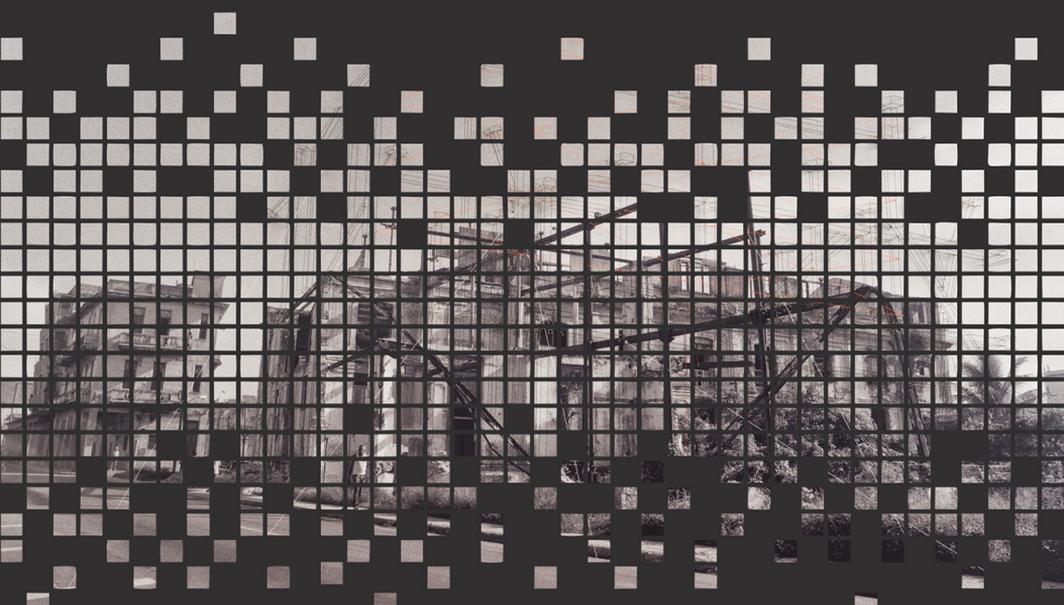


Nancy Calomarde y
Graciela Salto (comp.)

Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular



ENSAYOS

• KATATAY •
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico:

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

**Devenir/Escribir Cuba en el
siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular**

Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del
archivo insular / Graciela Salto... [et al.]; compilado por
Graciela Salto; Nancy Calomarde - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN: 978-987-48074-0-3

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Cubana. 3. Crítica Literaria.
I. Salto, Graciela, comp. II. Calomarde, Nancy, comp.

CDD Cu864

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de
doble ciego

© Graciela Salto y Nancy Calomarde
© Ediciones Katatay
© Julio Bariani
© María Eugenia Dalla Lasta
© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY
(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)
Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar
<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani
Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta
Diseño de interior: Graciela Savino
Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio
Imagen de tapa (fondo): Carlos Garaícoa, *Untitled (Chocolatería)*, 2014.
Pins and threads on lambda photograph mounted and laminated in Gator
Board/ Alfileres e hilo sobre fotografía lambda montada y laminada sobre gator
board, 125 x 160 cm. Foto: Oak Taylor-Smith. Colección privada.

ISBN: 978-987-46975-3-0

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autori-
zación escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas
en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o
procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.



Índice

Introducción.....	7
<i>Nancy Calomarde y Graciela Salto</i>	
Ponte y sus efectos de lectura	
Unas cuantas fichas del <i>Diccionario de la lengua suelta</i> <i>Antonio José Ponte</i>	17
Los relatos de Ponte <i>Jorge Luis Arcos</i>	39
La novela de espías y las tecnologías de poder en <i>La fiesta vigilada</i> de Antonio José Ponte <i>Ignacio Iriarte</i>	55
Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista <i>Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde</i>	81
Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI	
Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage <i>Nanne Timmer</i>	105
Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después <i>Nancy Calomarde</i>	129
Berlín, contrapunteo cubano <i>Irina Garbatzky</i>	157
Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez <i>Guadalupe Silva</i>	175

Reconfiguraciones del archivo

- Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante
Celina Manzoni 197
- ‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos
Ana Eichenbronner 219
- Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos
María Fernanda Pampín 243

Devenir del archivo

- Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico
Roberto González Echevarría 267
- Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy
Denise León 283
- La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba
Ineke Phaf-Rheinberger 307
- Sobre los autores 327

Introducción

Nancy Calomarde y Graciela Salto

Pensar, comprender y escribir sobre la “cuestión cubana”, en su heterogénea y contradictoria complejidad, es el testimonio de una persistente obsesión latinoamericana y, quizá, argentina. Es también la demostración de una amistad y de un diálogo fecundo, amoroso, entre el continente que la abraza y la emblemática isla, un lugar saturado de mitificaciones y relatos desmitificadores que la ubican en el espacio material y simbólico de “nuestras islitas”, como las nombró la enorme María Zambrano. Podríamos comenzar estas páginas con un “como íbamos diciendo”, como si retomáramos ahora una antigua conversación que se remonta a los diarios de viaje, a las crónicas de la Conquista, a las ficcionalizaciones del Barroco y del Modernismo, a los neobarrocos, a la poesía conversacional, al testimonio, a la crítica, a *Casa de las Américas*, a Martí, a Lezama, a Sarduy... Se trata, como sabemos, de un diálogo no siempre desprovisto de tormentas, hiatos y estrecheces. De cualquier modo, es este un libro pensado en esa genealogía, para engrosar esos diálogos, y pensado también desde una Argentina agitada, y desde una cultura académica que se concibe en la sed de esa conversación incesante, desde un lugar de enunciación que es apertura y articulación con voces de aquí, de allá, y de más allá del Atlántico y de más acá del interior del propio país.

El título acusa, por una parte, la marca deleuzeana de muchas de nuestras lecturas, tanto como su espejeo en el término escribir recupera la impronta barthesiana. De algún modo, las intervenciones que conforman esta obra colectiva intentan demarcar un sesgo lector que comienza por cuestionar la misma noción de literatura y las lógicas a través de las cuales se construyen genealogías y se entranan sus causalidades. Por otra parte, la noción del devenir busca problematizar las lógicas teleológicas, las obsesiones por el origen tanto como las concepciones disruptivas (o revolucionarias) de la historia, en particular, la cubana, para pensarla en su fluir, en su apertura,

en su posibilidad de devenir otro/a. Esa perspectiva nos posibilita imaginar un espacio de libertad para volver a interrogar el archivo y los lugares naturalizados y sedimentados de la tradición, nos permite volver a narrar Cuba en su movimiento rizomático. El subtítulo *(post) poéticas del archivo insular* funciona como una clave que alude al dispositivo lector que organiza este conjunto de escrituras en cuanto máquina que interroga ese espacio-tiempo del “después del después” (De la Campa 2017),¹ de una cultura y una literatura, que ha venido operando como una metapolítica y una metaliteratura. De modo que nos aventuramos, con diferente profundidad, en las preguntas por el archivo cubano, en un presente que parece desdibujarse, en la tradición insular, sus diásporas, sus balseros y sus insilios, en los problemas del canon, en la Cuba de las transiciones, la del siglo XXI, de internet y la cultura tecnológica y mediática, la Cuba de sus ciudades y sus márgenes, la de la Revolución, la del turismo y los huracanes, de las columnas, las ruinas y los tugurios, la del mar infinito y violeta y de las 90 millas que separan su capital de Miami.

El libro se articula en cuatro secciones: “Ponte y sus efectos de lectura”, “Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI”, “Reconfiguraciones del archivo” y “Devenir del archivo”. La primera serie se abre con la escritura de Antonio José Ponte y su trabajo “Unas cuantas fichas del *Diccionario de la lengua suelta*”. Entre la crónica, el chisme, el relato y la poesía, propone una sucesión de estampas cubanas que producen una audaz intervención en el archivo nacional, a través de sus metáforas, sus lugares comunes, sus fantasmas y, sobre todo, sus personajes icónicos, ahora desprovistos del aura y reubicados en una escena de conversaciones que amplifica la escucha en los susurros, las omisiones y hasta los tramposos silencios. Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega, Alejo Carpentier, entre otros, están allí y adquieren otro espesor, en su carácter de contrafiguras de las “lápidas” desarchivadas, descolocadas.

El artículo de Jorge Luis Arcos, “Los relatos de Ponte”, no se concentra en una única obra sino, más bien, aborda el análisis

¹ Román de la Campa (2017). *Rumbo sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta.

de lo que denomina su narrativa-poética como un modo de ingreso al conjunto de los relatos ponteanos. Propone, para ello, la noción de “realismo imaginal”, entendido como potencia de la visualidad en su obra, pero también postula otra serie de metáforas –nociones que se vuelven puertas de entrada a una cuentística sumamente original–. Entre ellas, destaca la narratividad, la temporalidad poética, lo “pos-inacabable”, al igual que otros núcleos –ruina, imperio– ya visitados por la crítica, pero mirados aquí bajo una perspectiva nueva. Por su parte, Ignacio Iriarte lee *La fiesta vigilada* en clave de una novela de espías. Hace de la noción de “samplear”, prestada del campo de la música, una incisiva operación retórica que le permite leer el corpus atravesado por el tamiz de otras lecturas: “Con Garbatzky, podemos decir que Ponte *samplea* el archivo de las novelas de espías, o con Basile, las presiones sobre la población”. Asimismo su trabajo aborda el texto desde el espacio de la polémica como un campo de lucha por la interpretación. Señala Iriarte que un héroe se levanta contra el Estado para disputarle, precisamente, la interpretación. En tal sentido, el autor avanza en una audaz hipótesis respecto de *La fiesta vigilada* en tanto la obra no solamente vendría a *remixar* la ficción sino también a depurar la tradición del ensayo, en su pulsión anti-totalitaria. La serie se cierra con una entrevista realizada a Ponte en el contexto del III Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas”; Basile y Calomarde conversan con el autor acerca de diferentes aspectos de su obra, como la presencia de la ciudad, su relación con La Habana, el exilio y el diálogo de su escritura con las operaciones de revisión del archivo nacional.

La segunda serie, “Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI”, se abre con el artículo de Nanne Timmer “Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage”. El trabajo propone la forma en que dos novelas cubanas contemporáneas imaginan un presente haciendo tensar la (de)construcción territorial y la anti-utopía. En tal sentido, la autora se pregunta cómo las narrativas usan las categorías de lo utópico y lo distópico, en cuanto imagen de una nación en estado de excepción, pero además como una propuesta reflexiva acerca de la contemporaneidad (entre la fragmentación y la consolidación de Territorios-Esta-

do). Calomarde, en su capítulo “Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después” se aboca al trabajo sobre las territorialidades cubanas en dos narradores de la llamada “Generación O”, Jorge Enrique Lage y Ahmel Echevarría. A partir de reflexionar acerca de la dinámica cultural que traza el archivo nacional respecto de los vínculos entre territorio-obra y la pregnancia de esas fórmulas en la tradición, se detiene en la lectura de dos textos narrativos (un volumen de cuentos y una novela) publicados el mismo año en La Habana: *Archivo*, del primero de los narradores, e *Insomnio -the fight club-*, de Echevarría.

“Berlín, contrapunteo cubano” de Irina Garbatzky plantea la hipótesis de que Berlín configuró para la literatura cubana un polo de religación de experiencias culturales, de modo similar a como funcionaron otras capitales para la literatura latinoamericana. En esta clave, ingresa a las novelas *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), de Jesús Díaz, y *La irresistible caída del muro de Berlín* (2016), de Fernando Villaverde. Señala la autora, en su lectura de los relatos, el impacto de la transformación en la temporalidad que se detecta en Cuba a partir de la crucial caída del muro de Berlín y la consecuente crisis del Período Especial, junto a una tímida apertura al mercado global. En este contexto, la temporalidad cubana produce un palimpsesto que absorbe las funciones utópicas y teleológicas del futuro mediante la apelación a la memorialización. La capital alemana se vuelve espacio *trasterritorial* y *trastemporal* para la ficción literaria. Cierra la serie el estudio “Mapa, ensayo y curaduría en Iván de la Nuez” de Guadalupe Silva. En él se propone leer la conexión entre los cuatro libros del escritor cubano publicados en España, luego de su salida de Cuba, con el objetivo de mostrar, a través de ellos, y en especial de sus metáforas, la relación entre las nociones de “mapa”, “ensayo” y “museo”, las cuales demarcarían lo que la autora denomina su “campo de trabajo intelectual”. El artículo se divide en dos secciones. En la primera parte, analiza la perspectiva curatorial del trabajo de Iván de la Nuez, a través de los libros *Cuba, la isla posible* (1995) y *Paisajes después del muro* (1999); en la segunda, lee la construcción de su perspectiva ensayística en la elaboración de una voz o *dramatis personae* (que define a la manera de “ensayista navegante”) en dos libros: *La balsa perpetua* (1998) y *El mapa de sal* (2001).

La tercera serie, “Reconfiguraciones del archivo”, se abre con un estudio de Celina Manzoni sobre *Mapa dibujado por un espía* (2013) de Guillermo Cabrera Infante. En esta obra póstuma, Manzoni destaca la “voluntad de forma” que conecta los fragmentos en apariencia dispersos y ubica la escritura de estos apuntes en la cronología de los libros más logrados del cubano. La minuciosidad de su lectura y el cotejo de datos con un amplio campo de referencias le permiten analizar la obra como una “coreografía del desencanto” en la que se desglosa el itinerario que llevó a Cabrera Infante desde el desasosiego de los primeros tiempos revolucionarios hasta el ostracismo del exilio. En “‘Aun así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos”, Ana Eichenbronner analiza algunas de las resonancias piñerianas detectables en tres obras de las últimas décadas: *Cuentos fríos* (2000) de Pedro de Jesús, *Cuentos de todas partes del Imperio* (1998) de Antonio José Ponte y *La catedral de los negros* (2012) de Marcial Gala. Tras un cuidadoso inventario del horizonte de recepción de la obra de Piñera en y fuera de la isla, la autora rastrea la actualidad de algunas de sus imágenes más conocidas –las “carnitas” piñerianas– en ficciones contemporáneas que exhiben la vigencia de un legado tan fecundo para la disrupción del relato nacional. En estrecha articulación con lo anterior, María Fernanda Pampín aborda la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos del siglo XXI. Se centra, en especial, en ensayos de Rafael Rojas, Antonio José Ponte, Enrique del Risco, Francisco Morán, Néstor Díaz de Villegas y en dos films que cuestionan la figura consolidada del héroe: *El ojo del canario* (2009), dirigido por Fernando Pérez, y *Héroe de culto* (2015) de Ernesto Sánchez Valdés. Si bien el proceso de sacralización de la figura de Martí se inició poco después de su muerte en Dos Ríos, el proceso se profundiza durante el transcurso del siglo XX, se refuerza durante el gobierno revolucionario y alcanza su punto de máxima condensación mítica con la caída de la URSS. El estudio de Pampín describe los puntos más relevantes de este proceso de canonización y enfoca la revisión crítica emprendida por intelectuales desde dentro y fuera de la isla que señalan el agotamiento de una lectura utópica del legado martiano.

La cuarta serie, “Devenir del archivo”, incluye el análisis de obras y autores que ocupan también un lugar indiscutible en el archivo abordado en la serie anterior y focaliza, al mismo tiempo, en una zona menos visible. En primer lugar, Roberto González Echevarría plantea en “Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico” una torsión a sus estudios sobre uno de los autores más representativos del canon cubano. Enfatiza aquí la importancia que tiene para Carpentier la lectura iniciática de la obra de Jorge Luis Borges, documentada en los artículos publicados en *Letra y solfa* en la década de 1940; el descubrimiento, en la misma época, de la historia latinoamericana como fuente ficcional y los postulados de Richard Wagner que confluyen tanto en el conocido prólogo de *El reino de este mundo* (1949) como en los relatos de *Guerra del tiempo* (1958).

Desde otra perspectiva, el trabajo de Denise León, “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy”, se detiene en uno de los corpus menos estudiados de Sarduy. En su penúltimo poemario, *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), analiza cómo el cubano hereda el retorno religioso propuesto por el Barroco y lo inscribe en sus sonetos y décimas. A partir del rastreo de sus lecturas de los místicos, en especial, de San Juan de la Cruz, y de un amplio abanico de perspectivas teóricas, entre las que se destacan las hipótesis de Emmanuel Levinas y Giorgio Agamben, León analiza las posibilidades que el misticismo le ofrece a Sarduy para la articulación de sujeto, escritura y deseos, en una época privada de religiosidad. Por último, Ineke Phaf-Rheinberger aporta uno de los estudios que exhibe con mayor nitidez las omisiones implícitas en toda configuración de archivo. En “La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba”, la autora aporta un corpus novedoso de escritores angoleños –Pepetela, Ondjaki y José Luís Mendonça– y cubanos –Norberto Fuentes, Ángel Santiesteban y Karla Suárez, entre otros– que han abordado, desde distintas perspectivas y géneros, la intervención cubana en África y la múltiple presencia de angoleños en la cultura cubana. Esta investigación, facilitada por los viajes y el multilingüismo de Phaf-Rheinberger, ofrece un corpus poco visible que cuestiona los límites epistémicos del canon *cubensis*.

Introducción

En su conjunto, los trabajos reunidos en este volumen ase- dian, aun en su diversidad, un archivo que no es solo un objeto de estudio en construcción; es también (quizá casi el atributo mejor ponderado) un “objeto de deseo”. Las lectoras y lectores podrán acercarse a este devenir en la trama de argumentaciones y metáforas concitadas por académicos, intelectuales y escritores dispuestos a afrontar el desafío de *Devenir/Escribir Cuba* en y desde el siglo XXI.

Ponte y sus efectos de lectura

Unas cuantas fichas del *Diccionario de la lengua suelta*

Antonio José Ponte

A fines de 2001, a propósito de los preparativos de la edición de la Feria del Libro de Guadalajara (México) dedicada a Cuba, circuló entre muchos correos electrónicos habaneros un texto titulado “La lengua suelta”, que se anunciaba como primer número de una serie y llevaba como autor el nombre de Fermín Gabor. Era, evidentemente, un seudónimo. Un seudónimo para protegerse, no solo de aquellos escritores a los que satirizaba, sino del oficialismo y sus instituciones.

