

**LINO NOVÁS CALVO Y SUS
«MANERAS DE CONTAR»**

Carlos Espinosa Domínguez

Missisipi State University

La desmemoria, ese problema al que Max Aub se refirió con frecuencia y cuyos efectos él mismo conoció muy bien en los últimos años de su vida, se ha ensañado de modo particular con Lino Novás Calvo (1903-1983). La publicación de *La luna nona* en 1942 y de *Cayo Canas* en 1946 lo situó en aquel momento como el mejor cuentista cubano y como uno de los mejores de Hispanoamérica. Compatriotas suyos como José Antonio Portuondo y Salvador Bueno valoraron encomiásticamente su obra. A ellos se sumaron críticos de otros países como José María Valverde, Enrique Anderson Imbert, Ángel Flores, Andrés Iduarte, Juan Bosch, Ricardo Latcham, Luis Leal y Juan Liscano. Sin embargo, después de aquellas dos colecciones ninguna editorial importante volvió a publicar su narrativa breve hasta 2005, cuando lo hizo la española Tusquets.

¿Cuáles fueron las causas que hicieron que una obra narrativa de esa calidad cayese en tan injusto olvido? Son varias. En primer lugar, contribuyó a ello el escepticismo por la literatura que después asumió Novás Calvo. Su vida en la década de los 40 y la primera mitad de los 50 estuvo marcada por una angustiada lucha por lograr una situación económica estable. En todos esos años, escribió decenas de textos periodísticos, tradujo artículos y cuentos, y enseñó francés en la Escuela Normal de Maestros de La Habana. En 1954 logró por fin un empleo estable, como jefe de redacción de la revista *Bohemia*. Pero para entonces llevaba ya casi tres años sin escribir y no volverá a hacerlo hasta fines de 1961. El pesimismo, las crisis existenciales, la soledad interior, las depresiones y la tristeza lo habían llevado a una absoluta esterilidad como escritor.

Después de *Cayo Canas*, no volvió a publicar un nuevo libro hasta 1970, cuando vio la luz en Nueva York el volumen de narraciones *Maneras de contar*. Eso hizo que muchos lectores y críticos se olvidaran de él y achacasen su prolongado silencio a que probablemente había muerto. Y en parte era cierto. Como les ocurrió a otros escritores y artistas cubanos que a partir de 1959 tomaron el camino del exilio, Novás Calvo fue barrido por la onda expansiva de la Revolución cubana y le tocó en vida ser testigo de su muerte civil como escritor.

También en el extranjero sufrió similar ostracismo, a causa de la ceguera de los intelectuales de izquierda con hábitos intolerantes y sectarios, en cuyo sistema clasificatorio un escritor cubano exiliado no tenía cabida. A lo largo de la década de los sesenta proliferaron antologías dedicadas a las letras de Cuba y en ninguna se le incluyó. No es casual por eso que su nombre esté ausente en varios de los

panoramas e historias de la literatura hispanoamericana editados en las últimas tres décadas, ni que en otros apenas se le dediquen unas líneas. Eso ha impedido que figure al lado de escritores como Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti o Jorge Luis Borges, con los cuales Novás Calvo comparte un sitio relevante por el carácter fundacional y renovador de su narrativa.

Pero más allá de que haya sido silenciada e ignorada, la obra que dejó Novás Calvo posee unos valores incuestionables, y varias décadas después conserva un vigor, una frescura y una modernidad admirables. Significó un aporte fundamental a la modernización del cuento en Cuba, que, gracias a su contribución, junto con la de Enrique Labrador Ruiz, Virgilio Piñera y Alejo Carpentier, logró que ese género alcanzara una verdadera identidad, una técnica precisa, una visión aguda, un lenguaje propio y una conciencia de texto artístico. En resumen, lo preparó y lo puso en condiciones para que pudiera hacer su ingreso en la modernidad.

En las líneas que siguen, trataré de analizar cómo Novás Calvo logró una admirable síntesis entre identidad nacional y modernidad, uno de los grandes retos que el arte y la literatura de Hispanoamérica tuvieron que enfrentar en las primeras décadas del siglo xx. Asimismo, pondré especial énfasis en que su proyecto de renovación tuvo como base la unión de corrientes y tendencias que hasta entonces eran consideradas antagónicas: tradición y modernidad, regionalismo y cosmopolitismo, influencia y originalidad, realidad y fantasía.

Con los tres cuentos aparecidos en 1932 en la *Revista de Occidente*, se inicia la etapa de madurez de Lino Novás Calvo, aquella en la cual se encuentra en su mejor forma y en la que alcanza el punto cimero de su actividad como escritor. Entre esa fecha y mediados de los años 40, publica sus dos títulos más famosos, *Cayo Canas* y *La luna nona*. A los catorce textos allí recopilados hay que sumar *No sé quién soy*, que vio la luz en edición aparte, así como dieciséis cuentos más que el escritor dio a conocer en revistas como *Bohemia*, *Carteles*, *Trimestre*, *Men-suario de Arte, Literatura, Historia y Crítica*, *Los Cuatro Vientos* y *Orígenes*, y que, a excepción de «A ese lugar donde me llaman», incluido por él décadas después en *Maneras de contar*, no llegó a recoger en libro. Están, por último, los dos capítulos de la novela *Las Oquendo*, que por la estructura en que la había concebido su autor, pueden ser incorporados en este conjunto. En total, treinta y tres piezas que conforman una obra narrativa que constituye uno de los pilares fundamen-

tales del cuento moderno en Cuba y que situaron a Novás Calvo en un puesto relevante en el ámbito literario hispanoamericano.

