

- Puccini, Dario. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- Riva, Sabrina. "Variaciones de la reflexión autorreferencial en la poesía de la primera mitad del siglo XX (J.R. Jiménez, A. Machado, V. Aleixandre, Blas de Otero)." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 33 (2006): 1-10.
- Silver, Philip. *La casa de Anteo*. Madrid: Taurus, 1985.
- Soufas, Christopher. *Conflict of Light and Wind: The Spanish Generation of 1927 and The Ideology of Poetic Form*. Middletown: Wesleyan UP, 1989.

## Sátira y alucinación en *Concierto para sordos y Parto en el cosmos* de Matías Montes Huidobro

Antonio A. Fernández-Vázquez  
Virginia Tech

Matías Montes Huidobro (1931)<sup>1</sup> pertenece a esa promoción de escritores cubanos cuya formación y debut en el mundo de las letras tienen lugar en Cuba antes de que muchos de ellos dejaran la Isla durante los primeros años después del triunfo de la revolución. Acabados de salir de una situación adversa, y afectados por las peripecias de la vida fuera de la cultura natal, mucha de la producción literaria de estos escritores refleja las injusticias relacionadas con los cambios sociopolíticos en la tierra dejada, el recuerdo de lo abandonado, la nostalgia por lo perdido, y los desconciertos de la vida exílica. Con la posible excepción de *Parto en el cosmos*, el resto de la novelística del autor se ubica dentro de estas coordenadas y, aun en el mundo ficticio alucinante de *Parto*, se distinguen ciertos sistemas metafóricos que aluden a la tierra natal del autor.<sup>2</sup> Sus novelas se distinguen por una complejidad textual de matices joycianos, y por su tratamiento kafkiano de la angustia humana ante las absurdidades de la existencia. En efecto, las novelas de Matías Montes Huidobro han sido calificadas de "espectrales" por Carmelo Gariano (191); de tener un "innegable sabor esquizofrénico" por Julio Hernández Miyares (178); de poseer una estructuración basada en ". . . la concepción de un mundo insólito y desordenado", según Luis F. González Cruz (79); y de ofrecerle a los lectores "una suerte de nexos pesadillesco . . . entre espacios particulares . . . y entre una gama de pasados, presentes y futuros" por Jorge Febles (Contraportada). Estas certeras observaciones sobre los textos narrativos de Montes Huidobro identifican la acostumbrada complejidad textual que caracteriza gran parte de su obra en prosa: mundos ficticios que se resuelven en conceptos que aluden a preocupaciones universales, pero que frecuentemente tienen como trasfondo referencial el devenir histórico cubano. A continuación, se examinarán *Concierto para sordos* y *Parto en el*

*cosmos* para determinar la ensambladura alucinante de sus textos bajo la luz de los postulados de la sátira menipea.

Desde sus comienzos en tiempos remotos, el árbol genealógico de la narrativa literaria se ha venido ramificando en diferentes modalidades. Según Northrup Frye (*Anatomy* 31), el concepto de ‘ficción’ podría considerarse un género de la narrativa literaria como tal, y la novela como una de sus especies. Dentro de todas las diversas manifestaciones de la prosa ficción, se ha cultivado otro tipo de narración ficticia, otra ‘especie’ del género ficticio, que se ha identificado como sátira menipea por haber sido inicialmente ideada por el filósofo griego Menipo de Gábara.<sup>3</sup> A diferencia de la novela tradicional que suele tener pesquisas y héroes, y en la que frecuentemente se elaboran causas emotivas, estas narraciones suelen presentar ideas o conceptos. Al igual, sus personajes ficticios suelen ser portavoces de las ideas desarrolladas o bien se manifiestan como personificaciones metafóricas de estos conceptos. Desde el punto de vista de la estructuración de los textos, las sátiras menipeas desarrollan pensamientos que deambulan entre espacios concretos y abstracciones. Según Julia Kristeva, la menipea se inventa a sí misma como jeroglífico e implanta una especie de tiranía del texto (*Semiótica* 2, 217), añadiendo cómo frecuentemente “Los estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia de relato . . .” (*Semiótica* 2, 215). No obstante, por muy fantásticos o alucinantes que estos pensamientos o ideas sean, siempre es posible intuir alguna extrapolación lógica o trasfondo referencial. Si se piensa en la naturaleza de casi todas las obras mencionadas como ejemplos de este tipo de sátira (ver nota 2), se nota claramente que muchas de estas obras conllevan una finalidad crítica hacia una sociedad en particular o presentan una censura de la realidad humana en general. De ahí el frecuente propósito satírico, burlón o alegórico de las sátiras menipeas.

