la evocación del narrador las voces de los personajes y sus acciones parecen coexistir en un espacio único donde las cosas tienden a distinguirse por la excentricidad —el relator retiene con eficacia esa atmósfera cargada de comportamientos y actitudes que transparentan el carácter y la personalidad de una realidad, de un medio social y de un imaginario.

Hacia la segunda parte de la novela se van articulando una serie de acciones concretas, de espíritu dramático y teatral, que cierran olímpicamente con la destrucción de la panadería, la ruina de Remedios y Arturo, la caída de Machado y el triunfo del pueblo: en las últimas páginas de modo inquietante se va agrupando un conjunto de disyuntivas y oposiciones éticas, económicas, psicológicas, culturales e históricas que explicitan el mundo de fuertes contrastes al que se repliega la familia cubana. El enfrentamiento contra Macías, todo el pasaje de la huelga, es el momento donde se percibe con mayor claridad la atmósfera carnavalesca y la dinámica redentora de sus posibilidades; la revuelta entraña una clara analogía con el destronamiento del rey, el camino al calvario como claro ejemplo

de usurpación y negación al poder. Este segmento, volviendo una vez más al tema de la Historia, fija la insubordinación como el curso emprendido por los ideales de entonces.

Otro aspecto sustancial del que echa mano Soler es la minuciosidad de su técnica descriptiva; hace mover el discurso entre un lirismo marcadamente poético y elaborado al detalle, riguroso, donde ensaya una percepción del espacio por medio de la sensorialidad, y un interés por atrapar a este nivel elementos propios del habla popular — toda la maquinaria caracterizadora despliega un jugoso contraste entre ruidos, olores, texturas, buscando más que acentuar una imagen, dejar una impresión vívida—. Existe, junto a ello, la intención de subrayar la representación por medio del realce del lenguaje en su carácter de artificio. El diálogo carnavalizado exhibe una constante oposición a la seriedad de ciertos temas, fragmentos que rompen con todo convencionalismo, conversaciones inacabadas, atrofiadas, sin ninguna finalidad aparente, donde más que la garantía comunicacional importa el contacto material condicionado por el entorno social. Este tono a veces rústico, aparejado a un léxico vulgar, suscribe una imagen del cubano donde lo grotesco es una presencia natural en el habla.

De alguna manera el sujeto de *El pan dormido* se despliega como transformación, una visión del mundo que celebra y enfatiza el cambio de un estado al otro. En el pasaje de la fiebre, uno de los momentos de mayor significancia — donde se patentiza de modo elocuente ese cambio de mentalidad —, por sobre la parodia religiosa y su acento en la pérdida de la fe, se ironiza la trascendencia que se reserva a sí misma la familia pequeñoburguesa. Como la cadena de acontecimientos no alcanza a esclarecer la conducta familiar, el espacio díscolo, furtivo y delirante del sueño producto de la fiebre posibilita no solo la vejación cristiana sino revelar la lógica de la conciencia de toda una clase social; constituye la mejor estrategia para realzar el poder histórico de ciertas representaciones culturales. Se nos dice que la vida está lejos de disponerse como religión, está profusamente llena de permutaciones, vínculos, emociones, trasfondos, misterios, aventuras, su auténtica dimensión no conoce ataduras.⁷

⁷ Un análisis detallado y una interpretación excelente del pasaje de la fiebre aparecen en Luis Álvarez Álvarez: «*El pan dormido*: tiempo y perspectiva», texto

El disfraz del narrador en narratario desnuda su subjetividad y lo potencia como sujeto, lo que a su vez le facilita recrear un mundo donde sea posible impugnar cualquier significación esencialista de la vida social, libre de las sujeciones del pensamiento. Y es justo en este espacio del discurso, reservado exclusivamente a la autoría, donde se configura la percepción carnavalesca del mundo; el simulacro mismo del narrador constituye un enmascaramiento de su identidad. Todo transcurre en la evocación de ese filtro transfigurador que es la fantasía de un niño tratando de entender la vida. Así como en las novelas de aprendizaje se suele analogar el viaje y la búsqueda de la identidad con el viaje físico, siempre que este deviene espacio para la mutabilidad, el cambio y la posibilidad, ese recorrido de aprendizaje y descubrimiento en *El pan dormido* se despliega como un viaje imaginario en el cual se retrata una imagen de familia, la azarosa aventura de los Perdomo, y se atrapa una identidad. Antonio Benítez Rojo enumeraba una serie de elementos claramente identificables en la novela, los juegos, el colegio, la adopción de ciertas conductas ético-civiles, la aspiración a la independencia, la iniciación sexual y la visión adulta de la vida,⁸ ese largo viaje que se extiende de la niñez a la adolescencia, etapa de la vida de honda naturaleza carnavalesca en tanto produce un vuelco total de valores, alcanza un retrato indudablemente revelador. Cada uno de estos acontecimientos es referido con una organicidad y una interiorización medulares para comprender la complejidad de ese proceso en el cual se estructura una visión del mundo.

recogido en *Valoración crítica de José Soler Puig*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006.

⁸ Véase Antonio Benítez Rojo: «*El pan dormido*: hacia una nueva preceptiva», en *Valoración crítica de José Soler Puig*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006.