Comenzaron de inmediato las cábalas acerca de quién podría haber escrito aquello. Se abrió en La Habana literaria la espera por un próximo envío. El ambiente era el de una de esas novelas de Agatha Christie en las que un grupo reunido al azar (eso piensan ellos) sospecha y teme y se pregunta, no solo quién es el asesino, sino quien será su próxima víctima.

Fueron sucediéndose las entregas y Fermín Gabor empezó a publicarlas en la revista digital *La Habana Elegante*, fundada y dirigida por Francisco Morán.

Ferías habaneras en la fortaleza de La Cabaña, otorgamientos del Premio Nacional de Literatura, descripción del peinado de un ministro, coloquio sobre obras inexistentes, firmas de cartas públicas, detenciones policiales, inauguración de una sala de navegación, idas y venidas de delegaciones, aparición de números de revistas oficiales, reseñas de novelas, fallecimiento de Cabrera Infante, una película sobre José Lezama Lima, la Guerrita de los Emails, congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), obituario para Cintio Vitier: todo esto está en ellas. Una década de vida literaria y artística cubana.

En abril de 2010 se publicó en *La Habana Elegante* la última de sus entregas. Fermín Gabor se fue sin despedirse, no ha dado más señales desde entonces, y habrá que darlo ya por desaparecido. Cuando me di a la tarea de reunir en un volumen

sus textos, calculé que vendría bien explicar la sobrevida de aquellos que constituyeron personajes suyos. Para ello organicé un *Diccionario de la lengua suelta* que dialoga con *La lengua suelta*.

Las fichas de ese diccionario constituyen una colección de lápidas, y aspiro a que sean entendidas como continuación del trabajo de lapidario de Fermín Gabor. Son casi tres centenares de retratos o, en palabras del escritor modernista Manuel de la Cruz, de cromitos cubanos.

La lengua suelta & Diccionario de la lengua suelta, firmado por Gabor y por mí, aparecerá en la editorial sevillana Renacimiento. Adelanto aquí algunas fichas de ese diccionario, que he liberado del preciso orden alfabético con tal de dar idea de la variedad de registros que me vi precisado a utilizar para no desmerecer mi arrimo a Fermín Gabor.

A.J.P.

Alejo Carpentier: “La última vez que vi a Lezama fue en Cultura cuando fui a buscar la documentación para irme de agregado cultural a Bélgica. Lezama se quejó de Carpentier, diciendo que Alejo basaba su erudición en la suya, ya que siempre estaba haciéndole consultas literarias”. La cita es de Guillermo Cabrera Infante y, de ser cierto lo que dice, vendría a complicar las ya muy complicadas consideraciones sobre erudiciones cubanas. Existen noticias de la admiración que despertó en el hispanista Karl Vossler el conocimiento de la poesía española del Siglo de Oro del joven José Lezama Lima. Se han publicado también sospechas acerca de la erudición y el manejo de fuentes del Lezama Lima posterior. La erudición de Carpentier, hasta donde sé, no ha sido puesta en entredicho. Sus conocimientos parecen más enciclopédicos y menos caprichosos que los lezamianos. Sin embargo, de ser cierta la queja referida por Cabrera Infante, recaerían sobre él las sospechas dirigidas a su muy consultado. En su *Diario 1951-1957* (La Habana: Letras Cubanas, 2013) pueden hallarse unas mortificadas reflexiones sobre la verosimilitud narrativa. “¿Cómo un escritor se permite la osadía de mover un personaje ciego sin haber estado ciego?”, pregunta

a propósito de André Gide. Abunda en prejuicios elementales: “Un escritor consciente solo debe hablar de oficios que ha practicado, de enfermedades que ha padecido, de idiomas que habla, de lugares que ha visitado, de personajes –mujeres, sobre todo– que ha conocido íntimamente, lo demás es mala literatura”. Quien anota estas frases no es un joven aprendiz, sino un escritor en la segunda mitad de su cuarentena. Confiesa en ese diario su inseguridad por el protagonista elegido para *Los pasos perdidos*, fotorreportero en sus inicios. Hasta que reconoce que, por no haber sido él mismo fotógrafo profesional, no sabría de qué manera reacciona ese personaje. Y lo cambia de oficio, a uno autobiográfico. Transforma a la protagonista femenina, primero bailarina, en actriz. Y es que no había tenido amores con una bailarina, aunque sí con una actriz. Resulta intrigante que obras como *El Siglo de las Luces* o *Los pasos perdidos* hayan salido de un fondo tan simplón. Gracias a una antigua esposa suya, Eva Fréjaville, se supo que Alejo Carpentier no había nacido en La Habana, como él sostuvo, sino en Lausana, Suiza. “Cubano a la cañona”, lo llamó Cabrera Infante. Los editores de sus *Cartas a Toutouche* (La Habana: Letras Cubanas, 2010) mencionan una autobiografía suya inconclusa e inédita. Ekaterina Vladímirovna Blagoobrázova, que fue Catherine Blagooblasof, que fue Lina Valmont y también Toutouche, fue su madre. Estos cambios de nombre, sumados a la desaparición paterna, le otorgan una infancia de novela de Patrick Modiano. Sería magnífico que esa autobiografía se publicara pronto. La imagino falsa y novelesca, como su nacimiento en La Habana y su erudición en Lezama Lima. Carpentier fue puntilloso hasta la pacatería a la hora de imaginar ficción, y libérrimo al imaginar los hechos de su vida. Quizás no exista contradicción entre esa liberalidad y esa pacatería, y ambas obedezcan a una misma inseguridad. Entre los epitafios compuestos por Luis Rogelio Noguera, Guillermo Rodríguez Rivera y Raúl Rivero que circularon anónimamente en La Habana de los años 70, uno está dedicado a él. Es más aviso que epitafio: “Anuncia el cementerio de La Habana/ que deben apurarse para ver/ el cadáver de Alejo Carpentier:/ vuelve a París la próxima semana”. Contrario a lo que estos versos dicen, sus restos reposan en La Habana, ciudad en la que no naciera nunca.

Condesa de Merlin: ¿Qué nos hace alegrarnos tanto cuando leemos que José de la Luz y Caballero visitó a Goethe o que Balzac le dedicó una de sus novelas a María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin? ¿A qué viene tanta alegría? Esnobismo más que nacionalismo. De algún modo sentimos que participamos en esos honores. Porque uno de nosotros alcanzó a hablar con Goethe, ya creemos que una fracción de su felicidad nos corresponde. ¿Uno de nosotros? Bueno, alguien con quien tenemos en común la tierra de nacimiento, lo cual constituye requisito suficiente para que nos aporte esta alegría de Balzac o de Goethe. El salón parisino de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo sale a relucir en el retrato del marqués de Custine hecho por el crítico literario Philarète Chasles: “El tono era excelente. Nada de frío o venenoso cotoreo ni de mecanismos de masacre social organizado contra ese o aquel. La mayoría de los embajadores extranjeros pasaban por ese salón y charlaban en ese gabinete adornado con flores, en el que la más amable facilidad de lenguaje se unía a muchas luces, ciencia, gracia y amor por las artes. No era galo ni parisino, sino meridional, y de las zonas más dulces, inclinándose hacia el sol y los perfumes, hacia la música y la elegante vida; la charla era picante, suave e indulgente; olía a aromas del extremo sur, al Perú y las riberas destellantes y odoríferas del Amazonas y de Chile”. El resto del retrato consigna el cariño y la repulsión que sentía Merlin por Custine, quien vivía escandalosamente emparejado con otro hombre. Para leerlo no hay que desempolvar un viejo tomo, pues aparece en la *Antología del retrato. De Saint-Simon a Tocqueville* de E. M. Cioran (Santiago de Chile: Hueders, 2015). Reinaldo Arenas confesó a Nedda G. de Anhalt su deseo de escribir una novela con tres mujeres de la historia cubana. La Condesa de Merlin era una. Las otras dos eran Isabel de Bobadilla, esposa del conquistador Hernando de Soto, y María Luisa Bautista, esposa de José Lezama Lima. Lamentablemente, nunca llegó a escribirla.

Pablo Armando Fernández: No existe mayor honor para un vasallo que poder celebrarle cumpleaños a su señor. Y no hay mejor vasallo entre los escritores cubanos que Pablo Armando Fernández, quien alcanzó a celebrar en su casa un cumpleaños

de Fidel Castro. La noticia de que daría aquella fiesta corrió por la ciudad letrada y hubo quienes rezaron para no ser invitados y continuar vida lo más lejos posible de tal máquina de truenos y centellas, de tal Zeus. Aunque muchos otros se lanzaron a importunar al poeta anfitrión con tal de no quedar fuera. La lista fue sopesada minuciosamente. Por suerte, la ocasión no era planeada como cena, así que no fue necesario descifrar dónde sentar a cada quien. Comunicadas las invitaciones, los amigos más pudientes quedaron a cargo de aportar algunos víveres. A Miguel Barnet le tocó el cake. Uno donde cupieran todas las velas de rigor y quedara espacio libre que denotara la cantidad de años venideros que le deseaban. Ellos no contaban con la tacañería de Barnet. Los Fernández recibieron visita previa del personal de seguridad, que examinó hasta el último tragante. Los invitados fueron citados para la caída de la tarde. Nadie podría sumarse al cumpleaños una vez arribado el comandante, así como nadie podría salir de allí antes que él. Era más una encerrona que una fiesta. El cumpleaños del Ángel Exterminador. Fidel, hijo de Ángel. Nerviosismo, nerviosismo. ¿Me veo bien con esta ropa? Mírame a los ojos, ¿se nota que he llorado? ¿Y el pelo, qué tal lo tengo? Iba a ponerme unos zapatos más cómodos, pero luego decidí que estos, que me aprietan un poco, se verían mejor. ¿De verdad se ven mejor? Para agregar más desasosiego, contaban con la presencia de Naty Revuelta, ex amante del festejado, con quien tenía una hija escapada al exilio. Los dos llevaban tiempo sin verse, y sobre ella pesaba la culpa por aquella fuga. Nerviosismo de telenovela. Y al fin llegó él, él llegó. Llegó Fidel. Fidel, Fidel, ¿qué tiene Fidel? A su lado, Gabriel García Márquez. El novelista colombiano lucía un traje color mamey y zapatos blancos, hecho todo un pisabonito. Fidel enfundado en su guerrera acostumbrada. Los de la casa le ofrecieron de beber pero, a una señal del jefe de la comitiva, apareció una nevera portátil en la cual transportaban el hielo y el whisky con que él se solazaría. No quiso comer nada. El único contacto entre su boca y el festín ocurrió al soplar las velas. Barrió las llamitas, tumbó las velas de un soplido, y declaró que, aunque él no iba a probarlo, aquel cake no iba a alcanzar para todos. Pablo Armando Fernández dirigió una mirada a Barnet. El comandante preguntó a su ex amante qué tal le iba. Tradu-

cida a palabras, la mirada de Pablo Armando a Miguel Barnet incluía una referencia a la progenitora del segundo. Traducido a Raphael, Fidel Castro cantaba: “¿Qué tal te va sin mí?/ Dime que no te va muy bien/ que en realidad quieres volver/ a estar conmigo”. En algún momento de la noche, el festejado colocó una mano sobre la cabeza de Basilia Papastamatíu, con su debido efecto posterior. Se hizo hora de noticiario televisivo, y él preguntó dónde podría verlo. Narciso pedía espejo. Ordenó a García Márquez que subiera también. El dueño de la casa acompañó al comandante en jefe y al Premio Nobel al piso de arriba. Sentado ante el televisor, Fidel Castro fue feliz de ver a Fidel Castro en la pantalla. Gabriel García Márquez miró a uno y al otro como si tuviera delante a dos gemelos jugando ping-pong. Aquello lo condujo a un estado hipnótico, y las solapas mamey corrieron peligro de terminar babeadas. Ocurrió, en relación con lo indumentario, una extraordinaria revelación aquella noche. Era agosto, no corría mucha brisa. Rodeado de escritores, Fidel Castro tuvo a bien desabotonarse un poco la guerrera. Entonces alcanzó a verse que, bajo su uniforme, vestía una camisa de lunares. Fue como verle los blúmers a la Patria. Percibió él la estupefacción de los demás y se abotonó enseguida. Comentó que andaba estrenándose aquella camisa que le habían regalado. Que no fueran a creerse que escondía un bailarín flamenco adentro, aquella era su particular manera de estrenarse ropa. Fue, sin dudas, un instante de vergüenza compartida. Quienes accedieron tan imprevistamente a la intimidad del comandante en jefe resultaron testigos de uno de esos momentos estelares de la humanidad de los que trató Stefan Zweig. ¡Lo que habría escrito Norberto Fuentes de haber cogido filo de aquella camisa de lunares! Nada, nada, pero nada en la vida de Pablo Armando Fernández superaría aquella noche. Cuenta él con fama de buena persona, de no haber hecho daño a colega ninguno. Es una leyenda que se alza en cuanto alguien denosta su persona y, como todas las leyendas, resulta inexacta. Pues, con tanta adulación a un dictador, Pablo Armando Fernández no habrá volcado mierda sobre nadie en específico, pero sí encima de todo un gremio y de una nación. El cake sería chiquito, pero la abyección muy grande. De ella pudieron comer todos, y hubo para comer y para llevar.

José Martí: Gastón Baquero me enseñó cómo lidiar con los libros cubanos que fuera encontrándome en las librerías de viejo madrileñas. El piso de Baquero estaba atestado de libros, parecía la trastienda de un anticuario. Desde la entrada hasta el rincón de su butaca, cruzamos un pasillo estrecho, más estrechado aún por tomos apilados. Vi varias banderitas cubanas, vi un retrato del general Antonio Maceo. El viejo poeta me advirtió de un libro a punto de caer como si se tratara del desprendimiento de una roca. Caminábamos por un desfiladero y al final de ese desfiladero estaba su butaca de todos los días, en la cual leía y escuchaba música. Una salud achacosa le impedía sentarse cómodamente, así que con la ayuda de varios cojines se mantenía casi en pie en aquella butaca. Baquero era alto, corpulento, con cejas y ojos de búho. Llevaba chaqueta y chaleco. No mencionó en ningún momento a José Lezama Lima, quizás porque se daba por sobreentendido. Tampoco preguntó por sus viejos colegas que vivían en La Habana. Al referirse a la invasión de libros en su apartamento madrileño, comentó que en sus visitas a librerías de segunda mano tropezaba con libros publicados en Cuba, libros de cuyos autores no tenía la más mínima noticia. Así y todo, no dejaba de comprarlos. Se los traía a casa aunque luego no fuera a leerlos, aunque desde el principio supiera que no los leería. No sabía dejarlos abandonados en una librería madrileña de viejo, expuestos a la falta de curiosidad. Era como si aquellos libros no fueran a encontrar otro lector que él, quien se echaría atrás apenas los hojeara, rechazando tan burda propaganda. Los recogía por robinsonismo, supongo. Por la alegría de reconocer un objeto escupido por la marea, sin importar cuán inservible fuera. Compraba aquellos libros del mismo modo que otros visitan las perreras municipales, por salvar a unos animales tan solitarios como ellos. Más que en las banderitas, más que en el retrato del general Maceo, el nacionalismo de su biblioteca residía en unos títulos prácticamente desconocidos, de autores opacos, a los que, pese a todo, cobijaba. Esos títulos venían a confirmar que aquella era la biblioteca de las mareas y de los derelictos, el exilio. Y una década después, fallecido ya Baquero, me tocó repetir sus expediciones por las librerías de viejo de Madrid. Me tocó tropezar con libros publicados en Cuba. Podía distinguirlos a simple ojeada entre montones de otros títulos, los veía antes

de verlos. Constituían, no otra vida posible como debieron ser para Gastón Baquero, sino mi pasado. Porque lejos, océano por medio, esos libros y yo nos habíamos visto las caras. Y, así como era capaz de detectar en medio de una multitud a quien llevara en su ropa el rostro de Ernesto “Che” Guevara, descubriría por su lomo a cualquier librito cubano que intentara escurrírseme. Lograba verlos, al lomo y a la camiseta guevarista, con el octavo o noveno sentido, el que sirve para detectar erratas. Pero, a diferencia de Baquero, no alcanzaba a mostrar compasión por ellos. Los evitaba. Con una sola excepción, la de José Martí. Los de Martí son, evidentemente, los libros de una secta. Ninguno de ellos prescinde de estudio preliminar y notas, han sido organizados por una filología política. Conozco bien la secta que los ordena, y no acepto que la más inesperada frase suya necesite de explicaciones tan groseras, empeñadas en abotagarla, en despojarla de felicidad. Son libros de una secta criminal, hechos para justificar crímenes de Estado. Se imprimen para justificar la complicidad de José Martí con Fidel Castro, para propiciarle una coartada a este último. Suponen el arreglo funerario donde el monolito castrista se encuentra pegado al mausoleo donde reposa Martí. Tropiezo con uno de esos libros, lo intuyo antes de haberlo visto, lo agarro, lo abro al azar y me asomo a lo irrespirable. A un lugar de crimen cerrado durante mucho tiempo y corrompiéndose. Y, aun cuando son hallazgos que deberían resolverse en una risotada, no consigo soltarla. En ocasiones me sobrepongo por puro pragmatismo. ¿De qué otro modo conseguir en un volumen todo lo que Martí escribió sobre el Caribe? Acepto del mejor modo posible la estupidez y la mediocridad, me dispongo a escuchar cuantas mentiras quieran contarme a cambio. Me lo llevo a casa sabiendo que será un huésped tóxico. No servirá para la relectura, logrará salvarse gracias a alguna consulta, bueno únicamente para lecturas de punción. Porque son otras, nunca hechas en Cuba, las ediciones en las que alcanzo a leer a José Martí todavía. Me fío solamente de editores que no pertenezcan a la secta criminal. Son compilaciones que también cargan prólogos, porque un autor así se diría necesitado siempre de avisos previos, de alguien que garantice que lo que va a leerse es literatura. La ventaja es que esos prólogos no establecen complicidades políticas, no les forjan misión a los textos

martianos. De ahí no sale república pendiente, ni cabe imaginar gobierno basado en tales antiguallas. En caso de que tales escritos tuvieran consecuencias, habría que buscarlas en el ánimo del lector. Únicamente así consigo leerlo todavía. Su ensayo sobre Emerson, por citar un ejemplo, ha llegado a convertírseme en incomprendible. No acabo de entender a dónde procura ir, ni qué puedan querer decir esas frases que no terminan de suceder una a la otra, que no acaban de cerrarse ni de abrirse, abriéndose y cerrándose todas al unísono. Martí hace un collage con las frases de Emerson, compone una carta de chantajista recortando letras de los periódicos, pero no alcanzo a saber qué es lo que pide a cambio, cuáles son las exigencias del chantaje. Es a ese punto de no comprensión al que debe aspirarse en la relectura, creo, y llegar a él, más aun en el caso de un escritor tan vapuleado como José Martí, está entre los estados de lectura más insostenibles que puedan alcanzarse.