Narrada en un estilo que el mismo protagonista-narrador tilda de “una constelación de letras destinadas a unirse en la sílaba del imposible” (122), *Concierto para sordos* ofrece una visión alucinante que pone de manifiesto y lamenta los puntos cardinales de la historia de Cuba, tildándola de una nación que se ha forjado a base de luchas y de muertos. Se identifican la época de los siboneyes y conquistadores,

la importación de esclavos africanos, las guerras de independencia, la época republicana y la situación actual. En la anécdota se entretajan las desdichas de la historia de Cuba desde la perspectiva de un protagonista-narrador finado que parece deambular en diferentes tiempos y espacios, entrelazando épocas históricas que se resuelven en un mundo ficticio caótico. En términos generales, el texto está estructurado como eslabones metafóricos que sugieren el devenir histórico de Cuba, dando lugar a comentarios que critican esa historia o se burlan de su realidad. Con contadas excepciones en las que domina el narrador omnisciente, en el resto de la narración oscilan y se entretajan la primera persona, el omnisciente y el monólogo interior. De vez en cuando, la voz del autor se inmiscuye en el texto y se dirige al lector, ya sea directamente o a través del protagonista-narrador. Estos recursos estilísticos le confieren a la lectura una complejidad de índole cubista que contribuye a crear el mencionado ambiente alucinante. De interés también es notar que el protagonista-narrador se mantiene anónimo, sugiriendo una relación entre el uno y el todo que queda esclarecida hacia el final de la obra cuando éste se autodenomina “Yo que era el singular abarcador del todo plural . . .” (118) y que era “. . . el hilandero de aquel paisaje histórico, de aquel territorio insular, Cuba” (117).

Las primeras páginas en el omnisciente establecen el concepto o visión que se desarrollará y que trata de yuxtaponer una descripción de índole científica sobre la composición geológica imperfecta e inestable de una “isla”, a la labor metódica de una araña que teje su tela con perfección geométrica para consumir su labor de atrapar y matar para sobrevivir. La anécdota salta de un espacio concreto—la formación geológica de Cuba—a la metáfora de la araña, que por su parte rememora el balance creativo-destructivo de la naturaleza (Cirlot 290) al cual está supeditada toda materia viva. En la narración, sin embargo, la araña y su hábitat caerán víctimas de un cataclismo apocalíptico que sugiere el fin de la existencia: “El vómito antillano era un maremoto de consecuencias no previstas. Sin digerir, salían las partículas de una isla que se vomitaba a sí misma” (6). Esta descripción conlleva una doble referencia metafórica que aúna el espacio concreto con el abstracto: se alude simultáneamente a la explosión cósmica original y al desdoblamiento de Cuba como nación durante su historia. De forma significativa, estas primeras páginas establecen el preámbulo a las peregrinaciones del protagonista-narrador a través de la historia de Cuba. De aquí en adelante, el texto se desarrollará como si fuera un palimpsesto antiguo a

manera de narración sobre el viaje extraordinario de un peregrino fallecido, a veces deambulando en el tiempo y en el espacio cubanos, a veces desde una perspectiva abstracta y desubicada. Estas páginas del texto establecen la dinámica de la ubicación/desubicación temporal y espacial que dominará el resto de la obra.

En el aparte narrativo titulado “Casa de Teseo”, se establece un paralelo entre el legendario laberinto y Cuba como una caja sin salida en cuyo centro se encuentra el protagonista-narrador. El hecho de que éste haya sido matado por un ‘miliciano’ ubica la anécdota en la época revolucionaria cubana, aunque la narración salta a un lugar en “. . . donde no había nadie y sin embargo se encontraba todo el mundo” (10). En este espacio en donde no hay nadie y están todos a la vez y que recuerda el punto totalizador del aleph borgiano, la voz del autor se entrelaza con la del protagonista-narrador revelándoles a los lectores el propósito que lo insta a narrar: “Como una fuente de dolor . . . ¿cómo poder describir un grito en el corazón? No tenía salida. Mi intención era escribir la saga, pero no históricamente. La llevaba adentro, como se lleva un puñal ensangrentado” (13). La referencia a otra novela de Matías Montes titulada *Esa fuente de dolor* (1999) esclarece el significado del predicado ‘la saga’; o sea, contar sobre la toma de conciencia y las vicisitudes agri dulces de un pueblo que constantemente ha tratado de recobrar un paraíso perdido que nunca tuvo.<sup>4</sup> De vuelta a la anécdota, de esta caja sin salida en que se encuentra el protagonista-narrador, se desprende el concepto mental o viaje fantástico del resto del texto, pero no antes de pasar la anécdota a un espacio que sugiere la Cuba comunista o a un lugar lleno de privaciones, escasez y hambre, en donde el protagonista-narrador tiene que definirse y que se percibe en el siguiente comentario sarcástico: “Claudicar, dar un paso atrás, arrepentirme de lo que estaba pensando, volverme un soldado en aquella marcha hacia la mañana, en aquella utopía” (15). La referencia se aclara aún más cuando se intercala un comentario dirigido a los lectores: “Piensen en los pioneritos gritando a voz en cuello que viva la mierda” (19); todo ello a través de los mencionados saltos temporales que permiten al protagonista-narrador regresar a su vida dentro de la época revolucionaria y las razones por las cuales lo han matado, o sea, por no ser revolucionario (19).

