

Jesús Díaz: ilusión y desilusión

Tenía en el rostro las marcas del silencio y en la cabeza voces, gritos, preguntas a las que no sabía cómo responder.

Las palabras perdidas

EN 1996, EN UN ARTÍCULO PUBLICADO EN LA REVISTA *Letra Internacional*, Jesús Díaz describe el contexto en que se gestó su vocación, haciendo un breve recuento de las circunstancias políticas y el momento literario de los 60. Su esbozo histórico trata de ser justo y equilibrado: si, por una parte, menciona la Revolución cubana, la descolonización de África, la Guerra de Vietnam, el mayo francés y el *Black Power* norteamericano, por otra, no deja de subrayar la importancia del *boom* de la novela hispanoamericana y la publicación de dos monumentos de las letras insulares: *El siglo de las luces* y *Paradiso*. «Es difícil exagerar el sentimiento de plenitud, de exaltación que nos invadía entonces...», confiesa sin ambages¹. Sabemos que, al igual que otros escritores de su generación, Díaz vivió intensamente aquella década insólita en la que parecía que la rueda de la historia se había salido de su eje y giraba de un modo más rápido e imprevisible. Con cálida ironía, la llama el «Decenio mesiánico» en el artículo citado. Su narrativa, como él mismo explica allí, nace simultáneamente en un tiempo de euforia para nuestra literatura y bajo el signo del entusiasmo que, en plena Guerra Fría, acompañó el florecimiento de las utopías libertarias y la ilusión del inminente advenimiento de una revolución mundial. Es más, con el tiempo, como si arrastrara consigo las señas de su origen, su narrativa se hace inseparable de ese clima de audacia, ingenuidad y fervor que bien supo recrear en *Las iniciales de la tierra* (1987) y en *Las palabras*

Gustavo Guerrero

¹ «El lugar imposible», *Letra Internacional*, N° 42, Madrid, 1996, p. 33.

perdidas (1992), pero que se expresa mucho antes y de manera distinta en los cuentos de *Los años duros* (1966), el libro con el que obtiene, a los veinticuatro años, el entonces tan codiciado premio Casa de las Américas.

Aunque comparto básicamente el juicio del Díaz maduro que consideraba, a la Borges, que *Los años duros* era una obra «juvenil y prescindible», creo que una interpretación cabal de su novelística no puede dejar hoy de lado estos cuentos². Si se me permite el tecnicismo, diría incluso que son el hipo-texto sobre el cual se escriben las novelas dentro de una compleja relación crítica que no sólo supone una amplificación del modelo, en el sentido retórico del término, sino también —y sobre todo— una trasgresión y una superación del mismo. En efecto, las novelas desdican a los cuentos o, mejor, ponen en tela de juicio el dispositivo textual e ideológico que Díaz crea con ellos —un singular patrón de escritura que, es de notar, desde la más temprana recepción del libro, adquiere un valor explícitamente paradigmático. Recordemos así que Emanuel Carballo, uno de los jurados del premio, no duda en destacar en la solapa de la primera edición de *Los años duros* que «la manera ejemplar como trata algunos temas de la revolución abre nuevas posibilidades a la joven narrativa cubana»³. Por su parte, Seymour Menton, en su conocido estudio, sitúa a estos relatos dentro de la corriente «más definitivamente comprometida con el proceso revolucionario» y llega incluso a afirmar que «se anticipan a la nueva postura revolucionaria hacia la literatura y las artes, sentada oficialmente en octubre de 1968»⁴. En fin, citemos también al Julio Ortega que, en *Relato de la utopía*, haciéndose eco de la opinión de Carballo, señala «la penetración con que el autor sabe mostrar situaciones conflictivas que resultan siendo ejemplares» y añade a renglón seguido que «el libro es ejemplar a varios niveles: lo es tanto en la solución formal que da a los episodios, como en la deducción que revela, no de modo expositivo sino de modo psicológico, en la conciencia en formación de sus protagonistas»⁵.

No es difícil entender hoy, con la distancia que dan los años, el cómo y el porqué de esta tan celebrada ejemplaridad que marcó la fortuna crítica de *Los años duros* y le garantizó a su autor un temprano reconocimiento. Los diez cuentos constituyen, en su conjunto, un modelo de literatura realista que no sólo es coherente, consistente y estable sino que, además, parece entonces novedoso dentro de la narrativa cubana. Muy influido por Rulfo —y, en menor grado, por Cortázar y Borges—, Díaz escribe sus relatos esencialmente en modo dramático, apoyándose en los diálogos y en el monólogo interior de sus personajes, y borrando al mismo tiempo las huellas de la enunciación del narrador, o reduciendo sus intervenciones a su más mínima expresión. No en

² Cf. «Cuba: El fin de una ilusión. La quiebra de *El caimán barbudo* y la clausura de *Pensamiento crítico*», *Claves de la razón práctica*, N° 104, Madrid, 1994, p. 65.