Críticos e investigadores coinciden de modo unánime en resaltar la importancia del aporte realizado por Novás Calvo en este período. Salvador Bueno señala la trascendencia de «la faena efectuada por Lino Novás Calvo, principalmente después de 1939, quien ha intentado la fijación de una cuentística criolla que asimila los últimos experimentos de la narrativa inglesa y norteamericana, sin subordinaciones a lo foráneo» («Prólogo» 12). José Antonio Portuondo destacó su «tratamiento artístico, culto, del lenguaje popular que parte, aprovechándolos, de los recursos expresivos de éste, utilizando lo perdurable de su magia creadora», así como «lo que en ellos subsiste de los valores poéticos del habla primitiva» («Lino» 258). Orlando Gómez-Gil, por su parte, se ha referido a la sobriedad de su trazo, a la riqueza de su vocabulario, a la justeza de la pintura, y considera que «una justa valoración de sus méritos inclina a incluirlo entre los grandes narradores contemporáneos, lugar ganado a base de una labor paciente y esmerada de sicólogo y estilista» («Lino» 610).

Generacionalmente, Novás Calvo pertenece a la promoción de escritores y artistas de Cuba que asume la herencia de las vanguardias europeas. Recuérdese que se dio a conocer como poeta y narrador a través de las páginas de la *Revista de Avance*, que, tal como señaló Juan Marinello, levantó en la isla el pabellón del vanguardismo y cumplió cabalmente su tarea de atacar el «adormecimiento rutinario en que vegetaban la literatura y el arte cubanos» («Nota» 14.) El propio Novás Calvo recordó su sorpresa cuando leyó por primera vez aquella publicación que nadie entendía y que «llevaba a Cuba un aire cosmopolita y europeo que chocaba junto con un cuento dantesco de Rafael Pocaterra, el venezolano» («Cuba I» 9).

Pero si exceptuamos unos poemas de 1928 y algunas imágenes sueltas en sus primeros cuentos, Novás Calvo no cayó, pese a esos orígenes, bajo la seducción del lenguaje y la retórica vanguardistas. Enrique Anderson Imbert ha destacado la originalidad de sus cuentos y señala que esta nace no de las fuentes literarias de moda, sino de su autor, que es también una fuente de la que mana una corriente propia (116). Y comenta que si sus imágenes parecen expresionistas o impresionistas, no se debía a que las imitase de esas escuelas, sino porque sencillamente le salen así (116). A diferencia de otros contemporáneos suyos, como

Alejo Carpentier y Enrique Labrador Ruiz, en cuyas obras de esos años esa huella resulta más evidente, el creador de *Cayo Canas* opta por un discurso narrativo más tradicional. Recoge así las tendencias básicas que hasta entonces coexistían en la prosa de ficción escrita en Cuba: realismo, crítica social, criollismo, temática negra, universalismo.

En su obra esas corrientes convergen y se funden, pero a la vez son superadas al abrirse a otras formulaciones y enriquecerse con aportes modernos. Esto ha sido resumido con acierto por José Antonio Portuondo, al expresar que, como todo verdadero creador, Novás Calvo es conclusión y comienzo («Lino» 263). Para entender lo que eso significa, se impone que precisemos cómo Novás Calvo adopta cada una de esas herencias a las que da continuidad. Empecemos por el realismo, un tema que desde que se inició el siglo XX se ha convertido en uno de los más debatidos y analizados en el terreno de la literatura.

Lo primero que hay que apuntar es que el de Novás Calvo no es un realismo concebido como documento o como fotografía que tiene la veracidad como canon estético. Nada más alejado de su idea del trabajo del escritor que el afán obsesivo de reproducir fielmente la exterioridad concreta, algo que alcanzó su máxima degeneración en la exigencia del naturalismo más ortodoxo de que el autor estaba obligado a no retocar ni suprimir nada. Como otros escritores y artistas de su época, Novás Calvo entendió que el célebre espejo stendhaliano que se pasea por la vida no es inanimado ni objetivo, sino que, además de observar, interviene. Sus imágenes de la existencia en los barrios marginales de La Habana, en los cayos que rodean a la isla o en las zonas rurales, no son copias cuya calidad está determinada por el principio del parecido total hasta el último detalle, sino por la intensidad, la fuerza y la originalidad con que las representa. Aplicando el ejemplo de Roland Barthes cuando se refiere a *Madame Bovary*, podemos decir que es probable que si hubiésemos visitado el solar tomado por Novás Calvo como referente para escribir «La luna de los ñáñigos», la impresión que recibiríamos no sería «objetivamente» diferente del panorama que él recrea en su cuento. Que uno y otro se parezcan, o no, es una cuestión que queda más allá del texto, pues en este caso lo que importa es lo que Barthes llama «la verosimilitud estética», es decir, su conformidad «no con el modelo, sino con las reglas culturales de la representación» (149).

En esa búsqueda de un realismo nuevo, Novás Calvo encontró un modelo cuyos hallazgos podía adaptar en la narrativa norteamericana de entreguerras, que junto con el neorealismo italiano constituían los intentos más valiosos por retomar la estética realista y ponerla al ritmo y a las demandas de los nuevos tiempos¹. En varios artículos dejó plasmada su admiración por ese conjunto de autores, que en su opinión «han dado el aporte más intenso, más vigoroso, más peregrino y vital que se haya hecho a las letras de nuestro siglo» («Cuentos» 6). Se refería concretamente a nombres como Sherwood Anderson, William Faulkner, Erskine Caldwell, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Richard Wright y Ring Lardner, de quienes asimiló su capacidad de ofrecer una peculiar imagen de la realidad social, sin renunciar a la voluntad estética.

Esta concepción del realismo, que no busca pintar ni exponer, se traduce, en primer lugar, en el notorio desinterés de Novás Calvo por el color autóctono, el folclore y lo pintoresco, en los que tanto se detuvieron los autores criollistas o regionalistas. Pese a ser fiel a los personajes y escenarios cubanos, a los que vuelve con esa «fidelidad rabiosa» que según él Faulkner volvía a los suyos («Dos» 98), no construía sus narraciones basándose en el localismo paisajístico o lingüístico.