Salta de nuevo la anécdota a un lugar tildado de “manicomio insular” (21), en donde al grito de “Patria o Muerte, Venceremos”<sup>5</sup> (21) se lleva a cabo la ejecución del protagonista-narrador a garrote por alta traición y se lo llevan al Cementerio de Colón, famoso camposanto habanero. Ubicada la acción en La Habana, se menciona la cantidad de muertos ocasionados por las peripecias políticas en Cuba. En tono sarcástico, el protagonista-narrador comparte la impresión de que, debido al gran número de muertos a través de su conflictiva historia, el cementerio habanero “. . . algún día abarcaría todo el territorio nacional . . .”, añadiendo más adelante que “Es posible entonces que llegara al mar y se sumergiera, convirtiéndose en un cementerio submarino dándole finalmente adecuada sepultura a los balseros muertos” (29). A manera de burla extendida, se establece también un paralelo entre los nichos del cementerio y las viviendas colectivas en la Cuba revolucionaria: “Aquellas construcciones esparcidas por las afueras de la ciudad, hechos con desechos de remolacha reciclados, cables que venían de China e inodoros de la Unión Soviética, no eran mucho mejor que las cajas de los muertos en el cementerio” (32). Los huesos del protagonista-narrador van a parar a un gran osario, en donde se mezclan y se confunden con los huesos de otros muertos.

Desde esta existencia, o mejor dicho ‘inexistencia’, el protagonista-narrador continúa sus peregrinaciones fantásticas, siendo la primera al panteón lucumí, en donde se encuentra con muchos de los dioses del panteón africano más conocidos en el contexto cubano: Obatalá, Changó, Oba, Ochún, Ochosí, Orula, Babalú-Ayé y Yemayá. Esta visita conlleva el doble propósito de reconocer la influencia africana en Cuba y, en el acostumbrado tono sarcástico, poner en tela de juicio los aspectos racistas de la sociedad, porque “A los negros había que enterrarlos en alguna parte, y . . . afirmarán que estoy equivocado y que en Cuba, los negros entraban en todas partes y nunca había habido racismo” (38). Pasa entonces el viajero a la época de los siboneyes y de los conquistadores, en donde se traza un paralelo metafórico entre los manatíes y los siboneyes, ambas existencias pacíficas y como tal expuestas al exterminio. En esta visita a los comienzos históricos de Cuba, el protagonista-narrador se convierte en un indio siboney que experimenta los abusos del sistema de las encomiendas. De interés también es cómo se confunden los momentos históricos al deambular el protagonista-narrador por lo que se identifica como “el suplicio histórico” que lo transporta a galeras de barcos negreros, al trabajo en

las calderas de los ingenios, a ser perseguido por “los sicarios del batistato” y por “los esbirros del castrismo”, a ser un balseiro tiroteado por tratar de escaparse de la isla (60-61). Se relaciona, al igual, la explotación de las indias por los españoles a la prostitución durante la república y a la “jinetería” o prostitución actual, esta vez no satíricamente, sino más bien con un tono de perplejidad:

Cómo era posible que aquel territorio famoso por su fertilidad y las riquezas de su naturaleza, magnánimo en su flora y en su fauna, fuera la cuna de tanta miseria y tanta hambre, en especial para aquellos que habían nacido en su suelo? ¿Cómo era posible que los extranjeros tuvieran que comer hasta hartarse, entregándose a los placeres de la carne, mientras los nativos se morían de hambre, eran utilizados y explotados hasta el máximo y servían para que los que vinieran de fuera gozaran y se enriquecieran con ellos, y en particular con sus mujeres? (62-63)