Lorenzo García Vega: Tenía a Roberto Fernández Retamar sentado a mi izquierda. El mismísimo director de Casa de las Américas era el encargado de moderar el intercambio con el público. Yo había acabado de leer mi ponencia sobre el más joven de los escritores del grupo Orígenes, Lorenzo García Vega, desconocido por exiliado. Celebrábamos el cincuentenario de la revista que dirigieran José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. García Vega, además de censurado por haberse marchado al exilio, era combatido por sus antiguos compañeros de grupo desde todas las orillas: Cintio Vitier, Fina García Marruz, José Rodríguez Feo, Gastón Baquero. Era la oveja negra origenista y por eso lo había elegido como tema de mi intervención, por su libro maldito que es uno de los grandes libros memorialísticos de la literatura cubana. Eran tantos los que desde el público pedían turno de palabra, que acordé con el moderador que los escucháramos de tres en tres, y yo respondería a cada tanda de preguntas. Aunque preguntas hubo pocas, y lo que no faltaron fueron recriminaciones. Recriminaban a García Vega y me recriminaban a mí por hablar elogiosamente de él. Recuerdo a varios de los que intervinieron. Laura Vitier, nieta de Fina García Marruz y Cintio Vitier, en nombre de la familia, pues ninguno de sus abuelos se encontraba presente. José Prats Sariol, en

nombre de Lezama Lima, tan atacado por García Vega. Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal, monseñor, en defensa de un ejemplo de matrimonio cristiano (eso sostuvo) como el de García Marruz y Vitier. Desiderio Navarro, quien sí tuvo una pregunta, acerca de qué podría entenderse por escritor comprometido al hablar de Vitier. A muchos de ellos los irritaba mi entusiasmo por *Los años de Orígenes*, y en posición contraria, solidarizándose con mi entusiasmo, la poeta Damaris Calderón. Pese a encontrarse allí como moderador, Roberto Fernández Retamar no dejó de sumarse a las reclamaciones del público, que versaban sobre la motivación de García Vega para componer un libro así. Según consenso general, no lo había movido otra cosa que el resentimiento. Limpias y buenas intenciones eran las que deseaba aquel público de intelectuales, como si solo con ellas pudiera hacerse obra valedera. Yo intenté hacerles ver que en esa disposición no podrían leer a Quevedo, y me pareció gracioso (aunque de esto no dije nada) que uno de los que acusaba de resentido a García Vega fuera el autor del muy resentido ensayo *Calibán*. Llegaron a echar mano a una refutación todavía más estúpida de *Los años de Orígenes*, la de la salud mental del autor. No tuvieron que inventarse nada, porque el propio García Vega hablaba en esas páginas de sus tratamientos psiquiátricos. En resumen, santurronería origenista. Era el libro de García Vega puesto en escena: resentimiento de mi parte al venirles a hablar de aquel autor y, en contraposición, beatería que incluyó hasta las bendiciones de un monseñor. Eso fue en 1994, en La Habana. Tres años después, en Miami, conocí personalmente a Lorenzo García Vega. Fuimos a un restaurante mexicano. Manejaba Carlos M. Luis, mencionado en tantas páginas suyas. Antes de llegar al restaurante, Carlos M. se bajó a echar gasolina, nos quedamos él y yo dentro del carro, y esperé en ese momento un guantazo de su proverbial mal genio. Calculé que discutiría mis reparos a su obra poética. A la poesía publicada por él en los años de la revista *Orígenes*, no a la que vino después, que por entonces yo no conocía y que sí me gusta. Se volteó en el asiento delantero y, para romper el hielo, me preguntó si era verdad que en Cuba habían publicado una antología poética de José Ángel Buesa. Le contesté que sí, que con un prólogo de Carilda Oliver Labra, y él dijo más bien para sí mismo: “Entonces no

hicimos nada”. Yo no iba a tardar en descubrir que uno sentía placer en darle malas noticias literarias a García Vega porque él sentía placer en comprobar lo jodido que iba el mundo, y la conversación se animaba. Otra de aquellas tardes miamenses íbamos a comer en su casa y pasamos por un supermercado. Su esposa Marta Lindner entró a comprar unos filetes, él y yo nos quedamos afuera, mirando el cielo miamense. De pronto, como si hubiera agarrado al vuelo aquella idea, me dijo: “¿Tú sabes? Yo he llegado a pensar que Virgilio Piñera fue el más hombre de todos nosotros”. La frase contaba con la homosexualidad de Piñera, con la idea de valor personal asociada a la virilidad, y con varios episodios biográficos piñerianos. “Sí”, confirmó luego de una pausa. Él pensaba bastante en el grupo Orígenes, en Lezama Lima, pero a cada reencuentro nuestro el tema fue alejándose de sus obsesiones. Se juró no volver a tratar de ello por escrito, aunque en 2009 recibió una invitación madrileña a un ciclo de autores que recordaban a sus maestros, lo tentó regresar a Madrid, y volvió a aceptar que Lezama Lima fue su maestro, y escribió uno de los textos más hermosos, resentido y a la vez generoso, que un escritor cubano haya escrito sobre la relación maestro-discípulo. Nos vimos por última vez en su casa de Miami. Su preocupación giraba ese día en torno a un libro que preparaba Rafael Rojas –*La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición, el exilio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014)–, que lo incluía entre autores que a él no le gustaban para nada. Me pidió que hablara con Rojas, que lo convenciera de sacarlo de aquel libro. Preguntó si él mismo no podría exigírselo. Yo alcancé a convencerlo de que no se le pedía algo así a un crítico. Tenía gracia que el autor de *Los años de Orígenes* padeciera de tales pruritos. Y ya que hablo de gracia, García Vega fue gracioso como persona y como escritor. Su obra es la de un humorista. De un humorista en medio del desastre, en medio del destartalo, palabra tan querida por él. Fue un cultivador del *slapstick*, de aquellas comedias del Hollywood silente. Murió en 2012 en Miami, de complicaciones vesiculares y cardíacas. No sentí su muerte entonces, sino hasta meses o quizás un año más tarde, cuando tropecé en una librería madrileña con el último libro que publicara en vida: *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (Madrid: Ediciones La Palma, 2011). Entonces

me llegó la tristeza de no poder vernos más, con una tardanza que resultará entendible a todo lector de Proust. Él lo fue. Vio a Orígenes como si se tratara del Faubourg St-Germain. O, más exactamente, el cogollito de los Verdurin queriendo llegar a ser Faubourg St-Germain. Lezama Lima como Madame Verdurin llegada a Princesa de Guermantes.

Susan Sontag: Leer en su catálogo de lo *camp* el nombre de La Lupe no es una de las menores sorpresas que dan la lectura de sus ensayos. Sontag se prestó a hablar en *Conducta impropia* (1983), el documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal, acerca de la homofobia del régimen castrista, y constituyó el no muy usual ejemplo de intelectual de izquierda capaz de condenar crímenes revolucionarios. Tanto insistió en denunciar el regodeo de Gabriel García Márquez con Fidel Castro, que obligó al novelista colombiano a hacer declaraciones al respecto. A las que Sontag contestó: “Nunca creí que él fuera a responderme, pero lo hizo y la respuesta fue ridícula”. Susan Sontag visitó Cuba en 1960, escribió elogiosamente sobre los carteles cubanos de cine, y en 1969 publicó un ensayo de título dieciochesco acerca de la fidelidad ideológica: “*Some Thoughts on the Right Way (for Us) to Love the Cuban Revolution*”. Llegó, sin embargo, un momento en que se le hizo imposible sostener aquel amor derechamente, y brindó su apoyo al detenido Heberto Padilla. A propósito de amor: Sontag tuvo una crucial relación con la dramaturga cubana, con obra en inglés, María Irene Fornés, a quien conoció en una fiesta neoyorquina en 1959. Fornés aparece en sus diarios publicados póstumamente: *Reborn. Journals and Notebooks, 1947-1963* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008). Una examante, tanto de ella como de Sontag, dio testimonio en *Regarding Susan Sontag* (Nancy Kates, HBO, 2014) de las facultades amatorias de Fornés: “Irene hacía venirse a una piedra”. La novelista Sigrid Nunez, que fue novia del hijo de Sontag y compartió techo con madre e hijo, cuenta en *Sempre Susan. A Memoir of Susan Sontag* (Nueva York: Atlas & Co, 2011) lo ineptos que eran los tres para la cocina. Acostumbraban, por tanto, a comer fuera o abusaban de las latas de sopa Campbell. Un día Nunez bajó al supermercado, trajo un buen pedazo de puerco e iba a tirarlo ya en la sartén,

cuando Sontag se prestó a enseñarle cómo cocinarlo a la manera cubana, que ella había aprendido de María Irene Fornés, y que consistía en hacerle incisiones a la carne e introducirle ajo en tales incisiones. Debió ser una de las pocas instrucciones culinarias que supo dar en toda su vida. Alguien, aunque lamento no acordarme quién, me dijo que la vio bailar en La Habana de los 60, y que Susan Sontag metía tremendo casino.

Cintio Vitier: Es el creador e ideólogo principal del castrorigenismo. Según Reinaldo Arenas, estos eran Cintio Vitier y Eliseo Diego en 1962: “Los dos me comunicaron su intransigencia al sistema y criticaron duramente a Lezama por dar a publicar sus ensayos y poemas. Según Cintio y Eliseo, había que hacer una especie de boicot cultural a la revolución” (“Los dispositivos hacia el norte”, *Necesidad de libertad*, México, D.F.: Kosmos Editorial S.A., 1986). Siete años después, Vitier hizo pública su adhesión al régimen revolucionario en una conferencia dictada en la Biblioteca Nacional: “El violín”. Remordimientos por no haber sido actor revolucionario lo condujeron, en la década siguiente, a secuestrar a José Lezama Lima. Secuestró a Lezama Lima para llegar a Fidel Castro. Para llegar a la Fidel Castro Bay. Y, si antes condenaba el colaboracionismo lezamiano, esas colaboraciones le resultaban preciosas para sus ejercicios de intersección entre revolución y Orígenes. Tenía ya ordenada la historia de la literatura nacional a favor de los suyos: *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (Ediciones Orígenes, 1948), *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952) y *Lo cubano en la poesía* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1959). Pero con la revolución triunfante en 1959 apareció una poderosa teleología, y él comprendió la necesidad de dotar al origenismo de relevancia dentro del discurso histórico y político de la nación. Se acordó entonces de que Lezama Lima había mencionado, a raíz del centenario de José Martí, algo sobre las cúpulas de unos actos nacientes. Era apenas un bosquejo, pero algo podía construirse con aquellos pocos trazos de tan grande arquitecto. Y aprovechó la frase lezamiana del mismo modo que ciertos intérpretes cristianos aprovecharon la cuarta égloga virgiliana (de Marón, no de Piñera) para relacionarla con la venida de Cristo. Adjudicó esas cúpulas de actos nacientes al

asalto al cuartel Moncada cometido por Fidel Castro. Todo esto, *a posteriori*, 20 años después. No le resultó escandaloso que el régimen creado por aquel asaltante dictara muerte civil para el profeta Lezama Lima. O, por lo menos, disimuló cuanto pudo el escándalo. “A partir del 72, sí efectivamente empieza a haber una actitud de hostilidad hacia Lezama por parte de determinados funcionarios”, reconoció. Ir más allá de esos innominados burócratas habría sido perder la fe en la revolución y en su gran líder. Con tal de que el castrorigenismo existiera, el asedio a Trocadero 162 habría de achacarse a un puñado de funcionarios. ¿Tuvo noticias Cintio Vitier de la exposición del Ministerio del Interior donde se exhibió el expediente de vigilancia seguido contra José Lezama Lima, además de inéditos suyos ocupados? Seguramente que sí, pero prefirió obviarlas, tal como se cuenta que presilló el octavo capítulo de la novela *Paradiso*, insistente en lo homosexual, con tal de que su esposa Fina García Marruz no lo leyera. Que José Lezama Lima falleciera tuvo que serle un gran alivio. Muerto, ya no lo comprometería ante las autoridades, y resultaba completamente aproofachable. En adelante podría disponer de su obra y pensamiento sin temor a desmentidos del autor. Administró a Lezama Lima tal como el Ministerio de Cultura administraría unos años después a los autores exiliados muertos. Pronunció el discurso ante su sepultura, prologó el volumen póstumo de poemas, coordinó la edición crítica de *Paradiso* (UNESCO, 1988), presidió las jornadas de homenaje por el cincuentenario de la revista *Orígenes*. La muerte de José Lezama Lima le permitió hasta creerse novelista. “Nunca estuvo entre mis sueños o proyectos escribir una novela, ni siquiera fui nunca muy aficionado al género. Cuando empecé a escribir, en noviembre del 76, como oscura respuesta a la muerte de Lezama, lo que sería *De Peña Pobre*, no sabía que estaba empezando una novela”, admitió en *Prosas leves* (La Habana: Letras Cubanas, 1993). Tampoco los lectores supieron que estaban empezando una novela cuando se internaron en *De Peña Pobre*. Y es dudoso que lo supieran al final. José Lezama Lima necesitó esperar al fallecimiento de su madre para publicar su primera novela, Cintio Vitier necesitó el fallecimiento de Lezama Lima para decidirse a la suya. A finales de los años 80 llegó por fin una época favorable a la difusión del castrorigenismo. En Berlín echaron abajo un muro y, temerosas del

contagio, las autoridades cubanas adoptaron un nacionalismo que dos décadas antes habían descartado. Vuelta al cuento de la revolución tan verde como las palmas. Él se enfundó la guayabera del castrorigenismo. Había sido repasada, alforcita por alforcita, con una plancha bien caliente. La proa de esa plancha había sorteado los muchos botones que la adornaban. Era la guayabera del castrorigenismo, prenda ideal para plantarse bajo las cúpulas de los actos nacientes. Y en octubre de 1991, durante una sesión del IV Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), un tribuno de la talla de Eusebio Leal abandonó por un instante su asiento para hacer ver a toda la asamblea que religiosos como Cintio Vitier merecían el carnet del partido. No se lo otorgaron, pero dos años más tarde resultó elegido diputado a la Asamblea Nacional por Bayamo. Sin haber vivido nunca en Bayamo, sin que los bayameses lo conocieran de nada, elegido a puro dedo. Nueve más de esos dedos, y él recibió de manos del comandante en jefe Fidel Castro la Orden José Martí. El mismísimo ministro Abel Prieto tuvo a bien prologar una edición de *Lo cubano en la poesía* calificada como definitiva. Constituyó un inmenso honor que le pidieran a él, a Cintio Vitier, el prólogo para un texto inédito del comandante Ernesto “Che” Guevara –*Notas de viaje*–, con prefacio de la hija, Aleida Guevara March. Hubo noches en que debió soñar que pertenecía a la tropa del legendario guerrillero. ¡Cintio Vitier en Ñancahuazú! En sus últimos años se dio al cultivo de la epístola pública junto a Fina García Marruz. Ambos firmaron la carta que pedía a los intelectuales extranjeros comprensión ante los fusilamientos y encarcelamientos de la Primavera Negra. Se mostraron delicados corresponsales del comandante en jefe cuando este sufrió caída en público y fractura. “Querido Fidel”, le escribieron y fue reproducido en *Granma*, “confiamos en su rápido restablecimiento y lo felicitamos por su creciente obra educativa y cultural”. Defendieron su buen nombre cuando la revista *Forbes* lo incluyó entre las grandes fortunas del mundo. Vitier recibió en 1988 el Premio Nacional de Literatura, y en 2002 el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe. Murió en La Habana, en 2009. Virgilio Piñera había apodado a su padre “Petardo” (por Medardo) Vitier. Él fue, por tanto, Cintio Petárdovich Vitier.

Teófilo Stevenson: Tres veces campeón olímpico de boxeo, fue protagonista de una de las historias contrafactuales más recurrentes en el imaginario cubano. Dicha historia se dedicaba a imaginar qué clase de campeón habría sido él, de haber dado el salto al profesionalismo. Es decir, en caso de haber sido, antes de boxeador profesional, desertor, apátrida y gusano. Ofertas de millones de dólares no le faltaron, al menos eso contó él, y al primer millón que le ofrecieron respondió que prefería el cariño de ocho millones de cubanos. Francamente, espero que no me haya metido en esa cifra. Las fotografías en las que aparece midiéndose en pose con un maltrecho Mohamed Alí de visita en Cuba, tuvieron que reavivar aquellas contrafactualidades. Los dos púgiles parecen primos. Stevenson murió en La Habana en 2012, de un ataque al corazón. Dos años más tarde, el también tricampeón olímpico Félix Savón se quejó de que continuamente le achacaran la siguiente frase que, en realidad, había pronunciado Teófilo Stevenson: “La técnica es la técnica y sin técnica no hay técnica”. Uno la escucha o lee y comprende que se asoma a una rendija vertiginosa, a un maelstrom de la lógica. Algo así debió sentir Moisés ante la zarza ardiente, cuando una voz que era la de Yahveh le dijo: “Yo Soy el que Soy”. O los primeros lectores del tan antologado poema de Gertrude Stein que avanza en bucle: “*Rose is a rose is a rose is a rose*”. Mario Moreno, alias Cantinflas, dejó dicho: “Hay momentos que son verdaderamente momentáneos”. Y un compatriota suyo, Ramón López Velarde, habla en uno de sus poemas de “el amor amoroso/ de las parejas pares”. Exceptuando a Yahveh, todos ellos fueron influenciados por Teófilo Stevenson.