³ Jesús Díaz, *Los años duros*, Ediciones Huracán, La Habana, 1966, 150 pp.

⁴ *La narrativa de la revolución cubana*, Playor, Madrid, 1978, p. 190.

⁵ *Relato de utopía*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, pp. 127-128.

vano tres de los textos de *Los años duros* servirán de base a la escritura de la pieza *Unos hombres y otros* —la primera y, creo, única incursión de Díaz en el ámbito del teatro. El lenguaje que emplea contribuye asimismo al triunfo de su estrategia mimética, ya que se trata de una reproducción, a la manera rulfiana, del habla contemporánea habanera, es decir, de una representación literaria de un estilo oral familiar que funge de idiolecto cubano y reivindica un léxico, una sintaxis y una prosodia propias. Si agregamos que cada cuento recrea un horizonte histórico conocido y aun tópico dentro del discurso revolucionario —la lucha estudiantil contra Batista, la entrada de los barbudos en La Habana, la derrota de la contrarrevolución, la zafra y la instrucción de los milicianos—, el resultado final no podía ser más eficaz: el lector tiene la impresión de que, al igual que los personajes, los hechos hablan por sí solos y dicen su verdad dentro de esa transparencia que disuelve la palabra en la acción y en el mundo.

Pero, por supuesto, no es así. En el fondo, el gran logro de *Los años duros* —lo que, a mi modo de ver, lo hace tan modélico y atractivo en aquel entonces— es haber sabido preservar el espíritu didáctico de la literatura comprometida, digamos, su finalidad ideológica, desembarazándose de ese exceso de información que mina el valor estético de las ficciones del realismo socialista y cuya fuente primera es justamente la ubicua voz del narrador. Y es que, como ha mostrado Suleiman, en la novela militante el afán por regular continuamente el sentido produce una multiplicación de las intervenciones omniscientes y una proliferación de los comentarios evaluativos que desemboca en un continuo ejercicio de la redundancia, ya que redundantes son las interpretaciones que incesantemente hace el narrador de los actos, las palabras y los juicios de sus personajes⁶. Al reducir a su mínima expresión la presencia de una instancia narrativa, Díaz logra salvar este escollo y, un poco a la manera de Brecht, presenta situaciones conflictivas que deben suscitar de manera autónoma una reflexión política. Sin embargo, su dispositivo no aspira menos que el realista socialista al control de la lectura y si hoy su intención nos parece tan obvia es sobre todo porque, en el plano de la caracterización de los personajes, las amalgamas que postula nos resultan a veces inaceptables. Para decirlo con los términos Suleiman, en *Los años duros* la redundancia que quiere bloquear la pluralidad del sentido no se sitúa ya en las relaciones entre la voz narrativa y la historia sino en el nivel de la descripción de los héroes y protagonistas, pues muchos de ellos y sus acciones son redundantes en su calificación ideológica y moral. Así, los traidores, los contrarrevolucionarios y los que no logran integrarse a la construcción del nuevo orden son seres sin escrúpulos como los torturadores de «Con la punta de una piedra», o católicos como el indeciso protagonista de «Diosito», o pro-capitalistas como el Bobby de «El capitán», o incluso homosexuales como el soplón de «El cojo». De esta otra forma de redundancia, *hélas*, no logra escapar el joven Díaz.

⁶ S. Suleiman, *Le roman à thèse: l'autorité fictive*, PUF, París, 1983, p. 96 et ss.

Como los apólogos, las fábulas y las parábolas, sus cuentos son ejemplares principalmente porque persiguen un fin que está más allá de sí mismos y, para alcanzarlo, tratan de limitar las fluctuaciones semánticas del texto, encauzando la lectura a través de un sistema de valores que asegure, con mayor o menor sutileza, su univocidad o, si se quiere, su monologismo y su monosemia. «Pretendíamos vincular la literatura a una vocación liberadora universal en el terreno político», recuerda Díaz en el artículo ya mencionado⁷. *Los años duros* fue el tributo literario de su temprana adhesión a la Revolución cubana: un libro en el cual los aciertos y los desaciertos traducen por igual la fe y las ilusiones del muchacho que lo escribió.