De esta excursión a los albores históricos de Cuba y a la mención de la prostitución en la isla, el protagonista-narrador pasa a un mausoleo gigantesco en donde se encuentran los veteranos de las guerras de independencia. En este caso, la utilización del monólogo interior resulta en que el tono de la narración se torne nostálgico al enumerar un calidoscopio de canciones y melodías cubanas a través de distintas épocas que oye o recuerda el protagonista-narrador, como el Himno Nacional, la Bayamesa, el Himno Invasor, boleros, habaneras, guajiras, décimas, toques de tumba y danzones, con “alguna nota infiltrada de la Internacional Comunista” (69-70). Se pasa entonces a los monumentos de las víctimas cubanas de la II Guerra Mundial y a otros mártires cubanos, sin escaparse de nuevo la nota sarcástica al añadir que todavía no habían construido monumentos a los balseiros muertos, a los veteranos de Bahía de Cochinos o a los pilotos de Hermanos al Rescate (75).

En el próximo segmento narrativo, el protagonista-narrador se encuentra de repente en un presidio político, lo cual propicia una enumeración de las actuales cárceles cubanas, conllevando así el propósito de establecer metafóricamente a Cuba como una gran cárcel. Significativa también es la mención del hombre nuevo, cuya muerte ha sido causada por los del Comité de Barrio (los CDR existentes en la

isla), asunto del que se infiere cómo la revolución deformada ha devorado como Cronos su propia ilusión o a sus propios hijos.

Hacia el final de la narración, el protagonista-narrador parece tomar conciencia de sí mismo, viéndose él mismo desde fuera mediante el uso alterno de la primera y la tercera personas, como “un doble que hablaba ante el espejo para entretener su soledad” (111). La narración termina con una posible referencia al exilio actual cubano cuando el protagonista-narrador sale de Cuba, y se convierte en “un fantasma biológico” (122). Con la ya mencionada complejidad que compone el texto, según Carmelo Gariano, la obra “. . . culmina al fin con una sinfonía de signos anclados en el esotérico simbolismo de unidades grafémicas en busca de contexto expresivo” (191). Se nota también en estas páginas finales cierto lamento al aludir a un sueño, a una visión paradisíaca de lo que podría ser Cuba sin los conflictos de los seres humanos:

Un insomnio de tristeza se esparce sobre recuerdos de aquella isla, siboney sin caribe, sin conquistadores y sin conquistados, sin amos y sin esclavos, sin mío ni tuyo, sin tener o no tener, sin verdugos y sin víctimas, sin poder o no poder, sin Ara de la Patria y sin Ciudad de los Muertos, sin victoria escrita con sangre, con mártires o con muertos, sin sacerdotes y sin guerreros, sin utopías y sin mitos, sin genocidios y sin suicidio colectivo, sin ser vista, sin ser todavía aquella más hermosa que ojos humanos vieron. (125)

*Conciertos para sordos* es así una sátira tipo menipea sobre los males endémicos de la realidad histórica cubana, una realidad que, según su texto, se ha fraguado en muchas injusticias, con mucha violencia y sobre los cadáveres de miles de cubanos que han dado su vida por diferentes causas y motivos. La novela cumple con la definición de la sátira menipea ya que ésta también presenta una narración fantástica, de índole sarcástica, a veces dísloca y carente de los preceptos tradicionales de concatenación narrativa. La misma presenta una visión de la historia cubana basada en conceptos o estados mentales desde la perspectiva de un cadáver convertido en un protagonista-narrador que deambula por la historia de Cuba.

A diferencia de las novelas anteriores de Montes Huidobro, *Parto en el cosmos* es la que más se aparta de referentes relacionados con Cuba, aunque no del todo. *Parto en el cosmos* se compone de anécdotas