Virgilio Piñera: Juan Goytisolo da testimonio –*En los reinos de taifa* (Barcelona: Seix Barral, 1986)– de cómo, a punto de entrevistar Jean Daniel y él a Ernesto “Che” Guevara, el comandante guerrillero descubrió sobre una mesa de la embajada cubana en Argel un ejemplar del *Teatro completo* (La Habana: Ediciones R, 1960) de Piñera. Agarró de inmediato el volumen, lo lanzó lo más lejos posible, y preguntó quién coño leía allí a aquel maricón. Era 1963 y Piñera no estaba condenado todavía a muerte civil. Lanzar libros contra una pared va más allá de la contradicción de tropezarse con una obra pésima. Procura desencua-

dernar, destrozar, impedir toda lectura futura. Resulta un modo económico de quema. Da la casualidad (o quizás no hay casualidad en ello) que el embajador cuestionado por sus lecturas era el comandante Jorge “Papito” Serguera. Fiscal encarnizado en los juicios revolucionarios antes de alcanzar ese destino diplomático. Encarnizado comisario político una vez que su carrera diplomática estuvo terminada. Comandante, aunque no tan comandante como Guevara. Así que se apresuró a disculparse, asegurándole que era su esposa y no él quien leía al tal maricón. Otro Guevara se extendió a finales de la década siguiente acerca de la mala fama de Virgilio Piñera. El 9 de junio de 1979 Alfredo Guevara (sin relación familiar con el comandante) recibió en La Habana a un grupo de intelectuales cubanos que integraban la llamada Comunidad Cubana en el Exterior. Uno de los visitantes preguntó por la suerte de Virgilio Piñera, silenciado oficialmente, y esto respondió Guevara: “no es nuestra política [...] la de perseguir. Es decir, hay un momento en que hay que combatir y tomar medidas extremas, no queda más remedio, es el de la supervivencia; pero pasado ese momento hay que abrir la posibilidad a todo el mundo de reintegrarse, de procesar su propia experiencia, de superarla, y, aun si no la puede superar, por lo menos de continuar su vida, y también su vida literaria, puesto que estamos hablando de escritores. Esa ha sido nuestra actitud prácticamente con todos los escritores, dramaturgos o no, y nuestra actitud con Virgilio Piñera. Pero Piñera no ha tenido esa actitud. En el caso de Virgilio Piñera se han hecho muchos esfuerzos y acercamientos y se han [tenido] muchas discusiones. A Virgilio Piñera no se le pide que cambie su estilo literario, porque en realidad él no presenta obras de un tiempo a esta parte; él trabaja en lo que es hoy la esfera del libro del Ministerio de Cultura, lo que era antes el Instituto del Libro. [...] sigue trabajando ahí con una escala menos notable, con una presencia ideológica que no puede influir en nada [...] Se espera que un día vuelva a producir incluso obras. [...] Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la Revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres, para la literatura, no; seguirá siendo publicado, etcétera, no sé. Ojalá que termine sus días de un modo mejor”. El anciano del que hablaban tenía

66 años, una edad muy poco avanzada para su oficio. Virgilio Piñera no era bailarín del Ballet Nacional de Cuba ni campeón de natación ni cantante de moda. Alfredo Guevara tenía en ese momento 54 años. Traducido del eufemístico, pérdida para la revolución significaba ostracismo y vigilancia de Seguridad del Estado. Y, como indica la última frase, Guevara ya tenía un ojo puesto en los días finales del dramaturgo y poeta y narrador. Esos buenos deseos suyos eran tan hipócritas como la afirmación de que el régimen revolucionario no contemplaba una política de la persecución. Por honestidad o por desfachatez, Alfredo Guevara incluyó la transcripción de su encuentro con jóvenes exiliados en el volumen *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberautor, 2003). Virgilio Piñera falleció cuatro meses después de la celebración de ese encuentro. Abilio Estévez ha testimoniado cómo el día de su muerte recibió amenazas telefónicas de Seguridad del Estado. Haydée Santamaría, directora de Casa de las Américas, y Nicolás Guillén, presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas (UNEAC), enviaron a su sepelio sendas coronas de flores. En tanto vivo, Piñera no era publicable, pero muerto, era una alegría poder saludarlo con unas lindas flores. Todavía hoy existen intelectuales cubanos que sostienen que la censura y la persecución padecida por Piñera y otros escritores fueron obra de funcionarios que no constituían la norma, sino excepciones de la justa dirigencia revolucionaria. Es versión que se agarra a las coronas de flores de Santamaría y de Guillén como una flor de muerto más. Para desmentirla existe el episodio argelino de Ernesto “Che” Guevara recogido por Goytisolo, así como las palabras de Alfredo Guevara que él mismo hizo publicar. Maricón y viejo, como fue calificado por esos dos Guevara que le negaron lectores, Piñera murió para convertirse en un ser capaz de donar tiempo. En el prólogo de *Antes que anochezca* (Barcelona: Tusquets, 1992), Reinaldo Arenas sabe que se está muriendo, que le queda poco ya, y necesita unos añitos para terminar sus libros, para dejar su obra acabada. “Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento”, cuenta Arenas, “me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: ‘Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano’. Creo

que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado casi ya tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante”. Y añadió Arenas: “Gracias, Virgilio”. Severo Sarduy ya había reclamado en un soneto su canonización. Que Virgilio Piñera terminara elevado de este modo al iconostasio de la literatura, que resultara un intercesor a quien pedirle tiempo para concluir la obra de toda una vida, es uno de los destinos más grandes que le haya correspondido, en vida y en muerte.

Juana Bacallao: La astrología puede convertirse en ciencia, incluso en ciencia exacta, si se la toma con algo de imaginación. En un programa televisivo donde trataban de signos zodiacales, la italiana Raffaella Carrà preguntó a Juana Bacallao cuál era su signo del horóscopo, a lo que la cubana contestó: “Calamar”. Hay signos zodiacales de animales que embisten, signos zodiacales de animales que rugen, de animales que nadan con todas sus aletas y, aunque ningún horóscopo traiga pronósticos para los calamares, no puede ser más exacta la adjudicación de tal signo para Juana Bacallao. Porque su destino ha sido escapar, creando alrededor una nube que deje turulato a quien intente procurarla. Nacida bajo el signo de Calamar, el nombre por el que la conocemos es, no solo un nombre artístico, sino un nombre artístico ajeno, y el que aparece en el registro civil es Nerys Amelia Martínez Salazar. El otro, Juana Bacallao, salió de una canción de Obdulio Morales compuesta para que la cantara Rosita Fornés. Debí cantarla Rosita, debí ponerle la escasa gracia criolla que tuvo, y al final fue a parar a Nerys Amelia Martínez Salazar para que ella se llamara Juana Bacallao, luego de debutar en el teatro Martí. Y fue como nacida bajo el signo de Calamar que Juana Bacallao justificó su preparación musical el día en que así se lo exigió una comisión evaluadora. Las comisiones evaluadoras estatales adjudicaban categorías –cantante A, cantante B, cantante C– a cada profesional, por establecida que anduviera su carrera. Poco importaba la popularidad o la obra hecha, era preciso examinarse para entrar en la tabla mendeléieviana de la administración cultural. Omara Portuondo presidía la comisión encargada de examinarla a ella,

que apareció tarde y agitada, con el cuento de que se le habían quemado los papeles de música y solo podía aportar ante el jurado un cachito de papel chamuscado con la clave de sol. La comisión se echó a reír en pleno y le dio una A, la categoría más alta. Por este estilo habrán sido sus salidas para sobrevivir a los cierres de centros nocturnos y a los castigos sobre tantas figuras musicales. Debió lograrlo de modo semejante a como se salvan los bufones en las cortes, aparentando más locura de la que tienen. Excéntrica musical fue el título con que a veces la anunciaron. En una época en que la excentricidad, artística o personal, resultó perseguida, la excéntrica Juana Bacallao logró, si no salirse con la suya, por lo menos no terminar aplastada. Su repertorio musical (si es que en su caso puede hablarse de repertorio) se reduce a unos pocos temas que la orquesta ataca, y cuya letra ella no hace el esfuerzo de memorizar. Porque nadie va a verla por oírla cantar, sino por escucharle sus ocurrencias. Tampoco estas consisten en un espectáculo muy coherente que digamos, y no hay que pensarla como comedianta cabal. Su popularidad estriba ni más ni menos que en ser ella, y es titánico haber sido ella en una sociedad que funciona como una cepilladora de carpintería, dispuesta a devastar todo cuanto se atreva a sobresalir un poco. Hay pruebas de que alguna vez cantó números enteros, completamente afinada. “La chismosa”, por ejemplo, que antes interpretara Rita Montaner, adorada por su público como “La Única”. Aunque lo que apasiona de veras en Juana Bacallao es su interacción con el público: alguien que le grite desde una mesa, alguien a quien ella hace subir al escenario y, en ocasión extraordinaria, el lanzamiento de peluca hacia el público. Olvidada o desentendida de la letra (sus papeles de música desaparecidos, al fin y al cabo), apela a la improvisación. Una improvisación casi siempre centrada en historias de divorcio. La orquesta hace en el fondo su trabajo mientras ella discute con una pareja la separación de bienes. “El refrigerador, no”, acostumbra a sellar. Y hay alusiones a violencia doméstica, peticiones (tal como alguna vez logré desentrañar) de que no le peguen con la toalla mojada. Juana Bacallao vive sola, hasta donde sé, y he oído que cuando le tocan a la puerta ladra para hacer creer que tiene en casa un mastín protector. Por señales así puede conjeturarse que, detrás de sus maniobras calama-

rescas, ella esconde miedo. Es única en el imaginario popular gracias a sus anécdotas. No chismes, que cualquiera que despierte deseo erótico puede emanar, sino anécdotas, episodios de valor intelectual si se quiere. En una sociedad sin farándula, donde los más populares artistas están reducidos a lo que sea su arte, y donde resulta recomendable enseñar lo menos posible de la vida fuera del escenario, circulan de Juana Bacallao muchas anécdotas. Ella tiene valor e interés, tanto en la calle como en el escenario. ¿Cómo ha podido sostener tan delicado equilibrio entre sus exposiciones públicas y sus miedos? Con calamaresco cuidado. Apenas se menciona su nombre en un círculo de cubanos, fluyen las anécdotas. Alguien la vio en un bar de mala muerte de la calle San Lázaro tomando cervezas con unos hombres y la saludó, para que ella respondiera: “Aquí, tomándome unos copetines con estos licenciados”. Antológicos son sus encuentros con grandes figuras. Saluda a Alicia Alonso después de verla bailar, y le comenta: “Alicia, ya vine a tu show, vamos a ver cuándo tú vas al mío”. Se reencuentra con Celia Cruz después de décadas, Juana actúa en Nueva York, Celia está en el público, y en el intermedio le lleva al camerino unas flores. Abre Juana la puerta, la ve allí después de tanto tiempo, y le susurra: “Celia, dame las flores y piérdete, que aquí, una de las dos, o tú o yo, es de la Seguridad”. Refiriéndose a la policía política, a Seguridad del Estado. Las campañas propagandísticas del régimen cubano la han incluido a ella también, porque hasta el bufón más recóndito está obligado a sumarse, y resultan tremendas sus meteduras de pata, las traducciones que ha hecho de temas políticos. Con Angela Davis encarcelada en Estados Unidos, su grito de guerra fue: “¡Nixon, suéltala, déjala vacilar!”. Al referirse a los “Cinco Héroes”, habló una vez de Los 5U4, el combo de músicos ciegos donde cantara Osvaldo Rodríguez. Y saludó desde el escenario a un alto dirigente con su comitiva (el nombre del dirigente varía en las distintas versiones) refiriéndose a él como “Fulano y sus secuaces”. Un congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) le permitió entablar diálogo con Fidel Castro, quien le preguntó qué necesidades tenía. Ella soltó: “Comandante, tengo el gao en candela”. Gao es casa, habrán tenido que traducir al comandante en jefe. Una noche, en “El Monseñorcito”, al lado del restaurante donde

Bola de Nieve tuviera centro fijo, Juana Bacallao dirigió a mi madre una de sus grandes frases. De jovencita, mi madre había pedido a mi abuelo que la llevara a ver un show donde Juana Bacallao era Caperucita Roja y otro excéntrico musical, Dandy Crawford, era El Lobo Feroz. En esa u otra expedición desde Matanzas fueron a escuchar a La Lupe en “La Red”. Décadas después, viviendo en La Habana, mi madre salía cada noche de su oficina y se encontraba a Juana Bacallao sola, tomándose un trago en la barra de “El Monseñorcito”. Actuaba muy cerca, en el hotel Capri, pero antes pasaba por allí a darse un cañangazo. Una de esas noches mi madre le preguntó por qué no iba al bar del Capri, que era mucho mejor, y Juana le confesó que tuvo que dejar de hacerlo porque allá la veían con malos ojos. “Pero”, se recuperó enseguida, “a mí la pinga, darlin”. La frase se hizo clave entre familiares y amigos a quienes mi madre se la contó. Puede decirse que a una frase así se reduce, luego de mucha expulsión de tinta encubridora, la filosofía de los seres nacidos bajo el signo astrológico de Calamar.

Los relatos de Ponte

Jorge Luis Arcos

Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos.

José Lezama Lima, “El coche musical”, *Dador*

1

La obra narrativa escrita por Antonio José Ponte alrededor de la última década del siglo pasado, y que ha sido reconocida por la crítica como parte de la literatura de la generación de los ochenta y luego de los noventa, entre otras calificaciones, se despliega en tres libros: *Corazón de skitalietz* (1998), *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000) y *Contrabando de sombras* (2002). El primero, noveleta o *nouvelle* o relato largo; el segundo, cuentos; y el tercero, novela. He titulado este texto como “Los relatos de Ponte” para no tener que atenerme con cierta limitación a los géneros clásicos, porque, como ya ha notado la crítica (Basile *et al.* 2008), no sólo su obra literaria (poesía, narrativa y ensayo) conoce de una acusada relación temática sino que, por ejemplo, sus ensayos, *La lengua de Virgilio* (1993), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1997) y *El libro perdido de los origenistas* (2002), soportan en su prosa y hasta en su propia estructura una acendrada vocación narrativa, aunque también estén subsumidos dentro de una primordial cosmovisión poética, al punto que, a veces, se mezclan o entreveran con poemas, como sucede, por ejemplo, con *Un seguidor de Montaigne...*, o puedan leerse en prosa versos de algún poema suyo. Pero ¿no son algunos de sus ensayos (en cierta forma, todos) relatos? Y relatos memorialísticos, autobiográficos, o versiones de otros relatos, o relatos reconstruidos con imaginación, o incluso relatos de investigación (como diría Piglia [2015]). Siempre es la prosa de un escritor, y especialmente la mirada de un poeta, que relata algo.

Su obra entonces va conociendo un desplazamiento muy

singular con independencia de la acaso inevitable tentación de hacer depender su sentido de los avatares políticos de una década determinada, sin que, no obstante, deje de aludir a ellos de algún modo. Y como ya ha señalado muy oportunamente algún crítico (Rojas 2008), es peligroso establecer generalizaciones a partir de la relación entre las fechas de escritura y/o de publicación de sus textos y referentes políticos determinados, sobre todo al enfrentarnos a una obra de tanta porosidad genérica (o daimónica) y de tanta simultaneidad de registros y aperturas cognitivas, y porque, desde un inicio, su obra se planteó como una suerte de presupuesto decisivo la vocación de singularidad, su pelea o *agón* contra la tradición y su afán por no dejarse definir o por no ser leída desde caminos ya muy trillados o agotados tanto retórica como ideológicamente. El propio autor ha insistido en que, por ejemplo, en *La fiesta vigilada* (2007) recurre a la ironía, “un lenguaje en clave utilizado menos por temor al castigo político que al castigo de hacer una obra de denuncia, chatamente política” (Bernabé 2008: 252), y también que “no iba a disentir de la mala política para caer en la escasa imaginación literaria” (*Ibidem*: 254). Pero sobre todo aclara en otro momento: “Apartemos la poesía de la que me hablas para darle lugar central, porque no imagino ensayo o narración que no sean sostenidos poéticamente” (*Ibidem*: 260). Debo enfatizar que es tal vez por esta perspectiva (cognitivamente ahondadora, ensanchadora, analógica y anagógica) que su obra tenga tanta eficacia política.

Un libro como *La fiesta vigilada*, que puede destacarse por ser como el colofón de aquel proceso de desarrollo aludido y el inicio o apertura hacia nuevos horizontes, tanto estilística como cosmovisivamente, ¿cómo puede calificarse genéricamente? ¿Memoria, autobiografía, testimonio, novela, ensayo? Aunque acaso el autor sugiera que sea leída como novela (Lage).

2

Por otra parte, y para desde un inicio valorar aquella singularidad, afirmo, quizá con exagerado énfasis: ni realismo sucio, ni realismo político, ni realismo en clave de novela negra... Claro que cualquier lector podría fácilmente encontrar algunas zo-

nas o aspectos, incluso estructurales, que pudieran relacionarse con algunas de esas calificaciones. Por ejemplo, *Corazón de skitalietz* refiere a una generación perdida pos soviética, y sus personajes se mueven en un ambiente acendradamente sórdido, pesadillesco, sucio, en ruinas... Parecen, desde cierta mirada (y ya esto comienza a acusar su singularidad), como personajes del filme *La Strada*, de Fellini, o de *Blade Runner*, de Ridley Scott, o de *Stalker*, de Tarkovsky (y no es un detalle menor la vinculación de la obra de Ponte con el cine), tal vez porque hay como un goticismo subliminal, a veces explícito. Pero por mucho que se intente confinar este relato a algunos de aquellos universos temáticos, siempre hay en los textos de Ponte un *plus*, una nueva mirada. Es un problema de ensanchamiento de la percepción, que le confiere una variedad simultánea de registros a sus paisajes narrativos. Hay en este relato momentos de una radical extrañeza, que desbordan cualquier confinamiento a lo ensayado por la narrativa insular anterior o coetánea. Y si me obligaran a tener que proponer una denominación (algo que no me gusta, por convencional y porque lo general en el arte y literatura siempre empobrece lo particular, que es lo único relevante), y tratara a la vez de conservar el término (ya se sabe que tan general, elástico, relativo o ambivalente) de realismo, pues entonces calificaría a su narrativa como una suerte de realismo imaginal,¹ donde la visión poética (y plástica, porque a veces es muy visual, por cierto) suele adquirir una poderosa primordialidad. Nada que ver, por supuesto, con realismo mágico, o maravilloso, aunque en algunos vislumbres o visiones habría algo afín a lo que Lezama Lima denomina como lo “maravilloso natural”, y que acaso también soportaría encontrar relaciones, como algún crítico ya ha insistido (Oyola 2008), con lo fantástico. Reconozco que tampoco esta última filiación me satisface del todo. A veces las denominaciones críticas funcionan como máscaras, o como opacidades, o como abstracciones, y traicionan la riqueza inmanente, la extrañeza consustancial de la obra. Textos daimónicos, ambivalentes, porosos, preferiría decir...