Como no le animaba el propósito de escribir relatos testimoniales, prestó escasa atención a los elementos cubanos más externos, que supuestamente añadían más realismo. Por el contrario, se preocupó por buscar en esa realidad sus rasgos más esenciales, lo cual fue uno de los medios a través de los que logró superar las limitaciones del criollismo. En sus cuentos no hallamos por eso descripciones morosas ni fatigantes de los ambientes en donde los ubica. Asimismo muy poco hay de típico, en el sentido en que sí lo hay en las de Luis Felipe Rodríguez, en narraciones como «La luna nona», «No le sé desil» y «No pasa nada», cuyas historias se desarrollan en el campo. Igual ocurre con las que recrean el sincretismo racial y las creencias afrocubanas («En las afueras», «El otro cayo»).

Tampoco hallamos en ellas el afán folclórico ni etnológico, ni la profusión de deidades y términos en yoruba que tanto lastran, desde el punto de vista literario, los cuentos sobre esa temática de Rómulo Lachatañeré y Gerardo del Valle. El interés de Novás Calvo se dirige en esos textos a captar el mundo mítico y mis-

¹ Excluimos de esa tendencia el realismo socialista soviético, por tratarse de un falso realismo y de un naturalismo burocrático (Lukács 13).

terioso de esas religiones y a analizar los efectos psicológicos que producen. El paisaje externo es, pues, para él el marco donde tienen lugar las historias de sus personajes, y por eso solo le da el espacio que debe ocupar para no restar protagonismo a quienes verdaderamente lo son.

Un elemento del criollismo que Novás Calvo toma y transfigura es el habla popular. Los choferes, contrabandistas, proletarios, carboneros y campesinos de sus cuentos se expresan con un lenguaje que recrea el de las personas de su condición social, pero que no es una transcripción taquigráfica del mismo. Un ejemplo puede ilustrar de manera gráfica cómo esto se venía tratando en la narrativa cubana. Se trata de un diálogo perteneciente a la novela *Ciénaga*, de Luis Felipe Rodríguez: «Vamos, Fengue, deja eso pa los verracos de la Sierra. Ya estoy jarto de que me duerman con la misma canción. ¡Como que ese perro aconsejador me ha mordido ya tantas veces!» (151).

Compárese con este tomado del cuento de Novás Calvo «Un dedo encima»: «Muchachos, no lo toquen. Les digo que no lo toquen porque algo ha de pasar si lo tocan. Él es como su padre. No lo toquen, háganme caso. Yo conozco a su padre, y sé que éste es el padre mismo vuelto a nacer. Háblenle, pero un dedo encima no le pongan» (*Obra* 231). Las diferencias son más que notorias, y demuestran que para Novás Calvo el tratamiento del lenguaje popular tenía poco de calco y mucho de voluntad de estilo.

Esa reticencia a ceder a lo pintoresco y a no representar la realidad de una manera servil lo lleva, además, a incluir escasas referencias directas a los hechos históricos. Lo hizo en contados cuentos e incorporó solo las necesarias para entender mejor aquello que para él constituía lo primordial: el ser humano. «La noche de Ramón Yendía» sucede durante los caóticos y convulsos días de la caída de la dictadura de Gerardo Machado. Novás Calvo lo sugiere mediante las alusiones a los días de agosto cuando esos hechos se produjeron, así como por el ambiente político que sirve de trasfondo a la trama. Nada más: es lo necesario para contar la tragedia de un hombre a quien su miedo y su sentido de culpabilidad lo conducen a la autodestrucción.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos de Cuba e Hispanoamérica, Novás Calvo no supeditó los asuntos y tramas de sus narraciones a la protesta. Eso no significa que tales preocupaciones estuviesen ausentes en su obra, sino que sencillamente no convirtió la denuncia de la dura existencia de obreros y campe-

sinos en motivo central de sus textos. Nunca le interesó escribir lo que él llamaba «literatura político-revolucionaria», y aunque se declaraba «lector constante de Gorki» y haber pasado «más trabajos de lo que puede relatar», temperamentamente decía sentirse más cercano «del aventurero sin fortuna que del militante social» («Duda» 2). Si la crítica social se halla presente en su obra es porque el entorno indirectamente la proporciona.

Muestra además una clara preferencia por los medios sociales humildes en los que vivió, lo cual lo lleva a presentar personajes marginales y populares que en sus cuentos tienen un papel protagónico. En ese aspecto, constituyen excepciones «La visión de Tamaría», «No sé quién soy» y «El cuarto de morir», en los que abandona los bajos fondos para incursionar en el mundo de la clase media y la burguesía habaneras. En sus narraciones abundan los campesinos pobres, los choferes, las costureras, los marineros, los carboneros, que con él adquieren una honda esencia humana y están «roídos interiormente por un perpetuo sentido dramático de cuanto los rodea», como anotó él de los caracteres faulknerianos («Dos» 100). Sin embargo, no le interesan como masa, como colectivo (proletariado urbano, inmigrantes, negros, campesinado), ni los ve con criterio clasista, sino que, como bien hizo notar José Antonio Portuondo, viene a recordarnos que se trata, ante todo, de hombres y mujeres individualizados, que «sufren el tormento de su aislamiento angustiando, de su soledad frente al terror y la muerte» («Lino» 254).

Eso le da a su narrativa una dimensión existencial que la lleva a estar muy distante de la literatura de denuncia social que proliferó en el criollismo. La angustia del ser humano ante el carácter absurdo de la vida, el drama del individuo oprimido por fuerzas que escapan a su control, la trágica fatalidad ante la muerte inminente y el mestizaje psicológico que se da en los países donde conviven distintas razas son temas abordados por él para bucear en la más honda esencia humana. En Novás Calvo hay además una mirada compasiva hacia esos personajes humildes e indefensos, pero nunca se permite el presentarlos como víctimas. El mundo de sus cuentos no es mundo de buenos y malos, de explotadores y explotados: es, como expresó él en uno de sus poemas de juventud, un mundo simple y dolorosamente humano («Proletario» 146).