narradas en tercera persona, incursiones en primera persona que sugieren la voz del narrador dirigiéndose a los lectores, varios segmentos epistolarios y una serie de dibujos y figuras geométricas intercalados en el texto, incluyendo la representación de mandalas. Asimismo, se subvierten los postulados de una trama tradicional por medio de una anécdota que queda suspendida entre un planteamiento y un desenlace; o sea, en un devenir sin desenlace. Esta manipulación de la trama le confiere al tiempo ficticio un matiz cíclico e infinito. Al igual, y a diferencia de las otras novelas de Montes Huidobro, *Parto en el cosmos* no se ubica en ningún lugar preciso y la anécdota se difumina en la subversión de un espacio ficticio ilimitado que sugiere simultáneamente todos los espacios y ninguno a la vez. De hecho, se puede discernir un intento por parte del narrador por desubicar la anécdota. Dentro de esta estructura narrativa se vislumbran las vicisitudes de los personajes protagónicos Berta y Teresa, hermanas gemelas que personifican opuestos y cuyas existencias atestiguan el gran proceso de la creación: Berta y Teresa eran "... portavoces del calendario cósmico, videntes del destino de los protozoarios, testigos intelectuales de la Gran Luz..." (131). La luz se establece como toma de conciencia, simbólica del comienzo y desplazadora de las tinieblas de la nada. Opuestos en la toma de conciencia que indica la vida, Berta representa la memoria y el afán de alcanzar el significado último y verdadero de la existencia, mientras que Teresa representa el olvido y la felicidad de la ignorancia. Los subsecuentes diálogos entre las dos hermanas enmarcan el proceso que relaciona la evolución humana a la cósmica, o el proceso desde antes del momento de la diferenciación original, pasando por la primera división en su multiplicidad de aspectos, hasta la toma de conciencia; o sea: en términos mitológicos, desde cuando el ego está contenido en el inconsciente hasta la separación de los padres del mundo (Neumann 5). En términos biológicos, el proceso sugiere la primera mitosis y en términos bíblicos, desde un andrógino Adán, hasta su división en una conciencia de opuestos. La anécdota queda, así, suspendida en una constante yuxtaposición de opuestos personificada en el diálogo entre las dos hermanas, mientras la tercera persona y el monólogo interior ponderan los misterios de la creación. Asimismo, la tercera persona que irrumpen los diálogos, identifica el límite de comprensión del intelecto humano cuando asevera que "... la concepción en sí era un imposible de

la Nada..."(10). La palabra *Nada*, que aparece escrita con mayúscula en el texto, sugiere la **nada absoluta** de la cual, supuestamente, ha brotado el nacimiento del universo y cuya comprensión está más allá del intelecto humano.

El susodicho proceso recibe más atención en la sección encabezada con el título "Cópula de la luz". Escrita desde un narrador omnisciente, y a manera de disertación, en ésta se establece un paralelo entre el engendro bisexual humano y la creación del firmamento en conceptos de opuestos: "La sexualidad del cosmos no es medible, ya que se trata de la orgía de un todo desconocido que escapa a la terminología del goce animal y humano... Como una mancha de esperma quedaba la Vía Láctea, el Sol surgía del fuego mismo que daba vida y la Tierra giraba constante y rítmica como cuna que nos dormía" (19) y el fuego "... empezó a dar luz, el calor y el alimento donde se gestaban a su vez la oscuridad, el frío y el hambre" (31). Los campos simbólicos de significados antitéticos luz-oscuridad, calor-frío, alimento-hambre indican una existencia que cobra significado en función de polos y conceptos opuestos: la creación sigue su rumbo. En las próximas páginas, Huidobro establece el proceso de la creación de la tierra utilizando la consabida analogía de Carl Sagan, mediante la cual se mide la historia de la tierra desde su creación hasta el presente en términos de un año, y la aparición del "mono sabio" unos minutos antes del fin de esta analogía temporal (35).

Aunque *Parto en el cosmos* prescinde casi por completo de un trasfondo referencial cubano, no por eso deja de incluirse una referencia pasajera en tercera persona a la revolución y a la campaña de alfabetización como "... aprendices de revolucionarios... que jamás entendían lo que estaban leyendo, que era precisamente el objetivo de la campaña de alfabetización: cómo saber leer sin entender nada" (38). También se encuentran alusiones tanto al máximo líder cubano como "el chacal del Caribe" (48) como a la renovación de la tarjeta de racionamiento (48), y a un saqueo por "el Comité de Barrio" (150). Pero como ya se ha dicho, la anécdota se desubica constantemente, remontándose de la inferencia a un espacio específico —como por ejemplo las alusiones a la Cuba revolucionaria— a volver a retomar una perspectiva mental mítica sobre la separación de los padres del mundo. Esta vez, sin embargo, la alusión a la mitosis original opera por analogía mientras Teresa viaja a los Alpes suizos y recorre el Mediterráneo. Se trata esta vez de contraponer un El y una Ella durante

los viajes fantasmagóricos de Teresa, un El y una Ella (o un Adán y una Eva) que participan en un cortejo cosmogónico cuyo resultado sería el comienzo de la raza humana.