Hay en la obra pontiana instantes espaciales y temporales,

¹ Por eso titulé “El regreso de la imagen” un texto que escribí sobre *La vigila cubana* (Arcos 2009).

muy visuales, por eso insisto en hablar de paisajes, de visiones, que parecen como vislumbres del fin del mundo, como visiones de estados límites, de intolerable o inaudita belleza y de insondable melancolía. Sería fácil también acudir a la sin duda primordial visión poética. Pero es que tengo la sospecha de que aquí hay como la extraña pulsión hacia lo indecible (y lo imposible, incluso). Bueno, pero si regresamos a imágenes más convencionales, también podríamos sugerir que hay como un imaginario del fin del mundo (y del Texto, o del Libro, como es obsesión suya recrear, por cierto).

Claro que en estos relatos hay evidentes elementos que remiten a un contexto determinado, que es obvio y que, sobre todo en *Corazón de skitalietz*, es el llamado *período especial*. Pero tratarlos de comprender sólo desde ese lugar, o desde cualquier otra puntualidad extraliteraria, como ya advirtió Rafael Rojas sobre una recepción en este sentido, sólo empobrecería la lectura del texto. Sí hay como una suerte de *pos* todo: de ahí que yo mismo, por ejemplo, con respecto a la poesía cubana, propuse el calificativo (insuficiente, claro) de lo *pos* conversacional (Arcos 1999). También se ha hablado mucho de la generación *pos* revolucionaria; o de lo *pos* soviético, etc. En fin, “un *pos* inacabable”, como sugiero en un texto (2019). Hay también evidentes elementos detectivescos o de novela negra (aunque sobre todo en *La fiesta vigilada*) en *Contrabando de sombras*, pero los dos libros ya mencionados y *Cuentos de todas partes del Imperio* están recorridos por ese imaginario epocal insular de fin de siglo. Pero siempre hay algo más. No es casual que en la primera oración de su novela *Contrabando de sombras* se aluda a unos “lugares imposibles”.

3

El término *imperio* ¿a qué se refiere concretamente?, y sin ánimos de concretar algo (sería inútil, por cierto) uno podría pensar en el todo, como alusión al imperio soviético, o en la parte, a Cuba como “provincia atroz” de ese imperio, o acaso, como algunos críticos han leído, como imperio propiamente dicho, o tal vez como sinécdoque del imperio mayor, el comu-

nismo. Recuérdese, por ejemplo, que durante mucho, mucho tiempo, los criollos insulares se reconocían como “españoles de ultramar”. En el prólogo a *Cuentos de todas partes del Imperio*, Ponte alude a “la nieve de Rusia”, y esa sola alusión sobre un cuento determinado me remite a esa nieve imperial de la Moscovia (digo con frase que utilizaba Lezama para adueñarse con ironía de ese mundo en sus antípodas; aunque la Moscovia también soporte una recepción mucho más profunda, algo que acaece sin duda en la literatura pontiana, como en algunos poemas, porque detrás de lo general, de lo evidente, de lo político, hay un *resto* muy profundo, de lecturas, de filmes; una recepción profunda, como se diría, del alma rusa), y esa nieve imperial de la Moscovia también refiere, por ejemplo, a imágenes de la nieve tan ominosamente blanca como el color de la ballena de Melville, o esas terribles escenas nevadas de las crónicas del libro *El imperio*, de Ryszard Kapuscinski... O a Casal...

Pero ¿no hay momentos, o especialmente un momento, en que los personajes de *Corazón de Skitalietz* miran hacia la extrañeza de un paisaje, donde podría comenzar a nevar? Los personajes de Ponte de repente suelen mirar hacia un afuera indecible; siempre hay *ventanas* o portales para escapar, o imaginar. Es el más allá del imaginario pontiano. Es que hay un *pathos* muy profundo en la mirada de Ponte que sugiere estas imágenes radicales, últimas. Muchas son explícitas en su poesía; por ejemplo, en su prólogo poético a la antología *Doce poetas a las puertas de la ciudad* (1992), dice Ponte: “Cuesta escribir la palabra anterior a la palabra, un mundo antes del mundo, un mundo de neblinas. Ahora que estamos muertos conversamos mejor” (3). No puedo ahora detenerme en su poesía, como he hecho en otra ocasión (Arcos 2016), pero, por ejemplo, en un texto tan paradigmático de ese *pathos* aludido, “Asiento en las ruinas”, poema que da título al libro homónimo que tiene un prólogo suyo, tan borgeano, como todos sus prólogos, y que se titula “Unas palabras como ropa de invierno” (y podría a partir de aquí comenzar a espesar las correspondencias pontianas con la nieve casaliana), escribe Ponte: “Olía a bosque, nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra” (1997: 5-6). Y cuando San Agustín y su madre miran (¿hacia nosotros?) hacia un paisaje indecible (¿nevado?), en el poema “Confesiones de San Agustín,

libro IX, capítulo X”, me gusta recordar a partir de esa imagen extática e insondable aquellos versos inolvidables de un poema de Fina García-Marruz: “Una dulce nevada está cayendo/ detrás de cada cosa, cada amante,/ una dulce mirada comprendiendo/ lo que la vida tiene de distante” (1951: 7).

4

Acaso sirva esta digresión para resaltar el importante papel que en cualquier lectura de los textos tanto narrativos como ensayísticos de Ponte tienen los componentes imaginales. Por ejemplo, en el texto que escribí sobre su poesía y que no por gusto titulé “Entre el agua y el aire” (2016), insisto en la preeminencia poética y cosmovisiva de las imágenes líquidas y aéreas, por lo que, agrego ahora, no podría leerse su obra narrativa sin tomar en cuenta el funcionamiento interno de estas imágenes. Francisco Morán, por ejemplo, en su texto “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” (2008), repara en las aéreas, pero olvida las líquidas, acaso a veces mucho más trascendentes. En *Contrabando de sombras* el agua es imagen recurrente y esencial. Para sólo poner un ejemplo significativo, todo el segundo capítulo, “El lugar más imposible”, donde todo se resuelve a través del agua (como después en el penúltimo capítulo, “La tumba del nadador”, en el cine donde César, acaso fantasma redivivo de Miranda, que significaba *la muerte por agua* –como diría Eliot– se salva por agua). Ya conoce el lector que el lugar más imposible es el pasado, por lo que el agua y la memoria son correlativos: las aguas del sueño de la memoria, de la rememoración o imaginación. En esta novela el cementerio funciona como imagen del inframundo, reservorio de almas, de daimones. Desde enfrente, desde la terraza, se ve ese mar negro de noche. Hay una orilla, cargada de extraña energía, que separa este mundo del otro mundo, frontera permeable, porosa, ambivalente, daimónica, portal hacia el otro mundo, que también puede ser el pasado, la memoria. Sueño, agua, memoria, son imágenes intercambiables. Como ya sugerí en el texto comentado sobre su poesía (Arcos 2016), se necesitaría una recepción a lo Gaston Bachelard para asediar algunas zonas de la obra de Ponte.

Ya ha sido muy estudiado en su cuento “El arte de hacer ruinas”² el punto de intercepción entre los dos mundos, el portal que conecta al otro mundo con este mundo: las ruinas de la ciudad de La Habana con Tuguria, su reverso especular, sumergido, como imagen también del mar de la memoria (que recuerda aquel océano de *Solaris*). Pero reparemos en que Tuguria no es exactamente un reverso oscuro, como un negativo. Para mí es la imagen de lo indecible, de lo omitido, de un inframundo ambivalente. Es también una suerte de ciudad astral, como, por ejemplo, lo es Vilis, de Playa Albina (que es Miami), o la “Atlántida sumergida” con respecto a Cuba, en la imaginación de Lorenzo García Vega. Es cierto que en el cuento es nombrada como “una ciudad de pesadilla”, por su naturaleza onírica, pero repárese en que al final del texto el narrador dice que se ha metido en “tan grande luz”, y que “había llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria” (2000: 39). Frase esta última muy ambivalente, porque la memoria no tiene por qué ser el lugar de un pasado intacto, mucho menos una imagen simétrica, especular, de una ciudad real, sino más bien como un mar daimónico, siempre cambiante, siempre en movimiento, como el arquetipo del inconsciente colectivo, a la vez universal y personal, donde el olvido y el recuerdo se complementan, porque es el mar de la imaginación. En la dedicatoria que me hizo el autor de *Cuentos de todas partes del Imperio*, Ponte se refiere significativamente a “este plano del Imperio donde refulge la joya secreta: la ciudad subterránea de Tuguria”. Por cierto, esta explícita (pero tan sugerente y ambigua a la vez) confusión entre un mundo y otro, me recuerda aquel verso de Lezama en *Dador*: “Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos” (1985 [1960]: 406).

No quiero dejar de citar un párrafo, con el que coincido, de Francisco Morán (2008), que añade profundidad a la imagen significativa de Tuguria:

Ponte no contempla o medita simplemente frente al espectáculo de la ruina, sino que la reproduce, añade ruina a la ruina. Él es la Scherezada que multiplica la ruina, a través de un relato que está siempre comen-

² Véase, por ejemplo, Maristany (2008).

zando; y es él quien multiplica una ciudad de pesadilla, la Utopía al revés: Tuguría. Construye, escribe: es lo mismo. La escritura de Ponte no avanza, sino que tuguriza. Podemos pasar, casi sin darnos cuenta, de *El libro perdido de los origenistas a Las comidas profundas*, a *Cuentos de todas partes del imperio*, o a los poemas de Ponte. No dejamos un libro –o un ensayo, un cuento, un poema– para entrar en otro, sino que nos movemos dentro de todos ellos tugurizando, obligados a pasar por túneles y galerías, a través de huecos, de la barbacoa de un texto a la del otro. (2008: 48)

Hay algo, por cierto, que remitiría a Quevedo, en ese movimiento siempre hacia la raíz, en esas insólitas o paradójicas pero esenciales relaciones, promiscuidades. No es casual que Ponte reconozca su deuda (como Borges) con el autor de *Los sueños* (Serna y Solana 2005).

5

En un certero texto ya citado sobre *Cuentos de todas partes del Imperio*, Rojas se ha referido, entre otras cosas muy oportunas, a su (en algunos casos puntuales) compleja recepción, a la interpretación del Imperio (ya sea Cuba o la Unión Soviética) como imagen de un imperio decadente. A mí me gusta verlo así también, Cuba como imagen decadente, como provincia de ultramar de aquel Imperio nevado. La decadencia como imagen está siempre muy cercana a la ruina y a la melancolía, y a cierta belleza herida, y es muy, muy ambivalente en su lectura, como supo ver muy bien Morán, en esa tensión entre la estetización de las ruinas y su polémica recepción ética (acaso sintetizada, por ejemplo, en aquellos versos de José María Heredia: “la belleza del físico mundo,/ los horrores del mundo moral” [2004: 173]). Además, como también observó María Zambrano en su ensayo “Sentido de la derrota”, hay cierta plenitud en el fin, en el fracaso (2007: 164-168). “Todo es color de Imperio”, dijo ambiguamente la pensadora española. Imperio, en suma, es una palabra muy polisémica, y pregunto: ¿no es Cuba también remanente de la larga (casi infinita en el tiempo) decadencia del Imperio español? La Habana fue por poco tiempo parte

del Imperio inglés. De La Habana ¿no salían las expediciones hacia los imperios inca y mexica? Es obvia la larga y densa fusión cultural de Cuba con el imperio norteamericano. Angola ¿no fue parte del imperio soviético-cubano? La imagen de la decadencia es inexorable. La española comenzó desde aquella trágica derrota de Felipe II (para no hablar de la posterior en la bahía de Santiago de Cuba). ¿Cuándo comenzó la soviética? ¿Cuándo la cubana? No pretendo ni me interesa responder esta última pregunta (aunque acaso podría sugerir, como en el caso de España: desde el mismo principio). Hay muchas respuestas posibles. Sólo agregó que el viaje hacia su fin (la revolución de ese movimiento) se dilata ya seis décadas pero acaso parece que durara siglos, evos. Vivimos el fin del fin, pero como en cámara lenta. Y eso le confiere tiempo y espacio a los tugures para duplicar extrañamente hacia adentro la ciudad en ruinas, el imperio ruinoso. Recuerda aquellos versos tan desmesuradamente lentos y melancólicos de Jorge Manrique: “Allí van los señoríos/ derechos a se acabar/ e consumir”, de sus conocidas coplas. También, confieso, hay algo que siempre me recuerda el final de *El reino de este mundo*, de Carpentier, cuando Ti Noel rememora su vida desde las ruinas.

6

Estas consideraciones mías, a veces conjeturas, otras, recepciones de un lector hedonista, no son sino la prolongación imaginaria de la potencia del imaginario pontiano. Es bueno que la literatura no nos entregue certidumbres, sino preguntas (o desasosiego); que no nos entregue claridades, sino opacidades; que no insista en lo conocido, sino en lo desconocido; que insista en lo invisible, no en lo visible. Por eso me quedo tan sorprendido, por ejemplo, cuando leo en la excelente compilación sobre la obra de Ponte, *La vigilia cubana*, un texto de Dierdra Reber, “Antonio José Ponte: crítica e inmolación revolucionarias”. La autora hace una inaudita recepción del cuento de Ponte “A petición de Ochún”. Alcanza a ver alegórica, inexorable y casi matemáticamente, una suerte de ficcionalización, traducción, del esplendor y de la decadencia de la Revolución cubana. ¿Tendrá

razón? Ponte no está obligado a responder (yo tampoco). De ser cierto, yo me diría: Ponte es un genio o un loco, o ambas cosas a la vez, y la crítica una hermeneuta de una clarividencia demiúrgica. Yo, sinceramente, sin animarme a refutar ese movimiento de otra imaginación, algo que siempre consideraré legítimo, no lo leo así. Recuerdo ahora las interpretaciones que se han hecho del famoso cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”, y cómo de algunas de las cuales, precisamente las políticas, el propio autor negó ser consciente en una entrevista, y dio su propia y diferente versión. A mí, en cambio, este excelente relato –junto a “Un arte de hacer ruinas”, acaso entre los mejores relatos insulares, y equiparable a los mejores de cualquier literatura–, me provoca otra lectura, más trascendente. Lo leo como una formidable interpretación de la noción de lo trágico. Este cuento, desde esta posible perspectiva, estaría muy cerca de la recepción contemporánea de lo trágico que hizo Ricardo Piglia (2014: 177-178).

El personaje protagonista, dos veces, consulta el oráculo, el chino la primera vez, el africano-cubano, la segunda. Las dos veces hace una posible *mala lectura* del hermético, simbólico, ambivalente mensaje del oráculo, y de esa mala lectura, de sus inexorables consecuencias, se deriva su destino trágico, que lo conduce al fracaso y a la muerte. Se ha especulado también con la posible mala lectura de las palabras que le dice el fantasma del padre de Hamlet al joven príncipe. Pero aquí todo parece más transparente. El propio narrador indica sesgadamente que el protagonista hizo una lectura apresurada o unilateral del mensaje de la divinidad. Ya se sabe que, como decía Lezama, el oráculo *no dice ni oculta sino hace señales*. Creo que de aquí se derivaría otra posible lectura del cuento de Ponte, que no pretende borrar la otra, y el cual ojalá pueda propiciar otras muy diferentes.

Escribió (dijo) Piglia:

Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático, sobrenatural, que a veces el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la

vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en juego en ese desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en ese desciframiento. Todo se juega ahí, en el acto de entender. Ahí me parece que hay algo muy interesante. Habitualmente el héroe no comprende o comprende mal y por eso termina como termina. La tragedia dramatiza una interpretación y por eso tiene razón Nietzsche cuando dice que Sócrates trae otro sistema de interpretación que mata la forma. Hay un asunto muy interesante ahí me parece a mí, en esos juegos con la verdad, en esos discursos que llegan y que son avisos personales, enigmas, mensajes cifrados, que tienen que ver con el destino, con el futuro, y que alguien situado, porque ese discurso le está dirigido, trata de entender. Esa situación, que me parece que es la situación trágica, pone en juego un uso de lenguaje y de la pasión que por supuesto es totalmente premoderno pero a la vez muy actual y se renueva continuamente. Por otro lado, la tragedia pone este problema en términos de decisión, y, por lo tanto, establece una relación extraña entre el lenguaje y la acción, entre descifrar y estar en peligro, descifrar es estar en peligro. Estas serían, ¿no?, una serie de cuestiones muy atractivas para un escritor, la presencia aterradora de una palabra hermética y verdadera, una palabra que cambia la vida, una palabra que tiene el poder de cambiar la vida. (2014: 177-178)

Juzgue el lector.