Su visión de esos personajes no es así ni maniquea ni paternalista. Cuando se asoma a los escenarios rurales, no ve solo hombres y mujeres desposeídos y acosados por la miseria. Ve también a los seres humanos que habitan en una realidad a

menudo violenta, en donde la muerte es un hecho natural. Un ejemplo elocuente son los dos hermanos de «No le sé desil», que se pelean y se matan a machetazos. En «La luna nona», Claudio Canadio, quien mantiene relaciones sexuales con su hija Acarina, asesina al final a su medio hermano. Tampoco aparece idealizado en su obra el mundo infantil, al cual se acercó en «Un dedo encima». Allí narra la cruel cacería a la que un muchacho extraño y huidizo es sometido por los niños de su barrio, quienes al final del cuento no muestran sentir arrepentimiento.

Igualmente muestra una imagen honesta pero poco complaciente de los negros y elude dar respuestas simplistas al problema de sus relaciones con los blancos. En «Aliados» y «alemanes» y «En las afueras» presenta a Garrida y Manuela, dos mujeres blancas que, pese a sus esfuerzos por adoptar las costumbres y creencias de sus vecinos negros, son tratadas por estos como extrañas: se burlan de ellas, las desprecian y les atribuyen sus desgracias y su mala suerte. Eso pone de manifiesto una forma de racismo a la inversa practicada por los negros, lo que a su vez ilustra lo profundo que llegaron a enraizar los prejuicios referidos al color de la piel.

Salvador Bueno ha señalado que, hasta la publicación de *Cayo Canas y La luna nona*, el desarrollo del cuento en Cuba había seguido un ritmo pendular entre dos polos opuestos: el localismo y la universalidad («Prólogo» 11). Novás Calvo se desmarca de esa división antagónica y logra que esas dos tendencias alcancen en su obra un admirable equilibrio. Conviene insistir, por su importancia, en la perspectiva y la dimensión universales que Novás Calvo consiguió dar a los temas y personajes cubanos, pues constituye uno de los factores necesarios para enfrentar los retos y demandas planteados por la modernidad. Frente a la disyuntiva excluyente que en Cuba obligaba a escoger entre la narrativa criollista, cuyo mejor exponente era Luis Felipe Rodríguez, y el cosmopolitismo y desarraigo de Alfonso Hernández Catá, él no apostó por ninguna, sino por la síntesis de ambas.

En más de una ocasión, Novás Calvo comentó que buena parte de sus cuentos se basaban en experiencias vividas por él. Como escritor, declaraba ser de «los que necesitan de la realidad para llegar a la imaginación, de la verdad para decir la mentira» (*Experimento 3*)². Y, en efecto, cuando se conoce su origen humilde en una pequeña aldea de Galicia; que en la adolescencia fue enviado por su madre a

² Décadas después, Mario Vargas Llosa desarrollará una idea similar a la de Novás Calvo en su libro *La verdad de las mentiras*.

Cuba; que allí tuvo que desempeñar los trabajos más diversos, que lo llevaron a los campos de caña y colonias de Camagüey, los islotes donde se extraía el carbón y las calles habaneras, se descubren las fuentes de las cuales se nutrió su obra. Es otro de los puntos que tiene en común con los narradores norteamericanos de entreguerras, quienes rehusaban escribir sobre lo que no formase parte de sus vivencias. En ese aspecto, Novás Calvo oponía, como ellos, lo vital a lo literario.

Este punto nos remite de nuevo a la concepción que tenía del realismo y a la reelaboración a la cual sometía los referentes de la exterioridad objetiva. Del mismo modo que los personajes y escenarios conocidos por él aparecen transfigurados y dislocados en sus cuentos, la presencia de hechos y detalles que coinciden con otros pertenecientes a su trayectoria vital no implica que estemos ante textos autobiográficos. En esas alusiones personales que fue insertando en sus narraciones, a manera de pistas falsas, había algo de ludismo y constituyen acaso lo más cercano al humor que encontramos en una obra en la que este está ausente.

Es notoria, por ejemplo, la insistencia con que vuelve sobre la historia de un hombre nacido en una aldea de Galicia, que durante su infancia emigró a Cuba. Es algo que hallamos como motivo central en «Un encuentro singular», «La primera lección» y «Por qué se supo». Está asimismo la presencia del personaje del tío materno y que en la última de las narraciones citadas se llama Lorenzo Calvo, igual que el hermano de su madre con quien Novás Calvo marchó a la isla. Se pueden aportar, en fin, otros ejemplos que hay que considerar como su autor quiso que se viesen: como coincidencias deliberadas con aspectos de su vida que tomó como materia prima para concebir una obra de ficción.

En su obra también es significativa la recreación de la vida cotidiana en los barrios marginales de La Habana, uno de sus escenarios preferidos y que conoció por haber vivido en ellos durante la primera etapa que pasó en la isla, en la década de los 20. Es precisamente en los cuentos ambientados en esos escenarios donde mejor se pone de relieve lo que Alberto Garrandés define como la «dislocación ventajosa de eso que llamamos testimonio, en favor de una mirada recreativa cuyo sostén es lo ficticio» («Apunte» 103).

Nada más opuesto a la estampa costumbrista y el acuarelismo ramplón que la imagen del solar que presenta Novás Calvo en sus cuentos. Los elementos de los cuales parte son, en esencia, los mismos que otros escritores cubanos habían utilizado, pero su manera distinta de tratarlos lo lleva a descubrir allí una realidad

que quedaba oculta bajo un barniz que la adulteraba. En primer lugar, da al solar una dimensión hasta entonces inédita, al revelarlo como un espacio que, por su carácter integrador, se convierte en metáfora que ilustra la identidad nacional. Eso queda muy bien plasmado en la galería de caracteres que conviven en el barrio marginal habanero, próximo a La Lisa, en donde se desarrolla «En las afueras». También allí coexisten y se comunican elementos del campo y la ciudad. En ese sentido viene a ser una orilla, como diría Jorge Luis Borges, un espacio abierto donde lo rural penetra en lo urbano, o al revés.