Los viajes de Teresa y su visita a Suiza y a Kapellbrücke también provocan la asociación con los mitos en torno a los ritos de paso, mediante los cuales los héroes necesitan salir de su *ombilicum mundi* en busca de conocimientos que traen a su punto de partida al regresar de su aventura (Campbell 30, 35, 41). La búsqueda de la verdad por Teresa se centra simbólicamente en los cristales de Kapellbrücke, quien al regresar le explica a su hermana los misterios de dichos cristales:

Al centro, como puedes notar, hay un círculo y este círculo es el óvulo de la vida, de donde surgen, por la unión de los triángulos femeninos y masculinos, los otros triángulos que pueblan el universo, de cuya comunión en el amor emerge la energía. Las fuerzas ascendentes y descendentes de los triángulos representan una unión, que es el orden dentro del caos, el secreto de la creación. (92)

Esta descripción de los cristales de Kapellbrücke guarda un estrecho paralelo con los significados de la mandala, cuyas formas concéntricas se refieren a las convergencias del microcosmos y el macrocosmos, o sea, “. . . a la tierra y al ser humano, al átomo que compone la esencia material del hombre y a la galaxia de la cual la tierra es sólo un átomo. A través del concepto y de la estructura de la mandala, el hombre puede proyectarse hacia el universo y el universo hacia el hombre” (Argüelles 12). La descripción de dichos cristales también sugiere una analogía con el simbolismo mítico del uróboros como forma de explicar los orígenes de la especie. En el subconsciente colectivo de la humanidad, aparece la figura del uróboros como “. . . un recipiente que simboliza el útero materno, pero también la unión de los opuestos masculinos y femeninos, de los padres del mundo apareados en perpetua cohabitación” (Neumann 13). Y es la serpiente que se muerde la cola y se devora a sí misma; también implica un curso cíclico, un constante morir y renacer, de terminar y volver a comenzar.

Después de vagar por más lugares imprecisos, pero que contienen algunas referencias a Cuba, al trópico y al Polo Norte, las hermanas llegan al final de su trayectoria buscando el Juicio Final. Sin embargo, después de aparecer la palabra FIN en el texto, sigue un diálogo entre

las dos a manera de desenlace o epílogo, en el cual una de ellas dice que son viejas milenarias que se están muriendo, pero que se encuentran en un hospital a punto de nacer. Se confunde de esta forma el nacimiento humano con el aspecto cíclico de la vida y con las transformaciones del universo, y retomando una vez más la analogía de Carl Sagan, la tercera persona narrativa anuncia “¡Quién sabe si era el momento esperado de la medianoche!” (176). Queda de esta forma atrapada en el texto la trayectoria cíclica del nacer y del morir, del empezar y del terminar, en un continuo constante; es decir, desde el punto de vista anecdótico, *Parto en el cosmos* no tiene desenlaces. La índole ucrónica o la impresión de que el tiempo ficticio se ha plasmado y no progresa del pasado al futuro, queda sugerida cuando las protagonistas están por nacer en la clausura del texto, justo cuando están por morir. Llegar al final de la lectura equivale a encontrarse en sus comienzos o en cualquier parte de la anécdota. Ésta, a su vez, se desarrolla simultáneamente en múltiples coordenadas espaciales y temporales, lo que equivale a decir que no se ubica en ninguna de ellas.

En conjunto, el estilo fragmentado de *Parto en el cosmos* que alterna multiplicidad de voces narrativas, que subvierte los rudimentos de una trama tradicional, que trastorna la cronología del tiempo ficticio, y que desubica la anécdota, le confiere al texto una complejidad de palimpsesto de índole cubista. De particular interés es el intento de provocar paralelos míticos con la génesis del universo y de la tierra, sobre el proceso de diferenciación de la materia viva y su toma de conciencia, sobre la búsqueda de conocimiento, y sobre la incertidumbre humana ante la incógnita de la creación.