7

Quisiera detenerme en un pasaje memorable de su novela *Contrabando de sombras*. Es aquel donde frente a los ojos del lector sucede el tránsito hacia (o la promiscuidad con) el otro mundo. La fuga. La posibilidad siempre latente de escapar hacia otra dimensión. Portal de la imaginación (como aquel pintor, apresado por el emperador, que escapó a través de su lienzo, en aquel inolvidable cuento clásico chino). Instante, epifanía, donde se borran las fronteras habituales. Algo que estructural y subliminalmente sostiene todo el relato. Con una ambigüedad a lo Henry James, se puede hacer una prolija lectura de toda la novela advirtiendo constantemente ciertas señales sesgadas

pero decisivas y reiteradas marcas textuales. Como en la inolvidable escena del juego de yaquis de *Paradiso*, donde los yaquis y la pelota dibujan el rostro del padre de Cemí, y se mezclan los dos mundos en un instante privilegiado e inaudito, aquí, en el penúltimo capítulo, “La tumba del nadador”, acaece la singularidad, el instante y el lugar de la encrucijada daimónica, donde sucede el milagro, el salto de Makandal, en la “cueva”, boca del inframundo, lugar de intersección, tiempo único, cuando se encuentran y separan los amantes, en esa “franja”, *tokonoma* pontiano, portal acuoso, aguas del sueño, de la memoria y de la imaginación... Epifanía y plenitud (pero también pérdida). Y donde, por cierto, sucede el chorro de leche acaso más memorable de la literatura insular (logos *spermatikos*, *espacio gnóstico*, Vía Láctea, lo seminal, semen como palabras, imágenes vivientes, signos de amor, cresta de ola, agua ígnea, rayo verde, cuerpo fosforescente, restos de un naufragio, magdalena proustiana):

Entre el reverso de pantalla y el final del edificio quedaban unos metros de espacio libre. Para César era el descubrimiento de una franja de tierra. Recorrió esa franja con los brazos abiertos, en una felicidad que Vladimir no le conocía. César se libró del pulóver para transformarse en un torso brillante.

Las olas encrespadas hacia el techo rompían silenciosamente. Vladimir siguió en silencio los movimientos de aquel torso entre las olas. Como no alcanzaba a distinguir los brazos que peleaban contra el oleaje, el otro cuerpo llegó a parecerle una boya flotante en un mar de sombras, una caja caída de algún barco, un ahogado.

Él se aproximó a la pared. Tocó la luz grisácea que había en ella, y sintió un soplo leve en la punta de sus dedos, bocanadas muy breves que llegaban para enseguida retirarse, como en una respiración dificultosa. Intentó apartar sus manos de la pared y no pudo. Unos brazos venidos de atrás, los brazos sueltos de aquel torso que las olas mecían, le abrieron la ropa. Por delante cruzaron mundos y vidas demasiado enormes como para entenderlos. Vladimir cerró los ojos y quedó a solas con la respiración de la pared.

Puso la boca en ella, empujó la pared con su cabeza, y el muro cedió. Pasó frente, nariz, barbilla, alcanzó a mover los labios del otro lado. Ya era capaz de atravesar paredes, capaz de conversar con los espíritus. Movié sus labios del otro lado de la pared, pronunció palabras ininteligibles, conversó con alguien.

A la primera ola del Pacífico vino a juntarse la primera ola. Era un cine de función continua y un mar circular. Cuando Vladimir abrió los ojos, la pared se había transformado en un desierto gris sin imágenes. De atravesarla ahora, iba a encontrarse una mujer barriendo lo que hubiese caído entre las filas de butacas.

Y, como si no hubiese salido de su propio cuerpo, él atendió al recorrido que el disparo de leche hacía por el reverso de la pantalla.

“No había oído a nadie a quien un muro se la parara”, recordó haberle dicho a Renán en la fiesta de Susan.

El lugar más imposible no era aquel que unía a un vivo y al espíritu de un muerto, sino uno donde hubieran coincidido ambos en igualdad de condiciones, el pasado.

En la sala de cine la mujer terminó su trabajo de recogida. Apagaron las luces y, cerrado el cine hasta el día siguiente, Vladimir alcanzó a ver que otras imágenes poblaban el revés de la pantalla. Venían de las horas de película repetida, era fosforescencia o memoria que la pantalla conservaba. Las olas volvieron a alzarse hasta el techo y, a espaldas de Vladimir, del nadador no quedaba ni sombra. Cualquiera de los dos que hubiera sido, César o Miranda, había nadado hasta encontrar su libertad. (Ponte 2002: 120)

8

La recurrente alusión al pasado encuentra su configuración arquetípica en el capítulo final de *Contrabando de sombras*, “La barca de la inquisición”, donde la circularidad de un episodio arquetípico, general, se confunde con el destino personal de los personajes, como en la teoría de Jung de los arquetipos, donde lo general y lo personal se relacionan, aunque no simétricamente. De repente, el Libro, los sueños, el inconsciente, todo rememora un origen primordial, que como un estigma ancestral persigue a los homosexuales, a los condenados. Cementerio, mar, inframundo, Cayo Puto. “Criatura le clavó sus ojos de agua”...

Bibliografía

Arcos, Jorge Luis (1999). “*Las palabras son islas*. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, *Las palabras son islas*. Pano-

- rama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos, La Habana: Letras Cubanas, XIX-XLIII.
- (2009). “El regreso de la imagen”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 714: 134-138.
- (2016). “Entre el agua y el aire. Impresiones (y selección) de un lector hedonista”. *Aula lírica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, 8, 21-29.
- (2019). “Lorenzo sentía que era seducido por Mefistófeles”, en: Carlos A. Aguilera, *Archivo y terror. Operaciones entre literatura, política, teatro y arte*, Richmond, Virginia: Editorial Casa Vacía, 57-74.
- Basile, Teresa, comp. (2008). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bernabé, Mónica (2008). “Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 249-266.
- García-Marruz, Fina (1951). “Una dulce nevada está cayendo”, *Las miradas perdidas*, La Habana: Úcar García, 7.
- Heredia, José María (2004). “Himno del desterrado”, *Poesía completa*, Madrid: Verbum, p. 173.
- Lage, Jorge Enrique (s/f). “Como Bartleby, el cuervo de Melville...”, *Hypermedia Magazine*, <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/jorge-enrique-lage-como-bartleby-el-cuervo-de-melville/>
- Lezama Lima, José (1985) [1960]. “El coche musical”, *Dador, Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas, p. 406.
- Manrique, Jorge (1965). *Poesía*, Salamanca, Madrid, Barcelona: Biblioteca Anaya.
- Maristany, José Javier (2008). “Topografías urbanas: de los andamios a los apuntalamientos. A propósito de *Contrabando de sombras* de Antonio José Ponte”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 129-143.
- Morán, Francisco (2008). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 43-71.
- Oyola, Gonzalo (2008). “Palpar la belleza en busca de sus cica-

- trices”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 145-161.
- Piglia, Ricardo (2014) [1998]. “Conversación en Princeton”, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 177-178.
- ____ (2015). “Modos de narrar”, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 43-54.
- Ponte, Antonio José (1992). “Como un prólogo”, VV. AA., *Doce poetas a las puertas de la ciudad*, selección de Roberto Franquiz, La Habana: Extramuros, 3-4.
- ____ (1997). “Unas palabras como ropa de invierno”, *Asiento en las ruinas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 5-6.
- ____ (1998). *Corazón de skitalietz*, Cienfuegos: Reina del Mar Editores, Colección Arrecifes.
- ____ (2000). *Cuentos de todas partes del Imperio*, Angers: Éditions Deleatur, Colección Baralanube.
- ____ (2002). *Contrabando de sombras*, Barcelona: Mondadori.
- Reber, Dierdra (2008). “Antonio José Ponte: crítica e inmolación revolucionarias”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 109-119.
- Rojas, Rafael (2008). “Partes del imperio”, en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 121-127.
- Serna, Mercedes y Anna Solana (2005). “Mercedes Serna y Anna Solana entrevistan a Antonio José Ponte: No siento el peso de la tradición cubana”, *El otro mensual*, 35, <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego35ajp01.htm>
- Zambrano, María (2007). “Sentido de la derrota”, *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid: Verbum, 164-168.

La novela de espías y las tecnologías de poder en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte

Ignacio Iriarte

1

A diferencia de lo que ocurrió con el género policial, hasta hace muy poco la literatura culta no le había prestado la suficiente atención a las novelas de espías. Esto cambió con Antonio José Ponte. No quiero decir que el autor cubano haya sido el primero en darle importancia a las novelas de Graham Greene y John Le Carré, porque seguramente existen antecedentes más lejanos; sí me parece justificado afirmar que Ponte fue uno de los primeros en convertir la trama de espías en una matriz para la redacción de cuentos y ensayos, como antes lo habían hecho Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia con el policial. En su obra hay tentativas tempranas, como en “Viniendo”, un cuento recogido en *Corazón de skitalietz*, en donde el protagonista vuelve a Cuba y se siente “como un espía recién desembarcado” (2010: 9). Pero es en *La fiesta vigilada*, mezcla de ensayo, autobiografía y relato, que la novela de espías se vuelve un eje fundamental.

Aunque a lo largo del libro recuerda autores como Graham Greene y Timothy Garton Ash, uno de los puntos salientes de la operación se encuentra alrededor de la figura de John Le Carré. En la primera parte de *La fiesta vigilada*, Ponte le dedica una biografía relativamente extensa. En 1961 Le Carré publicó su primera novela, *Llamada para el muerto*, en la que creó a George Smiley, el héroe de varios de sus libros posteriores. Dos años más tarde alcanzó la fama con *El espía que surgió del frío*, una novela dura y nihilista que escribió poco después de que se levantara el muro de Berlín. Al quedar atada su obra a este monumento tétrico de la Guerra Fría, muchos críticos y lectores pensaron que, con su caída en 1989, se acababa la carrera de Le Carré, al igual que las novelas de espías. El pronóstico no pudo estar más equivocado. Para resaltar la desmentida, Ponte

retoma la defensa que Le Carré hizo del género, dedicándole las siguientes palabras a la vigencia de las ficciones de espionaje:

Para quitarse de encima la sentencia de muerte literaria, John Le Carré tuvo que recordar a sus enterradores que el relato de espías no había nacido con la Guerra Fría, aunque fue ésta quien le otorgó preponderancia. Y que nuevos desastres políticos, conflagraciones nuevas, vendrían a ofrecer escenarios de escritura a él y a sus colegas. [...]

Espía y fantasma se negaban a desaparecer.

Se niegan todavía. Persisten por estar hechos de miedos esenciales.

Para seguir con vida tienen suficiente con alguna frontera. [...]

Cayó un muro, pero cuántas fronteras no permanecen en pie (2007: 40).

Al retomar las novelas de espías, Ponte traslada a Cuba las duras radiografías sobre el poder gubernamental que acostumbran a presentar escritores como Greene y Le Carré. En *El espía que surgió del frío*, este último cuenta la historia de un agente que el servicio secreto británico infiltra en la Alemania comunista para matar a un miembro de la policía secreta de ese país. Con este argumento, el autor presenta una historia dura y realista mediante la cual muestra que los Estados disponen de tropas encubiertas para penetrar países ajenos y asesinar enemigos. Cuando el jefe de los espías está arreglando los preparativos para infiltrar al agente, se justifica diciendo que los espías hacen “cosas desagradables para que la gente corriente, aquí y en otros sitios, puedan dormir seguros en sus camas” (2016: 61). Quizá tengamos que tomar en cuenta que en la época de Le Carré estas palabras podían leerse sin demasiado escándalo: en los años 60 las personas habrían estado acostumbradas a estos combates, porque la Guerra Fría se desarrolló, en parte, bajo la forma del asesinato político. Pero no por eso la frase deja de mostrar que el Estado se levanta sobre el delito y, para decirlo con Giorgio Agamben (2005), se apoya en un permanente estado de excepción mediante el cual deja abierta la posibilidad de suprimir las garantías constitucionales. Lo que dicen las novelas de espías es eso: que todas las personas son sospechosas para el Estado, de modo que este puede realizar cualquier acción, incluso matar a una parte de la población, para garantizar su continuidad.

En *La fiesta vigilada*, Ponte traslada esta radiografía del poder para pensar la situación cubana de fines del siglo XX y principios del XXI. Como demuestra Teresa Basile (2009), uno de los propósitos que persigue es mostrar que la Guerra Fría no se agotó con la caída del muro de Berlín, ya que en la Isla el gobierno continuó operando con una paranoica desconfianza sobre todas y cada una de las personas, lo que lo llevó a intervenir teléfonos, abrir la correspondencia y presionar a quienes se desviarían de la cultura oficial. En el libro de Ponte estas acciones se complementan con el trabajo con los archivos de la burocracia y los servicios secretos, terribles porque, como expuso Irina Garbatzky en un artículo de 2016, su principal característica es la performatividad: los archivos secretos obligan a las personas a comportarse de una manera determinada, lo que podríamos sintetizar por medio de la lógica del panóptico, que Michel Foucault describió de una manera impecable en su clásico *Vigilar y castigar*.

A partir de estos datos y comprobaciones, podemos afirmar que *La fiesta vigilada* es una forma actual de las novelas de espías. El mismo Ponte lo sugiere por medio del título de la primera parte de su libro: “Nuestro hombre en La Habana (remix)”. Aunque evidentemente el foco está puesto en el empleo que hace del título de la novela de Greene (*Our man in Havana*), vale resaltar la palabra “remix”. En música, el concepto designa un procedimiento que consiste en desacoplar las pistas de los instrumentos y las voces para producir una mezcla nueva cambiando los volúmenes o las equalizaciones o poniéndole algunos efectos de forma tal de acentuar elementos que antes podían pasar desapercibidos. Por ejemplo, se puede acentuar la base rítmica para transformar un tema antiguo en una canciónailable. De acuerdo con esto, *La fiesta vigilada* remixa las novelas clásicas de espías en tanto Ponte analiza las capas que conforman esa narrativa y acentúa determinados elementos para convertir su trama en una estructura que permita pensar el sistema de poder de la revolución cubana. En música existe un concepto tan útil como el de remix que es el de “samplear”. El término designa la operación de tomar una muestra de otra canción, como una porción de la melodía, el ritmo o el comienzo de una frase. Puede utilizarse de diferentes maneras: por

ejemplo, se lo puede repetir con un *loop* para generar una base rítmica. En literatura, un procedimiento similar es la cita, pero, trasladado a la escritura, samplear abre la idea. Por una parte, indica que se toma algún elemento por medio de lo que significa, lo que simboliza o por su materialidad; por la otra, ese elemento no sólo puede ser una frase, sino también un argumento o un objeto, lo que hace que no sea necesario repetirlo de manera literal. Con Garbatsky, podemos decir que Ponte samplea el archivo de las novelas de espías, o con Basile, las presiones sobre la población.

Uno de los mejores ejemplos de esta operación se encuentra en un capítulo de *La fiesta vigilada* en el que Ponte glosa el argumento de *Our man in Havana*. Como recuerda en esa oportunidad, la novela de Greene está protagonizada por James Wormold, un inglés que vive en La Habana, dueño de un negocio de aspiradoras. Cierta día, un oficial británico lo contacta para convertirlo en agente. Como necesita dinero, Wormold acepta, aunque en la práctica no sabe qué hacer. Intenta reclutar otros agentes, pero las personas se resisten o se burlan de él. Por eso empieza a mentir: dice haber reclutado a tal y a cual, y este tren de mentiras lo lleva a desarmar una aspiradora y dibujar las piezas a escala edilicia para presentarlas como la imagen que alguien registró mientras volaba en avión. En el servicio secreto concluyen que se trata de un arma que el Estado o los rusos están construyendo en Cuba. Y este es el punto central, de la novela de Greene, por supuesto, pero también de la glosa de Ponte. El cubano se detiene en este detalle, lo que lo lleva a subrayar varias cosas. En especial, que en inglés aspiradora se dice *vacuum cleaner*, que quiere decir limpiadora por vacío, lo cual tiene sentido, porque una aspiradora absorbe el polvo gracias a que los ventiladores interiores producen vacío.

¿Por qué es tan importante esta arma que no es un arma y que designa el vacío que la constituye? Ponte no lo dice, pero lo sugiere por medio de una técnica de montaje parecida a la del cine. Después de glosar la novela, recuerda que la cultura de la revolución se forjó alrededor de la hipótesis de conflicto con Estados Unidos. Ponte lo postula con firmeza: la “industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo” (2007: 66). Pero ese reemplazo se produjo en un momento puntual:

en octubre de 1962, tras la crisis de los misiles. Ponte samplea la aspiradora de *Our man in Havana* y la transforma en un dispositivo demoleedor: como en la novela de Greene, los soviéticos estaban a punto de instalar un arma contra Estados Unidos, pero a último momento desistieron, dejando un hueco que, como la *vacuum cleaner*, absorbió lo que estaba a su alrededor. A partir de entonces, el Estado puso a Cuba a las puertas de una guerra que nunca ocurrió, pero que operó por otros medios, pues obligó a que los recursos se destinaran a los sistemas de defensa y control, abandonando a su suerte una ciudad que se fue arruinando hasta mostrarse, en la actualidad, como un sitio que sufrió un bombardeo real.

Con este remix de la novela de Greene, Ponte demuele los fundamentos mitológicos sobre los que la revolución había asentado su concepción de la temporalidad. Para comprenderlo, es necesario recordar que la revolución cubana no se apoyó en un mito fundacional, sino en una grieta que habían detectado los intelectuales de la época republicana. Para José Lezama Lima y su grupo, por ejemplo, el pasado se revelaba como un vacío informe, que se explica por la percepción de que la revolución de independencia había quedado inconclusa, como estudió Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*.¹ Por eso en Cuba el mito se colocó en el futuro: la teleología insular es la búsqueda de la nación en el porvenir. Para Ponte, el gobierno revolucionario necesitó demostrar que el presente era el momento de realización de esa utopía, algo a lo que se refiere cuando en *La fiesta vigilada* habla de los disparos a los relojes. Si el presente es la utopía, el tiempo debe detenerse. Pero como el tiempo no se detuvo, el gobierno intervino la estructura teleológica por medio de la guerra: la retirada de los misiles soviéticos creó la sensación de que la guerra con Estados Unidos era inminente. En lugar de un mito nacional, el Estado postuló un conflicto bélico que, como una aspiradora, atrajo todos los elementos culturales, articu-

¹ El mesianismo de Lezama Lima se encuentra desarrollado en el conjunto de su obra, lo que incluye las cuatro revistas que animó. A los efectos de este trabajo, y tomando en cuenta las menciones que se harán más adelante, vale la pena destacar los textos que recopiló Ciro Bianchi Ross en *Imagen y posibilidad*, dado que en varios de ellos Lezama articula su propuesta con el triunfo de la revolución.

lándolos por medio de aparatos obsesivos de control. Por eso Ponte ve de otro modo la revolución: no como la realización de la utopía o los preparativos de una guerra, sino como una lucha foucaultiana entre la red de poder y la diseminación de resistencias puntuales y focales a tal o cual imposición.

2

Desde muy temprano, las novelas de espías concibieron la sociedad como una lucha de ese tipo. Para verlo, retomemos la historia del género.