Eso lleva a Novás Calvo a tratar la presencia de las religiones de origen africano, a las cuales, sin embargo, no se acerca a la manera de un folclorista o un etnólogo. Los estudios realizados por Fernando Ortiz y Lydia Cabrera habían hecho evidente que lo sobrenatural y lo mágico eran esenciales en esas creencias. Esto último fue precisamente lo que le interesó a Novás Calvo, quien se nutrió de su subsuelo mítico para dotar de la atmósfera adecuada a los cuentos en los que intervenía lo sobrenatural. A un lector acostumbrado a la búsqueda insistente del color local que había en otros autores que abordaron las temáticas afrocubanas, le ha de sorprender por eso la parquedad con que los motivos religiosos aparecen en «En las afueras». Asimismo, es significativo el cambio del título original de «La luna de los ñañigos» por el de «En las afueras», con el que luego se publicó en *La luna nona*.

Esto nos conduce a ocuparnos de la adscripción al realismo mágico de Novás Calvo, algo que se ha reiterado con respecto a cuentos como los antes citados. Hay que partir, ante todo, de que se trata de una denominación bastante problemática e imprecisa, que, a partir de que Ángel Flores la aplicó por primera vez a nuestra narrativa en 1955, se ha usado para encasillar a «todo escritor hispanoamericano que no sea crasamente naturalista» (Rodríguez Monegal 27). Al incorporar esos elementos de las religiones afrocubanas, Novás Calvo no está animado por la intención de escribir literatura fantástica. La suya nunca deja de ser una narrativa realista sólidamente pegada a la tierra. Él mismo lo precisó en una entrevista que le hizo Lorraine Elena Roses, en donde comenta que no permite que lo fantástico entre del todo en sus cuentos porque no quiere deshumanizar la historia. Y agrega: «Si lo dejo entrar me convierto en un Arreola, o en un Cortázar. Ése no es mi espíritu» («Conversación» 3). Asimismo, para él la realidad no es única ni monocorde, sino múltiple y compleja, y en ella tienen cabida los

ingredientes mágicos, las ensoñaciones y los desvaríos. Estos entran además en su obra sin condicionamientos ni explicaciones racionales, pues de lo que se trata es de utilizar los ángulos y perspectivas que conllevan para descubrir el misterio vital de la realidad a la que pertenecen.

En esos cuentos consigue una traslación auténtica de la cultura y las creencias de los negros, lo que en la época cuando los escribió añadía a sus valores artísticos el de incorporar a la literatura de Cuba la alteridad marginada y discriminada. Con él, además, la temática afrocubana se despoja de elementos pintoresquistas y del folclore destinado para consumo de turistas y adquiere una dimensión que le permite trascender las fronteras y el interés locales. En ese sentido, Ambrosio Fornet ha señalado el acierto del escritor, quien al descubrir el subsuelo mítico y misterioso en el que se asentaba «le dio a lo cubano una fuerza trágica y artística que lo universalizaba» («Introducción» 37-38).

Al igual que los campesinos, los proletarios y los inmigrantes, los negros aparecen como protagonistas o como personajes significativos en varias de sus narraciones. Pero más allá de que sean blancos o negros, o pertenezcan a una clase social u otra, a Novás Calvo le interesa, en esencia, mostrar a personajes acosados por la angustia y la muerte. La presencia de ese motivo recurrente es un aspecto que han destacado varios de los críticos que han estudiado su obra.

Con esos personajes que luchan contra su destino y contra unas circunstancias cuyo control escapa a sus posibilidades e incluso a su entendimiento, pero que están condenados irremediabilmente a la destrucción, Novás Calvo incorporaba a la narrativa cubana un héroe nuevo, propio del mundo moderno. Luis Leal se ha referido a ello y anota que, en ese aspecto, el escritor fue un pionero en Hispanoamérica. Expresa que su Ramón Yendía se ha convertido en el arquetipo del hombre perseguido y alienado de nuestra sociedad y reconoce en este ciertos rasgos de heroísmo («Pursued» 260). Para Leal, su muerte, sin embargo, fue innecesaria, pues, dado que los revolucionarios que lo persiguen no sabían de su traición, pudo haber sido un héroe si no hubiese huido. Eso, a juicio suyo, hace su muerte más irónicamente trágica (259).

Más de una vez, Novás Calvo se refirió al valor que para él tenían en la obra literaria los elementos estéticos. Su punto de vista en ese sentido es categórico y no admite dudas: «La forma es muy importante. La forma es todo» («Ánimos» 236). Lo primero que se impone señalar es su evidente preferencia por la narra-

ción en primera persona: veinte de sus treinta y tres textos adoptan ese punto de vista. A partir de esa opción, ensaya una amplia gama de variantes y matices que van del narrador homodiegético al heterodiegético (de acuerdo a si interviene o no en la trama) y del extradiegético al intradiegético (según se ubique en el nivel más externo o en el interior de los hechos). Asimismo es muy común en sus textos la presencia de un testigo que relata una historia en la cual tuvo alguna participación o que por lo menos conoce de primera mano.

En otros textos retoma la técnica que aplicó en *El negrero* y utiliza un narrador en primera persona que apenas se hace notar. En «Angusola y los cuchillos», por ejemplo, Lavastida va desapareciendo gradualmente del relato, hasta casi pasar a ser un narrador omnisciente. Eso está justificado por el autor mediante un detalle que se revela en el primer párrafo: estamos ante un cuento *escrito* por Lavastida, no ante una historia contada por él a un interlocutor. Esto último, la presencia de un narratario, de alguien a quien se dirige el narrador, resulta particularmente notorio en «¡Trínquenme ahí a ese hombre!», en donde la oralidad tiene un peso significativo. En «Por qué se supo», el narrador introduce los hechos presenciados por él, para pasar luego a relatar los relacionados con Mundego «desde dentro» o «por detrás», según la terminología propuesta por Tzvetan Todorov. Está, por último, el inmigrante ilegal anónimo que llega «Aquella noche salieron los muertos», quien para ocultarse se integra en la masa de hombres y mujeres de diez países que viven esclavizados en la isla.