Veinte años después, el hombre que da por fin a la imprenta *Las iniciales de la tierra* escribe desde otro horizonte y sobre bases muy distintas. Tal y como declarara en varias ocasiones, 1970 y el fiasco de la Zafra de los Diez Millones fueron el punto de partida de un proceso de autocritica que va a minar progresivamente las convicciones juveniles y a hacer urgente y necesaria una revisión de las relaciones entre militancia, vida y creación. Si el cuentista nace en un momento de intenso fervor revolucionario, el novelista es hijo de la duda y la decepción: «desde mis remotas lecturas de adolescente —afirma Díaz— me obsesionaba la idea de escribir una novela, y el primer gran fracaso de la revolución, que me obligó a hacerme tantas preguntas, se convirtió en el catalizador de aquel sueño»⁸. Así surgen, después de doce años de espera y numerosas reescrituras, *Las iniciales de la tierra*. Hay muchas maneras de describirla, pero quizá una de las descripciones más justas es aquella que nos la presenta como una obra donde la ideología revolucionaria se ve continuamente sometida a la prueba de la existencia. Ehrenburg, uno de los santos padres del realismo socialista soviético, sostenía allá por los años treinta que «los buenos comunistas no tenían biografía»⁹. La primera novela de Díaz, biografía ficticia con mucho de autobiografía real, pareciera empeñada en probar lo contrario, pues la vida y hechos del protagonista, Carlos Pérez Cifredo, se desarrollan, de comienzo a fin, como un prolongado e irresuelto conflicto entre la ortodoxia revolucionaria y la diversidad de la experiencia. Dicho de otro modo: en vez de encontrarnos con esa línea recta que lleva al héroe positivo de la ignorancia y la pasividad al conocimiento y a la acción, nos encontramos con una línea quebrada y barroca cuyo fin y sentido parecen inciertos.

Es interesante observar cómo Díaz vuelve a visitar aquí los mismos lugares o los mismos tópicos de la historia de la Revolución cubana ya tratados en los cuentos, pero enfocándolos ahora desde una perspectiva mucho más compleja que da pie a la ambigüedad. En efecto, la lucha estudiantil contra Batista, las manifestaciones de apoyo a Fidel, la derrota de la contrarrevolución, la

⁷ *Op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid*, p. 34. Cf. asimismo el artículo citado de *Claves de razón práctica* sobre la influencia de la censura contra las revistas *El Caimán Barbudo* y *Pensamiento Crítico* en la génesis de la obra novelesca.

⁹ Citado por Régine Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, París, 1986, p. 197.

instrucción de las milicias e incluso la zafra reaparecen en las páginas de la novela bajo una luz nueva que matiza y a menudo cuestiona el modelo realista de *Los años duros*. La diferencia entre las dos obras pasa, en primer término, por la ostensible presencia de un narrador omnisciente que, como biógrafo al fin, se convierte en una suerte de sombra del protagonista e introduce frecuentemente una distancia irónica entre lo que Carlos hace, dice o piensa y la interpretación que se puede hacer de sus actos, sus palabras y sus pensamientos. Resulta en cierto modo paradójico que la instancia narrativa que, como ya vimos, garantizaba el control de la lectura en las novelas del realismo socialista, se convierta, en *Las iniciales de la tierra*, en el foco principal de una ironía que socava la univocidad del texto. Pero hay más: el tránsito de un realismo monológico a un realismo dialógico supone también una multiplicación de los lenguajes, una apertura temática hacia las formas de la cultura popular cubana y una celebración de esas dos prácticas subversivas que son el sexo y el humor. Díaz rescata así el idioma de las tiras cómicas o, como las llaman en Cuba, los muñequitos, una lengua hecha de onomatopeyas y gruñidos que llenan los sueños infantiles del protagonista. Recordemos además que éste, ya adolescente, se comunica con sus amigos, intercambiando títulos, músicas y frases de películas en interminables galimatías y retruécanos, chispeantes justas de agudeza e ingenio. Y no habría que olvidar que, del estilo casino a la rumba, pasando por las letras de los éxitos más sonados y hasta los cantos secretos de un bembé, la cultura de la fiesta cubana atraviesa la novela de parte a parte y nos ofrece algunos momentos de franca comicidad, como el episodio de la Rumba del Armagedón o aquel Bolero de la Bomba Atómica que empieza con las palabras «Sólo cenizas hallarás...»