En la actualidad, la investigación más completa sobre el tema se encuentra en el volumen *Enigmas y complots*. Publicado en Francia en 2012 y en Argentina en 2016, en este libro el sociólogo francés Luc Boltanski parte de algunos datos que siempre se repitieron en las monografías especializadas: la narrativa policial surge a mediados del siglo XIX y se afianza con figuras como Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton y George Simenon, mientras que la novela de espías es una variación del policial que se opera antes de la Guerra Fría y tiene su emergencia con la publicación de *The thirty-nine steps* de John Buchan en 1915. Sobre estos datos, Boltanski propone la tesis de que ambos géneros surgieron cuando fue necesario crear algo como la realidad. Al hablar de realidad, el autor no se refiere al mundo, sino al entorno sociocultural en el que vivimos, lo que significa que es el mundo en tanto ha sido tamizado y modificado por la grilla simbólica. Para decirlo con Jacques Lacan, el mundo es lo real, algo impensable desde todo punto de vista, mientras que la realidad es el entramado simbólico en el que nos movemos y que, en su mayor parte, hemos naturalizado. En nuestras sociedades existen muchas fuentes desde las que se produce la realidad, pero la principal es el Estado.

A pesar de que cumple funciones de todo tipo, el Estado tiene como propósito establecer una interpretación del mundo, lo que logra por medio del diseño de un orden jurídico, ya que las leyes son enunciados performativos mediante los cuales se les da estatuto e interpretación a las cosas, las personas y las acciones. Para imponer esa interpretación, despliega fuerzas coer-

citivas, como la policía, que empalman bajo amenaza el hecho con la significación (por eso las violencias policiales son formas de imponer la interpretación estatal mediante la represión sobre los cuerpos); de la misma manera, el Estado construye una burocracia, levanta instituciones educativas que fijan una lengua, una historia y un sistema de preferencias culturales y, en las sociedades liberales, habilita y fomenta medios de comunicación privados.

De acuerdo con el enfoque de Boltanski, la hegemonía se puede definir, como antes lo habían hecho Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987), como la capacidad que un grupo tiene de controlar el sentido común, esa forma naturalizada de interpretar la realidad que hace que la mayor parte del tiempo actuemos sin preguntarnos por qué lo hacemos. Para Boltanski, este extenso tejido es un campo de batalla, en donde se desarrolla una lucha por la interpretación. No es una metáfora: el poder es poder imponer una interpretación, algo que saben los medios de comunicación y los grupos que controlan Internet, ya que su trabajo consiste en articular los significantes con los significados. Para Boltanski, esto es lo que permitió la emergencia de las novelas policiales y de espionaje. En ambos géneros se cuenta la historia de esa lucha: el control de un documento, un texto, una fotografía o un microfilm que, si saliera a la luz, pondría en peligro la realidad de la realidad, es decir, revelaría que la realidad es un sistema construido y orquestado.

Aunque se trata de una tesis impactante, la propuesta de Boltanski se traba cuando la utilizamos para pensar las novelas de Greene y Le Carré. Por una parte, es cierto que en sus ficciones se puede encontrar una lucha por la interpretación, pero esa lucha todavía se encuentra muy en segundo plano, pues ambos escritores necesitan darle una carnadura argumental. En Le Carré, por ejemplo, domina un realismo duro y muchas veces desprolijo, parecido al de Dashiell Hammett, mediante el cual revela que la vida de los espías no sólo carece del glamour de James Bond, sino que está dominada por una burocracia gris, a veces sórdida, que empuja a la acción más allá de los límites morales. Aunque la lucha por la interpretación de la que habla Boltanski está presente, se oculta debajo de estas capas de materialidad. En realidad, esa lucha comienza a visibilizarse en una

tradición que va en paralelo con las novelas de Greene y Le Carré. Existe un elemento clave para percibirla, o mejor dicho un giro: esa tradición surge cuando el espía deja de ser un agente del servicio secreto del Estado, como en la versión clásica, y se convierte en un héroe que se levanta contra el Leviatán.

El momento de emergencia de esta tradición es 1984, novela que, por lo demás, Boltanski destaca como una de las cumbres de la temática de espionaje. En ella, George Orwell demuestra que el Estado aplasta al individuo, hasta convertirlo en un ser anónimo y pasivo. Aunque logra esto por medios represivos, también emplea mecanismos más sutiles: opera sobre el medio ambiente de las personas, es decir, sobre la estructura simbólica que llamamos realidad. El principal recurso con el que cuenta es la neolengua, lengua cada vez más reducida, y el control estricto de los documentos históricos y las noticias. Esta comprensión del poder se profundizó en textos y películas posteriores, entre las que se destaca *Alphaville*. En este film de 1965, mezcla de espionaje y ciencia ficción, Jean-Luc Godard muestra una sociedad controlada por una computadora. Todos los ciudadanos deben consultar un diccionario, que el poder interviene sacando o poniendo palabras y significaciones. Como sucede en 1984, *Alphaville* deja de lado el argumento clásico del espionaje (agentes que buscan un documento o fotografían el arsenal del enemigo) para concentrarse en la lucha por la interpretación. En griego existe una palabra para pensar el tema: *koiné*, que significa “lengua común”. La realidad es una *koiné*, una lengua común, un diseño naturalizado de las relaciones sociales, de modo que existe una *koiné* liberal, socialista, populista, etc. Operar sobre el diccionario o los periódicos es operar sobre esa lengua que llamamos realidad.

Podemos pensar esta historia del género como una purificación argumental. O mejor, para no plantear las cosas de una manera tan finalista, cabe decir que el género va variando de acuerdo con la lógica del remix. Esto significa que los escritores o los directores de cine fueron poniendo en primer plano elementos que antes quedaban en segundo plano. Así, pasó a primer plano la idea de que la realidad es una lucha foucaultiana por el poder. Como sucede con muchos remix, los escritores tomaron la estructura básica del género, que es el héroe que

lucha contra la *koiné* del Estado, de la misma manera que un músico habría acentuado la base rítmica de una canción con algún efecto o alguna capa de sonido nueva. *La fiesta vigilada* participa de esta tradición del espionaje. Pero hay que agregar que Ponte le da un último giro: abandona las tramas de ficción, de la misma manera que abandona la compostura tradicional del héroe. En cambio, habla en primera persona o, como dice Reinaldo Laddaga (2007), estructura el libro como una conversación. En esa charla ficticia Ponte va produciendo sabotajes interpretativos sobre discos, libros, películas, museos, bares, monumentos y ruinas. Como dijo el mismo Ponte en una entrevista que le hizo Juan Carlos Rodríguez (2009), *La fiesta vigilada* es un documental de sus últimos años en Cuba; ese documental, podemos agregar, se organiza con la estructura depurada de las novelas de espías.

3

Detengámonos en uno de los capítulos iniciales del libro. En ese momento, Ponte cuenta que dedicó sus últimos años en Cuba a escribir sobre escritores viejos. Pero lo dice de otra manera. Dice: en su última etapa se dedicó a *cuidar* a escritores ancianos, como si fuera un gerontólogo. Esta forma de comprender sus trabajos críticos tiene un sabor particular, porque páginas atrás Ponte ha relatado los últimos años de su abuela, el cuidado que le demandó a la familia, incluso los horrores de un geriátrico. Si Ponte se dedicó a cuidar escritores viejos, es porque se ocupó de escribir los ensayos que poco después conformarían *El libro perdido de los origenistas*. En este sentido, cuidar escritores viejos es cuidar de Lezama Lima y su grupo, y también, por su intermedio, a esos viejos fantasmas que conforman el canon de la nación, en especial Julián del Casal.

Como revela en estas páginas, su propósito era devolverles la singularidad que estaban perdiendo, porque en los años 90 el Estado había fomentado lecturas que, como un pájaro con su nido, intentaban capturar el origenismo para formar un nuevo entorno cultural. O mejor dicho, como si emularan el dicciona-

rio de *Alphaville*, porque no olvidemos que en Cuba existe un diccionario de ese tipo, el *Diccionario de la literatura cubana*, en donde los que están son tan significativos como los que han sido suprimidos. La literatura es un campo de batalla, porque en ella se trama una lengua y se forman símbolos y monumentos culturales, pero también porque en ella se habla de algo fundamental para cualquier sistema de poder: se habla de lo que articula el presente con el pasado y el porvenir. El origenismo, por ejemplo, compuso una visión mesiánica de la historia, lo que significa que fundó lo cubano en una religiosidad, pero en una religiosidad que va mucho más allá de la fe católica de Lezama, al punto que Fidel Castro, sin haber leído o entendido a Lezama, asentó su poder en lo que este designó como la teleología insular. Como hicieron muchos intérpretes de ese grupo (Lorenzo García Vega, que participó de *Orígenes*, o varios de los que formaron parte de la revista *Diáspora(s)*), Ponte enfrentó esas interpretaciones con la figura de Virgilio Piñera, que ya en los 40 había abandonado la ilusoria teleología de Lezama.² En *La fiesta vigilada* recuerda todo esto, es decir, la escritura de su libro sobre *Orígenes* y la vida de Piñera. Para redondear su texto, se refiere a la muerte y el entierro del escritor:

A él le correspondió morir sin recuperación. En la funeraria, el puñado de amigos empeñados en velarlo tuvo que esperar a que la policía devolviera su cadáver. La autopsia concienzuda que se dedica a los muertos inverosímiles iba a demorar el duelo más allá de lo habitual. Y luego sus dolientes tuvieron la ocurrencia de percibir una sonrisa en el rostro del difunto, un aspecto burlón o de ángel, señal indudable de que ya perdía la condición de fantasma. 'De la muerte civil sólo nos sacará la muerte', debieron decirse los pocos amigos reunidos. El entierro fue vigilado estrechamente. En tanto ocurría, una brigada

² De Lorenzo García Vega me refiero, por supuesto, a *Los años de orígenes*. Por otro lado, en *Diáspora(s)* el origenismo es un tema central, que aparece en casi todos los números que salieron. Entre los textos específicos se destacan los de Rolando Sánchez Mejías y Pedro Marqués de Armas, que aparecieron en el primer número, y fueron presentados en el *Coloquio sobre Orígenes*, de 1994. Ambos son un testimonio de la lucha que se levanta en esa década alrededor de la interpretación y los usos del grupo de Lezama, de la cual Ponte es, por supuesto, el actor central.

policial penetraba en el domicilio del escritor, cargaba con sus manuscritos inéditos, y sellaba la puerta con el fin de que ningún ladrón de pirámide viniera a hacerles competencia (2007: 33).

Ponte transforma la crítica literaria en relato por medio de una narrativa clásica y lineal: Piñera muere, el cadáver va a la funeraria, los amigos esperan, hasta que finalmente ven el cuerpo y descubren en él una sonrisa; más tarde lo entierran bajo la vigilancia de agentes invisibles, no sin que antes una brigada clausurara su domicilio a fin de mantener a resguardo sus papeles. Esta disposición cronológica está reforzada por el uso del pretérito y las frases cortas, que obligan a avanzar a buen ritmo en la lectura. No se trata de un ejemplo aislado. Podemos decir que es un *modus operandi* de Ponte, ya que estructura los capítulos de *La fiesta vigilada* por medio de la narración. Pero la clave es que, sin tratarse *stricto sensu* de un relato de espías, propone una estructura de tres términos que puede enunciarse en una frase, como si se tratara de un guion de espionaje: Ponte se propone arrebatarse un objeto o una interpretación o un cadáver al Estado.

Detengámonos en la muerte de Piñera. En ese momento una brigada clausura su domicilio. Lo hizo, dice, “con el fin de que ningún ladrón de pirámide viniera a hacerles competencia” (2007: 33). La metáfora (casa por pirámide) condensa varias cosas. En primer lugar, revela la forma con la que Ponte suele mirar: entre su mirada y lo que ve interpone algunos elementos culturales, a veces toda una época, como si las épocas fueran vidrios para colorear la realidad. En este fragmento, mira el entierro transfiriéndole algunos signos de Egipto; pero está claro que no se trata del Egipto de los faraones, sino del de los arqueólogos, es decir, el que se forjó entre los siglos XIX y XX, lo cual tiene su interés, porque es un tiempo en el que se pone en marcha todo un pensamiento lingüístico, gracias a los avances de la filología y a la necesidad de descifrar los jeroglíficos. No se podría exagerar la importancia de Egipto para nuestra cultura: repone un imaginario de Oriente en el que se va labrando la novela policial, los sistemas de espionaje del imperio británico, el pensamiento científico, cierta idea de la historia y también el psicoanálisis, tan adepto a los jeroglíficos de los sueños (entre

otras cosas, Sigmund Freud era un aficionado a la arqueología). En simultáneo, la metáfora abre un paradigma, es decir, un sistema de palabras que pertenecen a un mismo conjunto, porque entre ellas hay leves diferencias conceptuales. Por supuesto, la pirámide evoca tesoros, tumbas y momias, pero en *La fiesta vigilada* ese conjunto se completa con las ruinas de La Habana, de tanta importancia para Ponte, o bien con los textos prohibidos o perdidos, los discos que ya no se escuchan, los monumentos que organizan el espacio público, incluso cosas cotidianas como el alcohol y la comida. En *La fiesta vigilada* todos son signos culturales que están en disputa. Por eso, Ponte focaliza la realidad por medio de la estructura básica de las novelas de espías. Esto no quiere decir que nos hable de persecuciones y paranoias, sino que depura el argumento de la lucha por la interpretación. Para decirlo en otros términos, remixa esas ficciones: quita lo contingente y las convierte en el guion que le da forma a los ensayos. La estructura siempre es la misma, capítulo tras capítulo: Ponte se levanta contra las interpretaciones del Estado, pero los papeles cambian, de modo que se realiza de diferentes maneras. Ponte aparece como arqueólogo, ruinólogo, crítico, escritor o gerontólogo, impone una nueva significación a ruinas, documentos, monumentos o discos, y lo hace contra una figura que, a diferencia de las otras, nunca se altera: el Estado.

Esta lucha por la interpretación se ejerce por medio de la composición de relatos. No solemos notarlos, pero estamos rodeados de ellos, al punto que podemos postular que somos los personajes de narraciones, que en su mayor parte preferimos desconocer. En relación con el poder, debemos decir que toda narración es un acto performativo: ordena personas, hechos y objetos en el tiempo y en el espacio. En el capítulo sobre la muerte de Piñera, Ponte sugiere el modo en el que opera la narrativa gubernamental. Al recuperar el origenismo, despierta en nuestra memoria la idea de que la revolución se basa en una narrativa teleológica: como la religión, organiza el mundo a partir de un destino prefigurado. En esto, el marxismo se parece a la religión, o bien esto es lo que el marxismo tomó de la religión para difundirse: determinar el presente poniendo una causa fi-

nal.³ En el capítulo de Piñera, Ponte sugiere que esto produce una clausura de los significados. Como dice en su relato, el gobierno clausura las puertas del domicilio del escritor, pero esa clausura es simbólica, ya que lo que clausura es la interpretación de los textos. Al Estado no le podría interesar un sillón, unos tenedores o cosas como la ropa sucia; lo que le interesa es que esa casa es un archivo peligroso. Existe la posibilidad de quemarlo. Pero la mejor opción es clausurar el sentido de esos textos dándoles una interpretación oficial, integrándolos como ejemplos positivos y/o negativos a la narrativa de la revolución.

El sabotaje de Ponte no pasa por robar esos documentos, sino por presentar una narrativa diferente a la del Estado. Enfoquémonos, para verlo, en la sonrisa de su cadáver. En una lectura rápida nos convencemos de que fue así: cuando murió, se dibujó en él una sonrisa burlona. Pero como Ponte no puede asegurarlo, representa el hecho como si se interpusiera una niebla muy densa. Dice, con una perífrasis trabajosa, que esa sonrisa es algo que los “dolientes tuvieron la ocurrencia de percibir” (2007: 33). ¿Sonreía o no sonreía ese cadáver? No hay respuesta unívoca, entre otras cosas porque los cadáveres suelen quedar

³ El vínculo del marxismo con la religión ha sido muy estudiado. En este caso, me baso en las agudas reflexiones de Nicolás Casullo, quien recuerda que la obra de Marx no había penetrado en el proletariado, hasta que Engels comenzó un trabajo de difusión y propaganda con el *Anti-Dühring* (1878). Luego, en el contexto de la Segunda Internacional, “había logrado la excelencia de una dimensión teórica y de una capacidad polémica al parecer inagotable, junto con sus esquemas y simplificaciones políticas sobre universos sociales cada vez más complicados en su desarrollo. De ahí su enraizamiento en amplios sectores de trabajadores industriales, como también de académicos e intelectuales. Sólo una vulgarización difusora de corte dogmático-evangélico pudo expandir tan eficazmente una teoría heredera de las altas cumbres de la filosofía alemana y de muy finas lecturas económicas, para asentar en las bases sociales la idea revolucionaria como proceso irreversible” (38). La relación entre Lezama y la revolución se juega en esta visión mesiánica compartida. Casullo permite demostrarlo pocas líneas después: “La teoría marxista se constituye como una posesión casi de carácter totémico para los contingentes trabajadores, por cuanto fungía de providencia. Fue “lo ya escrito” como destino en un mundo en gran medida secularizado de creencias de corte absoluto. Una suerte de espera objetiva y a la vez milagrosa donde la revolución, en su letra marxista, contenía su cumplimiento futuro a la vez que se convertía en política y sindicalmente en acto diario que contribuía a ella desde las propias y desoladas mazmorras de la explotación” (2008: 39).

con eso que se llama rictus mortuorio. Por eso, la interpretación de esa sonrisa también queda en duda. Pero esto es lo que hace una narrativa sabotadora como la de Ponte. El escritor no busca la contundencia analítica ni el cierre interpretativo, como intenta hacer el Estado, sino que abre los signos y los deja flotar en la ambigüedad. Por este medio les devuelve a las cosas su compleja singularidad, ya que las cosas, lo mismo que las personas y las acciones, pueden ser de una manera o de otra. Abiertos a la significación, son los rasgos de lo contingente, eso que constituye la vida y que no domestican ni la ciencia ni los sistemas políticos. En este caso puntual, la ambigüedad de la narración es el único modo de reivindicar, desde la forma, la resistencia heroica de Piñera. Esa boca que parece sonreír, esa boca que sonreiría o que habría sonreído, es el símbolo de una vida que no quiso acomodarse a los esquemas que le tendían la cultura y el socialismo. Las ruinas, esas ruinas habaneras que tanta importancia tienen para Ponte, no dicen otra cosa: son los signos del fracaso, pero se trata de un fracaso que, al arrumbar los edificios, les devuelve su singularidad, poniéndolos más allá del socialismo y cualquier otra totalización.⁴

4

Las novelas de espías dieron lugar a una vertiente que se volvió masiva gracias al cine. En muchas películas, el poder instala la realidad directamente en el cerebro por medio de la manipulación de las redes neuronales. El ejemplo más conocido es *Matrix*, pero existen incursiones anteriores en el tema, como “Total recall”, cuento de Phillip K. Dick que Paul Verhoven llevó al cine, con muchas modificaciones, bajo el título, en Argentina, de *El vengador del futuro*. En esa película, Arnold Schwarzenegger va a un negocio para que le implanten el recuerdo de un viaje a Marte. Pero cuando le inyectan la narquidrina (un suero

⁴ Las ruinas son un tema central en Ponte. Por ese motivo, es lógico que haya sido objeto de numerosas y notables reflexiones críticas. Entre ellas, sobresalen los trabajos de Esther Whitfield (2009), Francisco Morán (2009) y Guadalupe Silva (2014).

de la verdad) el personaje colapsa. Entonces nos enteramos de que era un líder de la revolución en Marte, que el gobierno se-cuestró para borrarle la memoria e implantarle una nueva. Estas realizaciones retoman una de las problemáticas de las novelas de espías: qué pasa en la mente de un agente infiltrado. En novelas como *El espía que surgió del frío* o en la cubana *Nosotros, los sobrevivientes*, de Luis Rogelio Noguera, la trama se centra en la lucha psicológica del héroe que, bajo tortura y cegado por las drogas, debe mantener la fachada sin olvidar la profunda lealtad al Estado. En ese plano, todo se borrona: las mentiras y las verdades pierden sus fronteras. Por eso, las novelas cuentan una lucha psicológica. *El vengador del futuro* y *Matrix* concentran y purifican el argumento: el poder instala la lucha directamente en los enlaces neuronales.