La mayoría de los narradores de esos cuentos no disfrutan, como en el caso de los omniscientes, de una posición privilegiada con respecto a la historia. No lo saben todo, ni son capaces de adelantar sucesos ni de penetrar en la conciencia de los otros personajes. El niño que cuenta «Mi prima Candita» viene a enterarse en el barrio de la verdadera razón por la cual su tío Antón se halla en la cárcel. Y, a partir de ese momento, toma parte en el esfuerzo de la familia para hacer creer a su prima que la ausencia de su padre se debe a que ha vuelto a navegar y anda por el Norte. En ese texto se dice, a propósito de Candita, que «un niño sabe muchas cosas que no entiende. Luego, con el tiempo, se van revelando, como en una placa, y cobran sentido» («Prima» 17). Novás Calvo hace de ello un recurso técnico que emplea con sabiduría y acierto en cuentos como «Mi tío Antón Calvo», «“Aliados” y “alemanes”», «Mi hermana Laurita y nosotros», «El día de la victoria» y «Un dedo encima».

La sabiduría formal y la preocupación por la técnica se ponen de manifiesto en unos textos que nunca suelen ser transparentes ni sencillos. No debe olvidarse que, tal como señala Enriqueta Morillas Ventura, Novás Calvo pertenece a la generación de escritores que absorbe la herencia estética de las vanguardias e «inficiona con ella los viejos y nuevos temas de la narración breve» («Aportación» 717). Sus cuentos se inscriben además en una concepción de la literatura que elude la complacencia y el conformismo con el receptor. De ahí que para acceder a la mayoría de ellos es necesario realizar una lectura ardua, exigente y pausada. Sin embargo, ese peaje de paciencia y atención a los detalles es recompensado por el autor con unas narraciones cuya complejidad estructural, riqueza de contenidos y elaboración estética nunca son gravosas, ni se convierten en lastre, en unas historias que se siguen hasta el final sin que desfallezca nuestro interés.

Lo primero que se debe señalar es la habilidad con que el escritor nos introduce desde las primeras líneas en las situaciones, que además no expone de modo directo, sino mediante detalles que las revelan. El comienzo de sus mejores cuentos nos mete, de golpe, en el centro mismo de la historia o el conflicto. Así empiezan, por ejemplo, «Un dedo encima», «Cayo Canas» y «Ojos de Oro»: «Lo primero que sonó allí fue el nombre: Fillo; Fillo Figueredo. *Allí* era un montoncito de cuartos, dentro y en torno a la cantera vieja, y el camino a la lomita donde lavaba Sabina» (*Obra* 227); «Quien primero los vio fue el muchacho, desde la cofa, con sus ojos potentes. Eran aún tres puntos más oscuros en la grisura del mar, pero en la mente del patrón formaron al instante las puntas de las patas de una araña» (*Obra* 159); «Dondequiera que se sentara, en la escuela, el sol, entrando por las grietas, le daba en los ojos» («Ojos» 12). Incluso el inicio de «Por qué se supo» obliga a que volvamos al título pues responde a la pregunta que allí se formula: «Por el perro de Xampán que bajó de la montaña aquel amanecer» («Por» 32).

Como todo narrador consumado, Novás Calvo sabe que un buen relato no exige una preparación previa por parte del lector. No se demora por eso en presentar personajes o en pintar paisajes u objetos. Estos elementos existen, pero están puestos siempre al servicio de una estructura en la que lo primordial son los seres humanos. Me he referido antes a la parquedad con que Novás Calvo describe los escenarios: más que describir, los sugiere a través de imágenes. Véase, por ejemplo, como pinta la aldea de Galicia donde se ambienta «La primera lección»: «El lugar tenía siete casas, todas en línea, todas de piedra en bruto, sin pintura y

sin cristales. El tiempo se había llevado la argamasa y algunas paredes aparecían combadas, sosteniéndose como en equilibrio. Ninguna tenía más de un piso, y la última —la de abajo— era la más pobre y miserable de todas» (*Obra* 126). El sitio es descrito a través de pinceladas muy escuetas, prescindiendo de ingredientes decorativos o gratuitos. Lo que el autor nos dice es suficiente para captar lo que de veras importa en el desarrollo de la historia: la condición social de los personajes que allí habitan. De ese modo, demuestra saber que presentar sucintamente una escena resulta mucho más eficaz, desde el punto de vista del ritmo narrativo, que una descripción minuciosa, algo que, al igual que las pausas y las digresiones, por lo general contribuye a desacelerar el relato.

Similar técnica aplica a los personajes, cuya psicología recrea con trazos tan económicos como vigorosos. No los presenta además a la manera convencional, sino que lo va haciendo gradualmente, a lo largo del texto. Al inicio de «Hombre malo» se mencionan algunos caracteres que el lector aún no conoce (Nica Ramos, Taica Peñalver, la niña atropellada por Mario Trinquete) y de los cuales se da una idea muy parcial. En algunas ocasiones, ni siquiera el nombre parece ser relevante para Novás Calvo, que a veces no llega a decirlo o bien lo viene a proporcionar a mitad del relato. Eso además lo lleva a emplear el behaviorismo, a hacer que sus personajes se definan por su modo de actuar. Como ha comentado Lisandro Otero, a través de su comportamiento vamos descubriendo lo que subyace en ellos, y solo llegamos a saber lo que sienten y piensan por medio de sus acciones («Lino» 19).