Existen sin lugar a duda una cierta visión carnavalesca de la historia en esta novela que, entre lo sublime y lo grotesco, crea una distancia ante los hechos y abre las puertas a una lectura irreverente y aun satírica del proceso revolucionario. Pero no hay que engañarse: incluso en el corazón del enfrentamiento entre el Carlos individuo y los patrones ideológicos del partido sigue presente el afán de preservar la fe en la Revolución y de salvaguardar el aura del proceso revolucionario. Quizá un estudio genético de los borradores y manuscritos de *Las iniciales de la tierra* podrá decirnos en un futuro cuánto hay de censura o de autocensura en esta actitud. Por de pronto, es evidente que Díaz fracasa en su intento de contradecir a Ehrenburg: no, los buenos comunistas no pueden tener una biografía y menos aún una biografía que ponga de relieve de semejante manera las mil mentiras de la tesis sobre la ausencia de conflictos en una sociedad que construye el orden nuevo. A imagen y semejanza de su creador, Carlos no logra ser el que quiere ser en ese proceso. No es improbable que su frustración refleje en buena medida la del novelista que no consigue escribir la novela que quiere escribir y debe conformarse con otra o con soñar con ese texto virtual e inalcanzable que, unos años más tarde, acabará llamándose *Las palabras perdidas*.

Primera novela publicada después de la ruptura con el castrismo que condena al autor al exilio en 1992, las aventuras y desventuras de los letrados

mosqueteros de *El Güije Ilustrado* son como una corriente de aire fresco en una obra que, tras la aparición de *Las iniciales de la tierra*, estaba amenazada de asfixia. Los tres protagonistas, El Gordo, el Rojo y el Flaco, son, en cierta manera, los descendientes directos de las figuras juveniles de *Los años duros*, como el Chino o el Rolo, o incluso los vástagos del propio Carlos Pérez Cifredo; pero, a diferencia de todos ellos, nuestro trío puede decir en voz alta algo que ningún personaje anterior de Díaz se hubiera atrevido siquiera a murmurar: a saber, «que las Utopías constituyen el fundamento filosófico de la irreprimible tendencia eurocéntrica —liberal o marxista, ya que ambas escuelas son fatalmente neoplatónicas y judeocristianas— a imaginar Paradisos en cualquier isla exótica y distante, así como el rencor atroz del que comprueba lo que debía haber sabido desde siempre: que los Paradisos no existen sobre la tierra»¹⁰. Con su tono desenvuelto y sentencioso, esta frase tiene, en mi sentir, el valor de una suerte de epifanía en la trayectoria literaria de Díaz, pues marca textualmente el momento en que el novelista da por fin con ese tema que lo andaba buscando y que es como el reflejo fiel de sus más íntimas inquietudes, el lugar donde descubre, borgianamente, su verdadero rostro. Tal vez no es otra la razón que hace de *Las palabras perdidas* una de sus mejores novelas —o acaso la mejor. Y es que la historia del Gordo, el Rojo y el Flaco y de su malograda revista tiene la belleza y la autenticidad que le trasmite un hombre que ha entendido que su destino no es ensañarse tardíamente con una revolución desprestigiada y moribunda ni lanzarse a una cacería de brujas para denunciar a los culpables, sino encontrar el arte y la manera de explorar lúcidamente esas aguas revueltas que signan la travesía entre la utopía política y el desengaño, y que no sólo son propias de la experiencia cubana sino de todo un mundo que asiste a la quiebra de las filosofías de la historia. En este sentido, resulta bastante significativo que Berlín sea la primera ciudad del exilio de Díaz. Cuando la novela aparece en España a principios de 1992, ya con la banda de finalista del premio Nadal, es el contexto de una época que ha visto caer el famoso muro el que se ocupa de cumplir con creces la función irónica que antes desempeñara el narrador de *Las iniciales de la tierra*.

Ello no obsta, sin embargo, a que se afirme aquí la presencia de una instancia omnisciente y ubicua que, en adelante, será una casi constante en la novelística de Díaz y sin duda uno de los rasgos textuales que más lo alejan de su primer realismo. Alternando los planos temporales entre pasado y presente, jugando a los juegos literarios de la puesta en abismo tan comunes en los setenta —la novela sobre la creación de una revista que es materia de una novela—, es ese todopoderoso narrador el que fija la perspectiva que nos permite leer, entre risas y lágrimas, las peripecias de los tres cándidos muchachos que quieren salvar de la mediocridad y el oportunismo a una revolución que, fatalmente, los condena. Altura de una caída, su castigo tiene el trágico

¹⁰ *Las palabras perdidas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, p. 154.

tamaño de su esperanza, pero Díaz no pone el acento allí sino en el entusiasmo, la osadía y el ardor con que luchan para realizar sus sueños. Hay algo así de *Las iniciales de la tierra* e incluso de *Los años duros* que sigue vivo en *Las palabras perdidas*, pero que alcanza en ellas su forma más completa: digamos, el paso de la ilusión a la desilusión con que se plasma la quijotesca épica de una causa perdida.