Además de estructurarse laberínticamente, estas últimas dos novelas del autor se distinguen por elaborar conceptos que desafían las pautas y los límites tradicionales de la novela. En ambas, las anécdotas quedan suspendidas en perspectivas que oscilan caprichosamente entre espacios concretos y espacios abstractos. Esta dinámica de ubicación revela una compleja urdimbre textual de poderoso impacto para los lectores por la multiplicidad de configuraciones que abarca. En términos generales, *Concierto para sordos* alude a la trayectoria histórica de la isla de Cuba desde su formación geológica hasta un presente inconcluso, mientras que *Parto en el cosmos* explora postulados cosmogónicos siendo en esencia una gran incursión intelectual sobre los misterios de la existencia. La primera ofrece una visión crítica de una sociedad en

particular. La segunda, menos específica, abarca el proceso del génesis en su totalidad, y se trata no tanto de una censura de alguna realidad histórica, como de una exposición de las limitaciones humanas al tratar de entender el proceso de la existencia. Ambas poseen ese cariz onírico o distorsionado y esa imprecisión cronológica y espacial que identifican muchos de los textos narrativos de Montes Huidobro. Las dos tratan de ensanchar los propósitos de la prosa ficción y transportar a los lectores a mundos ficticios alucinantes, espectrales o fantasmagóricos. Estos elementos, en combinación con el constante propósito satírico del autor, señalan la índole menipea de las obras en cuestión.

## NOTAS

1. Matías Montes Huidobro es, sin duda, uno de los escritores cubanos más distinguidos que escriben fuera de su tierra natal. Ya antes de exiliarse en 1961, varias de sus obras teatrales habían recibido reconocimientos y premios en Cuba, tales como el segundo y primer lugar, respectivamente, de la competencia anual de obras de teatro de la revista *Prometeo* con sus obras *Las cuatro brujas* (1950) y *Sobre las mismas rocas* (1951). En 1960, Montes Huidobro recibe el premio nacional de teatro de Cuba José Antonio Ramos por las obras *Los acosados* y *La botija* (*Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature* 309). En narrativa, Montes Huidobro ha publicado la colección de cuentos *La anunciación y otros cuentos cubanos* en 1967, así como cinco novelas, tres de las cuales han sido galardonadas hasta la fecha: *Desterrados al fuego* (1975), mención única en el concurso del mismo año del Fondo de Cultura Económica; *Segar a los muertos* (1980), finalista del Premio Cáceres de Novela Corta en 1975; *Esa fuente de dolor* (1999), que recibió el Premio de Novela Café Gijón; y *Concierto para sordos* (2001). En 2002, publica su hasta ahora última novela *Parto en el cosmos*.

2. De hecho, la trayectoria novelística de Matías Montes Huidobro revela cierto paralelo temático con los acontecimientos históricos en Cuba por los cuales el autor ha pasado. De esta forma, mediante la perspectiva de un protagonista-narrador, *Desterrados al fuego* capta magistralmente el desarraigo y disyunción existencial de una pareja de cubanos lanzados al torbellino de un exilio en una cultura ajena en la cual los valores culturales y sociales

acostumbrados han dejado de tener vigencia. En retrospectiva, *Segar a los muertos* recrea el caos imperante de los comienzos de la época revolucionaria cubana, narrada desde el punto de vista de la incoherencia mental de una protagonista que personifica una mujer sencilla pueblerina, a quien le ha tocado vivir en un ambiente social esperpéntico y carente de lógica. El texto de *Esa fuente de dolor* exhibe una especie de técnica de montaje de cierta complejidad cubista, en donde se señala la búsqueda de significado de los protagonistas a medida que sus existencias se resuelven en el ambiente babilónico y enfermizo al que ha dado lugar el advenimiento de la revolución cubana, y en donde la ciudad de La Habana sugiere metafóricamente el arquetipo de la Gran Madre que da vida y que a la vez devora (Neumann 39).

3. Los rasgos de esta 'especie' de sátira se observan desde la antigua Roma en *El satiricón* de Petronio y en la alegoría *El asno de oro* de Apuleyo; y siglos después en *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, en *Los viajes de Gulliver* (1725) de Swift y aun en *Cándido* (1750) de Voltaire. Quizás una de las sátiras menipeas más conocidas en tiempos más recientes sea *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley. En el contexto del desarrollo de la novela en Cuba, se podrían notar antecedentes a este tipo de narración en las novelas gaseiformes de Enrique Labrador Ruiz y en mucha de la obra de Virgilio Piñera. En nuestra época, el escritor exiliado José Sánchez Boudy nos ofrece un ejemplo de esta modalidad narrativa en su novela *Orbus Terrarum: La ciudad de Humanitas* (1972). Vemos así cómo se critica la Roma de Nerón en *El satiricón*, la inspección de las actividades privadas de los habitantes de Madrid en *El diablo cojuelo*, los males de una sociedad futurística programada y esterilizada en *Un mundo feliz*, o la crítica mordaz de la desintegración de los valores transcendentales de la sociedad occidental en *Orbus Terrarum*.