Eso tiene que ver, por otro lado, con el empleo que hace Novás Calvo de la elipsis como recurso. Parte de la eficacia literaria de sus cuentos se basa más en lo que oculta, que en lo que dice. Lo cual, a su vez, tiene que ver con su propósito de apelar tanto a la fantasía como a la inteligencia del lector, a quien sugiere al tiempo que lo obliga a pensar. Prefiere así la contención a la explicitud, el apunte sutil a la referencia directa. En «La luna nona», nunca menciona directamente las relaciones incestuosas que Claudio Canadio mantiene con su hija Ocarina, pero se deduce, entre otros detalles, por la naturalidad con que él entra en el cuarto donde ella duerme desnuda. En «Ojos de Oro», la vieja Caruca se da cuenta de que Yayito y Calista estaban entrando en esa edad «en que menos se quiere ser niño, en que se hace todo lo posible por dejar de ser niño» («Ojos» 12). Pero al terminar el texto, no sabemos con certeza si los dos adolescentes tuvieron relacio-

nes sexuales. Asimismo, es notorio el empeño del escritor por eludir la descripción del desenlace trágico de algunos de sus personajes. No se trata de que deje el final abierto a posibles interpretaciones, sino que opta por dejar que la imaginación del lector lo complete. Es lo que hace en «La visión de Tamaría» y «Cayo Canas», cuyos protagonistas sabemos que no tienen posibilidades de sobrevivir.

En los mejores relatos de Novás Calvo hallamos una fragmentación estructural, una multiplicidad de planos temporales y una alternancia de diferentes tipos de enunciación (narración, diálogos, descripción) que eran insólitos en la prosa de ficción realista que hasta entonces se había escrito en Cuba. Como Faulkner, Hemingway, Steinbeck y otros autores norteamericanos, practica un realismo moderno y puesto al día, que se adaptaba mejor a los gustos de la época y asimilaba las aportaciones de la narrativa contemporánea (Proust, Joyce, Celine, Kafka), así como el lenguaje de un arte nuevo como el cine. Lector voraz desde la temprana juventud, Novás Calvo asimiló todas esas influencias y las incorporó de manera creativa en su obra.

Eso trae como resultado que el concepto del tiempo, en ocasiones, desaparece, al perder la continuidad lógica de los sucesos y la delimitación que separa pasado y presente. En «El otro cayo», el polaco comenta que llevan años en el islote, cuando en realidad la historia que allí se relata se desarrolla en el plazo de unos meses (*Obra* 199). En «La visión de Tamaría», la fluidez temporal no tiene límites precisos ni transcurrir lógico, lo cual hace que el texto posea ese hálito de magia con el que aparece envuelta la realidad. Esa complejidad en el empleo de los planos temporales también se pone de manifiesto en «Aquella noche salieron los muertos», un relato en el que, al igual que «El otro cayo», la isla en donde se desarrolla funciona como un mundo aparte y fuera del tiempo. En este caso, se trata de un sitio ubicado en el Caribe, que comercia con Cuba, Haití, Jamaica y Santo Domingo, pero cuya existencia en esos países se desconoce.

La complejidad del uso de los planos temporales se relaciona también con la incorporación de lo que Enriqueta Morillas Ventura ha llamado «el tiempo subjetivo», «cuya morosidad recrea la repercusión de los hechos en las conciencias» («Aportación» 715). Señala en ese aspecto que «los estados mórbidos, la fantasmagoría, las creencias, la visión, en suma», de lo que acontece «prepondera y resulta privilegiada» en varios de los cuentos de Novás Calvo (715). Varias de sus narraciones remiten además al mundo del subconsciente, que impone su concep-

ción propia del tiempo. «Cayo Canas», por ejemplo, está construida a partir de un constante flujo de recuerdos, especulaciones e invenciones que corresponden al estado mental de Félix Oquendo, en su angustiada lucha por detener el avance del fuego.

Por otro lado, varios investigadores han hecho notar la inteligente asimilación que hace Novás Calvo de técnicas pertenecientes al lenguaje cinematográfico. Está, en primer término, el modo objetivo como comunica las emociones de los personajes: no las describe, sino que las sugiere mediante una situación, tal como lo hace la cámara. En «Hombre malo», el chofer que relata la historia menciona a un personaje, Miss Ryder, cuya descripción física se reduce a un único detalle: las cerezas y las flores que llevaba en el sombrero y que, al igual que la voz, le temblaban (*Obra* 141). El apunte dista de resultar superfluo, pues a través del mismo se refleja la indignación de la mujer por la golpiza que el narrador le está dando a la mula que tira del carro con el que vende dulces. Es un ejemplo de cómo Novás Calvo supo incorporar a sus cuentos la característica del cine de traer a primer plano el enfoque emocional y el destaque simbólico de imágenes.

El inicio de «La luna nona» ilustra también el aprovechamiento de un recurso tan propio del cine como es el enfoque. Lo primero que el autor nos muestra viene a ser una toma general de los seis chinos, que avanzan con ritmo igual y medido removiendo la tierra. Cada uno «clavaba el tridente con su simple peso, sin doblarse por la cintura; luego levantaba el pie al compás de los otros, empujaba el instrumento lentamente tierra abajo, lo palanqueaba ligeramente –todavía sin doblarse– y volvía al torcallón de tierra. Cada uno hacía exactamente lo mismo que los otros» (*Obra* 17).

El narrador se va acercando luego al primero, que llega a la cerca y la cruza con el tridente al hombro. Así va tomando a los otros, hasta que, en una especie de primer plano, se detiene en el último, que saca un cuchillo y corta un racimo de plátanos que cuelga sobre el borde de la huerta. Es entonces cuando es sorprendido por Claudio Canadio, propietario de aquel pedazo de tierra. James East Irby anota en este sentido que el continuo cambio de espacios y el movimiento de los personajes de «La luna nona» es semejante al de una cámara alrededor de una escena, y lo compara con una sucesión de *close-ups* y *long shots* en varias perspectivas (59).