El Oso Fernando de *La piel y la máscara* (1996), el Stalin Martínez de *Dime algo sobre Cuba* (1998) y el Manuel Desdín de *Las Cuatro fugas de Manuel* (2002) recorren, cada uno a su manera, ese espacio que va de la certidumbre a la incertidumbre, del saber al no saber, de la convicción a la decepción, y van arrastrando sus frustraciones junto al recuerdo aún vivo de sus deseos. Todos tratan en vano de negar la evidencia para no renunciar a las creencias que dieron forma a sus vidas. El Oso Fernando piensa que un eventual triunfo de su película en algún festival internacional le protegerá del hostigamiento del régimen y lo salvará del exilio; Stalin Martínez, después de haber estado por unas horas en la Florida, regresa a Cuba, creyendo que en la isla aún puede ser feliz; Manuel Desdín imagina que, como es el estudiante más sobresaliente de su promoción, el gobierno cubano le permitirá proseguir sus investigaciones sobre la física de bajas temperaturas en Occidente, tras la desaparición de la Unión Soviética. Por supuesto, los tres se equivocan o quieren equivocarse, pues admitir su error supone perder pie en el presente, mirar el pasado como una tierra arrasada y ver el futuro como un inquietante vacío. Bien lo dice el Oso Fernando con valentía y lucidez: «Había algo más, algo peor inclusive: el miedo a reconocer abiertamente que la gran utopía laica que dio sentido a mi existencia y a la de tantos y tantos otros había fracasado»¹¹.

Aunque tengo cierta predilección por *Las cuatro fugas de Manuel*, a mi juicio, *La piel y la máscara* es, de las tres novelas, aquella donde el contraste adquiere mayor profundidad, pues Díaz sitúa a sus personajes en pleno rodaje de una película donde la irrealidad de la ficción se convierte en la metáfora o el doble perfecto de la realidad alienante en la que todos viven entre la mentira y el miedo. Seguramente a nuestro autor no le habría gustado que se calificara a esta novela de «neobarroca», pero, de hecho, lo es. Aún más, se trata de un buen ejemplo del género, ya que el juego de espejos entre los actores y los personajes, entre la ficción y la no ficción, no sólo tiene visos de gran teatro del mundo sino que hace posible la conjunción del tema barroco de la apariencia y el desengaño con las preocupaciones ideológicas y más contemporáneas de la novelística de Díaz.

Las cuatro fugas de Manuel, testimonio novelado o *non fiction novel*, no ofrece nada equivalente a este denso intercambio de planos, pero sí la vivacidad y el atrevimiento característicos de esos personajes adolescentes a los que es tan afecto nuestro autor y que le permiten situar a menudo sus narraciones en los

¹¹ *La piel y la máscara*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 55.


predios del *Bildungsroman*, la novela de aprendizaje o iniciación. Mi inclinación por las rocambolescas aventuras del joven científico cubano procede en buena medida de este rasgo genérico, pues creo que lo que el protagonista debe descubrir para hacerse hombre al cabo de muchas penas y trabajos viene a coronar la trayectoria de Díaz y proyecta la significación de su obra hacia un horizonte más rico y más vasto. En general, me repugnan los críticos y *scholars* que se auto-citan, más o menos como los antólogos que se incluyen en sus antologías, pero no puedo evitar repetir aquí lo que ya dije en una reseña de la novela: Manuel alcanza su estatura de adulto cuando logra al fin reconciliarse con el absurdo de la existencia y el caos de la historia, y comprende que, puesto que ambos forman parte de nuestra condición, necesitamos a diario de toda nuestra inteligencia, nuestra voluntad y nuestra valentía para darle algún sentido a la vida que nos ha tocado vivir¹². Desde este punto de vista, en la lucha de Manuel contra la adversidad, como en la del falso balseiro Stalin Martínez o incluso en la del Bárbaro de *Siberiana* (2000), está en juego algo más que un adiós a la Revolución cubana: a saber, el combate contemporáneo contra la tentación nihilista que se cierne como una constante amenaza sobre nuestro mundo post-utópico. Los tres protagonistas pasan de la ilusión a la desilusión y de la desilusión no a los laberintos del escepticismo sino a una pugna febril con lo real que denota su afán de recrear otros sueños. Claudio Magris escribió alguna vez que, en nuestro tiempo, «el desencanto es una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza»¹³. Es curioso que, como para acabar de subvertir el modelo realista de *Los años duros*, en las tres últimas novelas sean unos personajes marginales, inadaptados o de ambigua sexualidad los que hagan suya esta divisa y nos brinden un ejemplo de coraje e intrepidez.