4. *Esa fuente de dolor* (1999) se vale de las observaciones de un muchacho y sus conocidos para criticar una sociedad que se resuelve en el escándalo, cosechando, por un lado, los frutos de una historia llena de conflictos, y sembrando, por otro, las semillas de un apocalipsis venidero. La cosecha se informa en los años cincuenta, idealizados por muchos, pero tildados de caóticos por Montes Huidobro. El apocalipsis sugiere metafóricamente a la revolución y resultante diáspora. Sin embargo, a pesar de la crítica mordaz sobre la sociedad cubana, es posible percibir cierto tono de compasión por el sufrimiento de un pueblo que no ha logrado vivir en paz y libertad por mucho tiempo.

5. El grito de "Patria o Muerte, Venceremos" es una referencia directa a una de las vociferaciones predilectas de la revolución castrista. Su significado es polifacético: por una parte, alude a las letras del himno nacional "Al combate corred . . . que morir por la patria es vivir"; y por la otra, 'venceremos' implica que tal muestra de patriotismo no será en vano; un lema

cuyo resultado último ha sido el de imponer la identificación del concepto de patria con el de revolución.

## OBRAS CITADAS

- Argüelles, José y Miriam Argüelles. *Mandala*. Berkeley and London: Shambala, 1972.
- Campbell, Joseph. *The Heroe with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Jack Sage trad. New York: Philosophical Library, 1962.
- Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature*. Ed. Julio Martínez. New York: Greenwood Press, 1990.
- Febles, Jorge. Contraportada de *Concierto para sordos*. Temple, Arizona: Editorial Bilingüe, 2001.
- \_\_\_\_\_. "La historia cubana: eje equívoco del juego intertextual en *Concierto para sordos*". En *Matías Montes Huidobro: su obsesión por la escritura*. Ed. Yara González Montes. Miami: Ediciones Universal, 2007. 57-74.
- Frye, Northrup. "Specific Continuous Forms in Prose Fiction". En *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Ed. Murray Davis. New Jersey: Prentice Hall, 1969, 30-42.
- \_\_\_\_\_. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957.
- Gariano, Carmelo. "La narrativa espectral de Montes-Huidobro". *Círculo* 33 (2004): 190-199.
- González Cruz, Luis F. "Multipolaridad y laberintos en *Parto en el cosmos*". En *Matías Montes Huidobro: su obsesión por la escritura*. Ed. Yara González Montes. Miami: Ediciones Universal, 2007. 75-82.
- González Montes, Yara. Ed. *Matías Montes Huidobro: su obsesión por la escritura*. Miami: Ediciones Universal, 2007.
- Hernández Miyares, Julio. "Apuntes sobre *Segar a los muertos* y otros textos narrativos de Matías Montes Huidobro". En *Matías Montes Huidobro: acercamientos a su obra literaria*. Eds. Jorge Febles y Armando González-Pérez. Lewiston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 1997. 175-183.
- Kristeva, Julia. *Interviews*. Ed. R. Mitchell Guberman. New York: Columbia UP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. 2 vols. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Labrador Ruiz, Enrique. *El laberinto de sí mismo*. La Habana: Carasa, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Cresival*. La Habana: Carasa, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Anteo*. La Habana: Carasa, 1940.
- Matías Montes Huidobro: su obsesión por la escritura*. Ed. Yara González Montes. Miami: Ediciones Universal, 2007.
- Montes Huidobro, Matías. *Los acosados*. *Lunes de revolución* 4 (1959) 10-14.
- \_\_\_\_\_. *La anunciación y otros cuentos cubanos*. Madrid: Clamores, 1967.
- \_\_\_\_\_. *La botija*. La Habana: Casa de las Américas 1.1 (1959): 4-19.
- \_\_\_\_\_. *Concierto para sordos*. Temple, Arizona: Editorial Bilingüe, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Desterrados al fuego*. México: FCE, 1975
- \_\_\_\_\_. *Esa fuente de dolor*. Sevilla: Algaida, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Parto en el cosmos*. Madrid: Editorial Betania, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Segar a los muertos*. Miami: Ediciones Universal, 1980.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1971.
- Piñera, Virgilio. *La carne de René*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1953.
- Sanchez-Boudy. *Orbus Terrarum: La ciudad de Humanitas*. Miami: Ediciones Universal, 1972.
- Suárez, M. Laurentino. Ed. *La narrativa de José Sánchez Boudy: tragedia y folklore*. Miami: Ediciones Universal, 1983, 24-31