En los cuentos de Novás Calvo también hallamos una aprehensión del escenario y un método de composición que son propios del cine. Los objetos y elementos son vistos en su contexto espacial a la vez que uno por uno, de modo que emerjan y se hagan precisos y nítidos. En «Cayo Canas», el narrador ofrece primero una imagen panorámica del cayo y luego empieza a tomar por separado detalles concretos: las siete palmas en la cima de la colina, la vegetación talada de las zonas bajas, los manglares, los hornos de carbón ya apagados, la entrada de troncos cubierta por los bejucos, la tierra seca, la hierba que comenzaba a crecer cerca de la cima, el redondel y, nuevamente, las palmas. Se trata además de una información puramente visual, como la que pudiera haber proporcionado la cámara, y, como en esta, es dada parcialmente debido a su limitado alcance.

Me voy a referir, por último, a la sabiduría que Novás Calvo demuestra para mantener la atención del lector en cuentos cuyo número de páginas sobrepasa, en muchos casos, el que hasta entonces era aceptado como norma en este género, tanto en Cuba como en Hispanoamérica. Un buen ejemplo de ello es «La noche de Ramón Yendía», cuya tensión está graduada con gran inteligencia: desde el inicio sabemos cuál va a ser el final del protagonista, pero a pesar de eso el interés nunca decae. Otro relato que en ese aspecto puede considerarse un modelo lo constituye «Cayo Canas», el más extenso de todos los recogidos en el libro de igual título y que, sin embargo, es el que posee menos acción. James East Irby ha señalado que la manera lenta y progresiva como Novás Calvo va revelando los hechos crea un dramatismo tenso e intrigante (58). Y comenta que, en «La luna nona», todo va preparando gradualmente para el asesinato que se produce al final.

Pesadillas, enfoques cinematográficos, exposición fragmentaria de la historia, flujo de conciencia, saltos temporales, plano del subconsciente, retrospección e introspección constituyen las principales innovaciones formales y técnicas que Novás Calvo incorpora a la narrativa realista cubana. Lo hace además con un conocimiento y un dominio admirables de las características propias del cuento, lo cual se pone de manifiesto en su preocupación por elementos tan esenciales como la intensidad, la concentración en unos pocos personajes y el empleo de un lenguaje económico pero expresivo. Esa conjunción de modernidad y tradición, esa capacidad de absorber la herencia estética de las vanguardias y de la narrativa contemporánea para renovar las viejas estructuras y temas del género han situado

a Novás Calvo en un sitio privilegiado entre los grandes creadores con que cuenta ese género en nuestro idioma.

Quiero concluir con unas palabras escritas por Guillermo Cabrera Infante con motivo de la muerte del autor de *La luna nona*: «Cuando un día se escriba la historia definitiva del cuento en América se verá que Lino Novás Calvo está entre sus maestros: Horacio Quiroga, Borges, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares para citarlos en orden cronológico» (359).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): «La originalidad de Lino Novás Calvo», en *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 115-123.
- BARTHES, Roland (1982): «El efecto de lo real», en Ricardo Piglia (ed.), *Polémicas sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 139-155.
- BUENO, Salvador (1953): «Prólogo», en *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 9-15.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1992): «La luna nona de Lino Novás», en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés, 358-363.
- IRBY, James East (1956): *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. Tesis UNAM.
- FORNET, Ambrosio (1967): «Introducción», en *Antología del cuento cubano contemporáneo*, México, Era, 9-46.
- GARRANDES, Alberto (1999): «Un apunte sobre Lino Novás Calvo», en *Síntomas. Ensayos críticos*, La Habana, Ediciones Unión, 101-108.
- GÓMEZ-GIL, Orlando (1972): «Lino Novás Calvo», en *Literatura Hispanoamericana. Antología crítica II: Desde el Modernismo hasta el presente*, New York-Toronto-London, Holt Rinehart Winston, 609-610.
- LEAL, Luis (1975): «The Pursued Hero: La noche de Ramón Yendía», *Symposium*, núm. 3, 255-260.
- LUKÁCS, Georg (1982): «¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?», en Ricardo Piglia (ed.), *Polémicas sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 7-37.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (1989): «La aportación de Lino Novás Calvo», en *Actas de las jornadas Presencia de España en América: Aportación Gallega*, A Coruña, Editorial Deimos, 707-717.
- NOVÁS CALVO, Lino (1928): «Proletario», *Revista de Avance*, 15 de junio, 146.
- NOVÁS CALVO, Lino (1931): «Cuba literaria I», *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre, 1-4.
- NOVÁS CALVO, Lino (1933): «Dos escritores americanos», *Revista de Occidente*, enero, 92-103.
- NOVÁS CALVO, Lino (1933): «Por qué se supo», *Los Cuatro Vientos*, junio, 32-42.
- NOVÁS CALVO, Lino (1933): «Los ánimos literarios en Cuba», *Revista de Occidente*, agosto, 235-240.
- NOVÁS CALVO, Lino (1936): *Un experimento en el Barrio Chino*, Madrid, Editores Reunidos.
- NOVÁS CALVO, Lino (1937): «Duda y resolución en Gorki», *Repertorio Americano*, 23 de enero, 51-52.
- NOVÁS CALVO, Lino (1944): «Cuentos entre Dos Guerras», *Gaceta del Caribe*, mayo, 6.
- NOVÁS CALVO, Lino (1947): «Ojos de Oro», *Bohemia*, 29 de junio, 4-7, 106, 113.
- NOVÁS CALVO, Lino (1950): «Mi prima Candita», *Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica*, agosto, 17.
- NOVÁS CALVO, Lino (1992): *Obra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- PORTUONDO, José Antonio (1946): «Lino Novás Calvo y el cuento hispanoamericano», en *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre, 245-263.
- RODRÍGUEZ, Luis Felipe (1975): *Ciénaga*, La Habana, Letras Cubanas.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1975): «Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos», en *Otros mundos. Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, 26-27.
- ROSES, Lorraine Elena (1983): «Conversación con Lino Novás Calvo», *Linden Lane Magazine*, abril-junio, 3.