Jesús Díaz sabía que, más allá de la desilusión, no estaba tan solo la ausencia de sentido sino también la posibilidad de reinterpretar más libremente nuestros deseos, quizá la mayor lección que nos deja con su obra narrativa. Me consta que, como al Flaco de *Las palabras perdidas*, le parecía ya muy lejano el día en que pensó que sus novelas iban a cambiar la historia de la literatura cubana o latinoamericana. Sin embargo, estaba muy consciente de que habían planteado problemas inéditos, habían incorporado nuevos lenguajes y habían sabido explorar temas que, como el de la presencia de los cubanos en la Europa del Este, podían sacar a la literatura insular del obsesivo monólogo de Cuba con Cuba. ¿Fue otra acaso la actitud que, durante su exilio madrileño, le llevó a fundar la revista *Encuentro* y a hacer posible un diálogo no sólo entre los cubanos de dentro y fuera de la isla sino entre todos ellos y nosotros, los otros? Mi pregunta es, por supuesto, retórica. Jesús Díaz pensaba que los cubanos estaban obligados a entenderse y que esa comprensión pasaba, en parte, por una apertura hacia los otros que, diversificando la discusión, contribuyera a limar las diferencias y a reducir las distancias. Creo que en esto tampoco se equivocaba.

¹² «Retrato del científico adolescente», *Letras Libres*, N° 7, Madrid, abril 2002, p. 80-81.

¹³ *Utopía y desencanto*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 15.

No quisiera terminar sin evocar nuestro último encuentro. Después de conversar intensamente durante toda una tarde en Madrid, en marzo pasado, Jesús, con su contagioso entusiasmo, prometió enviarme pronto el primer capítulo de su nueva novela, una singular historia de amor que transcurriría en Europa, entre Alemania, Galicia y Portugal, pero concluiría en La Habana. Yo, por mi parte, prometí hacerle llegar el ensayo que iba a escribir sobre su novelística. Sé que ya no leeré sus páginas ni él las mías, pero, como crítico, como editor y, sobre todo, como amigo, me consuela pensar que la última imagen que tuve de él fue la de un hombre reconciliado consigo mismo y dueño ya de una obra en la que había ido vertiendo esas voces, gritos y preguntas que llevaba adentro y a los alguna vez, condenado al silencio, creyó que no podría responder.

<p>cuento LOS AÑOS DUROS de JESUS DIAZ RODRIGUEZ (Cuba) Jurado: Pedro Lastra Salazar, Enmanuel Carballo, Jesús López Pacheco y Onelio Jorge Cardoso.</p>	
<p>menciones LOS DESNUDOS (novela) de DAVID BUZZI (Cuba) LA ODILEA (novela) de FRANCISCO CHOFRE CASTILLO (Cuba) REBELION EN LA OCTAVA CASA (novela) de JAIME SARUSKY (Cuba) LEJOS DE ESPAÑA (novela) de HERNAN VALDES (Chile) CANTOS (poesía) de FRANCISCO BENDEZU (Perú) EL CETRO DE LOS JOVENES (poesía) de CESAR CALVO S. (Perú) LOS PEQUEÑOS INFIERNOS (poesía) de ROQUE DALTON (El Salvador) PRIMER LIBRO DE LA CIUDAD (poesía) de CESAR LOPEZ (Cuba) SURREALIDAD (poesía) de PEDRO PEREZ SARDUY (Cuba) HABER VIVIDO (poesía) de LUIS SUARDIAZ (Cuba) SER Y MORIR EN PABLO NERUDA (ensayo) de HERNAN LOYOLA GUERRA (Chile) CUBA, NACIONALISMO Y COMUNISMO (ensayo) de MARCOS WINOCUR (Argentina) LOS QUE VIERON LA ZARZA (cuento) de LILIANA HEKER (Argentina)</p>	