Aunque se encuentra lejos de estas realizaciones, Ponte mantiene un vínculo con ellas, como si fuera un eslabón perdido entre su libro y las películas masivas: así como el espionaje cibernético o de ciencia ficción instala la lucha en las redes neuronales, Ponte sitúa la lucha en esas otras redes que son los lenguajes de la ciudad, las cuales, por cierto, también sustentan la memoria y contienen las condiciones para pensar, hablar y sentir. Es decir, en *La fiesta vigilada* el poder asienta sus políticas por medio de una intervención en el medio cultural y una gestión de los lenguajes que le dan forma a las subjetividades, como vimos con los diccionarios, desde 1984 al *Diccionario de autores cubanos*. Esas intervenciones muchas veces se realizan por medio de acciones represivas, pero hay que recordar que la represión no tiene como objetivo excluyente el castigo, sino que los castigos y las censuras buscan influir en las personas que no son censuradas o castigadas. En una discusión radical, cuya transcripción fue publicada en *Diáspora(s)*, Elías Canetti y Theodor Adorno resumen esta cuestión afirmando que “cada ejecución –es Adorno el que habla– es dirigida a los que no son ejecutados” (2013 [1962]: 431). Como la ejecución, la censura apunta a modificar la realidad, de la misma manera que, en la ciencia ficción, las intervenciones eléctricas deshacen enlaces neuronales para formar otros nuevos.

En *La fiesta vigilada*, Ponte demuestra que la revolución se implantó por medio de este tipo de intervenciones en la socie-

dad. Por eso, cuando va a hablar de la fiesta cubana de los años 50, dice que va a hurgar en la caja negra de un avión. Siguiendo la metáfora, podemos decir que la revolución derribó la época republicana por medio de la supresión de ciertas prácticas, de modo que revisar ese pasado es recuperar las grabaciones del desastre: libros, música, fiesta y películas. En un capítulo trabaja el tema haciendo referencia a la visita que Sartre hizo a la Isla en 1960. El autor de *El ser y la nada* se hospedó en el hotel Nacional, en uno de los pisos más altos de la ciudad. Vista desde arriba, La Habana se le podría haber figurado como una red sobre la que había que intervenir para crear lo nuevo. Bajo esa y otras miradas, la revolución terminó con los ejes vitales de los años 50: el juego, la prostitución, los bares y la música. Esta transformación se realizó por medio de actos autoritarios como cambiar la actividad de las personas (las prostitutas se convirtieron en chóferes de taxis) o a través de censuras, como la prohibición del cortometraje *PM*. Esos actos buscaban romper la red en algunos lugares para establecer nuevas articulaciones. Para Ponte, el eje de esa narrativa se encuentra en la guerra inminente con Estados Unidos. Si comparamos la cultura con un cuadro, podemos decir que la guerra es el punto de fuga, no porque el punto de fuga sea una fuga, a la manera de Gilles Deleuze, sino porque es todo lo contrario: un eje que organiza las líneas proyectivas y por lo tanto un punto alrededor del cual se teje la red.

Para Ponte, la segunda gran intervención del Estado se produjo tras el colapso del bloque socialista. En esas circunstancias, el gobierno se vio obligado a reemplazar la cultura soviética por un pasado nacional recuperado y controlado. En un capítulo sobre los bares de La Habana Vieja muestra que, desde principios de los años 80, los signos soviéticos se encontraban en franca decadencia. En el bar *Two brothers*, fundado a fines del siglo XIX, se vendía un ron infame (el adjetivo es de Ponte), la música salía, saturada y a todo volumen, de una radio rusa y dentro se agolpaban marineros soviéticos con mal olor. Tras la caída del muro de Berlín, el Estado borró esos signos y comenzó a recuperar el pasado republicano. Ponte reconstruye la operación por medio de una anécdota: un día se encontraba en una librería soviética y oyó el choque de un auto contra el busto del

escritor Manuel de la Cruz. Cuando llegó a verlo, se le presentó el siguiente panorama:

Los pedazos de cabeza de Manuel de la Cruz permanecían dispersos mientras la policía se ocupaba del conductor culpable. Yo llevaba una maleta y tropecé con la nariz. La embestida del vehículo había conseguido rebanarla limpiamente y debía residir en ella el olfato de aquel viejo escritor, así que procuré guardármela.

Pero vino a impedirlo una curiosa. Avisó a la policía que ya había un ladrón robándose la estatua. Señaló a la maleta y tuve que devolver, sin mayores consecuencias, la nariz de Manuel de la Cruz.

Meses después, puede que un año más tarde, el busto volvió a descansar sobre su pedestal. Llevaba incrustada la nariz, aunque en conjunto perdiera buena parte de su gallardía.

Restauraban también los edificios de la esquina. El hotel reabría bajo su nombre de siempre, el restaurante húngaro pasaba a convertirse en *tratoria*, el cine en empresa comercial. Todo traducido a dólares. Y alrededor de la estatua habían colocado cadenas para disuadir el paso (2007: 95).

Como si el recorrido espacial fuera también temporal, Ponte escucha el choque en una librería soviética, es decir, dentro de la lengua que el Estado había instalado en los años 70, pero cuando recorre las calles de pronto descubre una nueva ciudad. A diferencia de las operaciones de los 60 y 70, el Estado no elimina la lengua soviética por medio de bombazos, pues esta desaparece casi con culpa, con acciones poco estridentes, como el choque de un auto, un disparo en un bar, cosas así, que obligan a los propietarios a bajar por un tiempo las cortinas. El socialismo sale de la escena sin escándalos, como un actor viejo y cansado, cuando los bares y restaurantes se ven obligados a un cierre temporal. En su lugar reaparece con esfuerzo, y bajo el control estatal, la economía turística que había dominado los años 50.

Ponte sintetiza el proceso con el bar *Two brothers*. Alguien mata a otro de un tiro, lo que obliga a una clausura temporal. La persiana cae sobre el socialismo, y mientras permanece cerrado, lo reciclan; cuando lo reinauguran, los propietarios cobran en dólares y en él ya no se registra un solo signo soviético. En su reemplazo, las paredes lucen un artículo de un periódico ma-

drileño, un retrato de García Lorca y algunas fotos de marines norteamericanos que se tomaron su copa antes de la revolución. En un momento, Ponte compara La Habana con Troya, esa ciudad que son muchas ciudades, apiladas una sobre otra. En los años 90, el Estado hunde La Habana socialista y desempolva algunos signos de La Habana de los años 50: restaura las lenguas, o parte de las lenguas, que poco antes había abandonado con desdén. Algo similar ocurre con *Buena Vista Social Club*. Al reunir a esos viejos músicos, Ry Cooder se propuso “recrear –dice Ponte– la música de una orquesta de los sesenta que nunca había existido” (2007: 118). Atento a los beneficios de esta recuperación, el Estado también rescató esa música vieja, de modo que se propuso administrar la posmodernidad: creó y controló una atmósfera *vintage*. Para Ponte, la operación tiene un propósito, cuyo símbolo es la reconstrucción del busto de Manuel de la Cruz: reconstruir una cara, es decir, reconstruir una identidad nacional.

Si pensamos *La fiesta vigilada* como una novela de espías, Ponte se coloca como un espía que se resiste a ese poder en la medida en que le planta una batalla por la interpretación. Por supuesto, no encarna un espía clásico, ya que no se roba un documento ni tampoco descubre un arsenal escondido. Por el contrario, se roba una nariz, la nariz de Manuel de la Cruz. Pero eso lo convierte en uno de los creadores de la nueva narrativa de espías: se levanta contra el control de la memoria histórica y la intervención del Estado, se levanta contra la articulación hegemónica de los signos del pasado, se levanta contra la apropiación de monumentos y ruinas. Por este medio transforma la novela de espías en un ejercicio crítico, no sólo porque *La fiesta vigilada* es en parte una colección de ensayos críticos, sino también porque, más allá de eso, adopta la idea de la crítica que propuso Michel Foucault. Como escribe el autor francés en “¿Qué es la crítica?”, esta aparece cuando alguien dice no querer ser gobernado. La crítica rechaza el poder: es una actitud que comienza con los humanistas, que exigen leer la Biblia sin el control eclesiástico, y llega a Ponte, que se lleva una nariz para entorpecer la identidad que propone el Estado.

Ponte no quiere ser gobernado de ese modo. Pero la potencia de su libro acaso se encuentre en que tampoco quiere ser

gobernado de alguna otra forma. Como recuerda Boltanski en *Enigmas y complots, 1984* fue leída como una novela contra el totalitarismo comunista, pero las operaciones de poder se parecen demasiado a las formas que estas tienen en las sociedades democráticas actuales. Esto se debe a que, en la actualidad, el objeto de control del poder es la vida, lo que lo lleva a “inmiscuirse hasta por los menores intersticios de la existencia cotidiana” (2016: 204). Ese control puede comenzar con las ineficaces tecnologías del siglo pasado, pero se ha profundizado con Internet y los celulares, que entre otras cosas localizan los lugares exactos por los que transitamos. Pero también se trata de algo más: del modo en el que operan los gobiernos neoliberales, que acostumbran a bombardear la palabra pública, instalan un estado de excepción caprichoso y permanente, destruyen opositores por medio de la cárcel, la humillación y el escarnio, implementan políticas de amnesia y crean neolenguas, que tienen como utopía hacer que la palabra emane directamente de las pantallas de la televisión.

Aunque Ponte no lo reconoce de un modo abierto, *La fiesta vigilada* puede comprenderse como un estudio sobre el poder en términos generales. A la manera de la frase atribuida a Tolstoi (“pinta tu aldea y pintarás el mundo”) sugiere una teoría política por medio de su experiencia cubana. Por eso el símbolo de *La fiesta vigilada* es lo que cuenta sobre el busto de Manuel de la Cruz. En ella, Ponte muestra que su texto es una lucha por la interpretación. Para robarle, o en este caso para romperle, la nariz al Estado.

5

Aunque a lo largo de estas páginas he insistido sobre la relación de *La fiesta vigilada* con las novelas de espías, voy a concluir con algunas reflexiones sobre el género al que pertenecería. Esto por una razón evidente: como sabe cualquiera que haya leído ese libro, es inclasificable en términos tradicionales. Según los momentos, podemos verlo como una autobiografía, un ensayo, un libro de viajes, una colección de crónicas e incluso un catálogo turístico de La Habana. Como se trata de un

libro orgánico, y como es uno de los grandes textos que se publicaron en lo que va del siglo XXI, la crítica ha destacado, de todos modos, que existe un eje que le da forma a esta polimórfica constitución. La lectura más aguda sobre el tema es la que Reinaldo Laddaga propuso en “La intimidad mediada”. Al igual que los libros de Fernando Vallejo o varios de Mario Bellatin y Sergio Chejfec, al igual que los de W. G. Sebald, Orhan Pamuk y John Didion, Ponte “relata memorias personales, historias que conoce, lecturas que ha hecho y fabulaciones que, en el curso del acto de narración que está en trance de desplegar, inventa” (2007: 332). El libro se nos presenta, entonces, como una conversación libre, como si Ponte fuera articulando recuerdos y reflexiones sobre libros y ciertos lugares de la ciudad.

No obstante, los estudios sobre el género autobiográfico han demostrado que detrás de la primera persona existe algo que la sustenta. Como dice José Amícola, la subjetividad no es previa al relato de una vida: es el relato el que produce la subjetividad (2007: 25). Laddaga lo sabe: habla de intimidad mediada, concepto que toma de John Thompson, con el que se refiere a esas formas actuales de expresión de la intimidad que se fundaron con la televisión, los blogs y ahora continúan con las redes sociales: “alguien, en un entorno al cual accedemos por una mediación técnica y que es, en general, altamente estilizado (un decorado, digamos), habla de sus circunstancias personales, de las cosas de su intimidad”, y hace esto con el propósito “de conmover a sus destinatarios, a los cuales, incluso sin conocerlos, trata como si fueran sus prójimos” (2007: 333). Esta intervención tecnológica provoca la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad, fragmentada y fluctuante, que es característica de la contemporaneidad. Las entradas en los ya viejos blogs, como los estados de Facebook, revelan una experiencia instantánea, de modo que, cuando intervenimos en esos ámbitos, no solemos preocuparnos por marcar coherencia y sistematicidad, tal vez porque eso está resguardado por nuestro nombre y queda a los otros descubrirlo. Para Laddaga, *La fiesta vigilada* funciona de ese modo, como si a Ponte no le interesara mostrar la sistematicidad de sus exposiciones. Pero, como sabemos a partir de Freud, una cosa son las manifestaciones diversas de una subjetividad –incluso una cosa es el contenido patente de

los sueños, muy rico, variado e incoherente— y otra son los fantasmas fundamentales, los complejos y los escasos contenidos latentes. A pesar de que los blogs, las redes sociales y libros como el de Ponte muestran una dispersión, esta se sustenta en una estructura. Como he demostrado en estas páginas, creo que esta estructura surge de una depuración de la novela de espías: un héroe se levanta contra el Estado para disputarle la interpretación.

Sin embargo, esta salida es demasiado fácil: como he argumentado a favor de esta tesis, es lógico que tenga cierto poder de convicción. Por eso, quisiera seguir otra dirección.

Como sostiene Laddaga, un libro como *La fiesta vigilada* pertenece a un mundo que ha vivido una profunda transformación, que lo ha alejado de eso que llamamos modernidad. Podemos tener desacuerdos en cuanto a las fechas; no sobre el hecho de que el mundo actual se define, entre otras cosas, porque algo como la revolución ha perdido sus fundamentos esenciales. Cuando Ponte retoma o samplea la aspiradora de Greene, muestra que las sociedades ya no se definen por algún tótem sustancial que les da razón de ser. Como diría Jean-Luc Nancy (2000), la sociedad se reveló inoperante, lo que significa que lo que nos mantiene unidos no es una síntesis, como la nación o la revolución, sino el desacuerdo, es decir, el antagonismo. Al samplear la aspiradora de Greene, Ponte demuestra que, acordemos o no con ella, Cuba no es la utopía conquistada, sino una lucha entre poderes y resistencias, como en todas partes, por lo demás.

Sería pretencioso decir en tan corto espacio cómo impactó esto en la literatura. Pero podemos formular una hipótesis general. En *Lectura distante*, Franco Moretti retoma la metodología de Charles Darwin para pensar la literatura y reflexiona sobre las capacidades que tienen las formas literarias para adaptarse a las mutaciones de los ecosistemas culturales. En nuestro caso, podemos preguntarnos por las capacidades de los géneros para sobrevivir al desarme de los discursos de la modernidad. Pueden pensarse muchos géneros que mutaron y sobrevivieron, pero el que tenía todas las condiciones para hacerlo era el ensayo. En los blogs, e incluso en ciertos estados de Facebook, se escucha todavía el viejo género creado por Michel de Montaigne. Esos si-

tios impulsan una comunicación instantánea, lo que empuja a la brevedad y a una compleja liviandad, que consiste en formular reflexiones sin voluntad de sistematización y sin la obligación de confrontar y demostrarlo todo.

¿Por qué el ensayo estaba en condiciones de sobrevivir a las mutaciones que comienzan a fines del siglo XX? No es sólo por la brevedad o la subjetividad, sino por aquello que explica ambas características. Como sostiene Theodor Adorno en su clásico trabajo sobre el tema, el ensayo parte de la idea de que el mundo es un sistema de mediaciones culturales. La realidad, podemos decir con Boltanski, es una construcción de interpretaciones. Asimismo, el ensayo afirma la subjetividad y la brevedad porque se opone a todo sistema, entendiendo en este caso cualquier forma de totalización teórica o política de la modernidad. Con el descrédito de este tipo de construcciones, el ensayo se convirtió en un género central, y a eso contribuyó su subjetividad y su plasticidad, pues está en condiciones de desarrollar ideas por medio de anécdotas, descripciones o incluso apropiándose de géneros menores como los catálogos turísticos.

Esta transformación explica la forma de *La fiesta vigilada*. Pero debemos agregar que Ponte depura el ensayo, ya que acentúa uno de sus sustentos fundamentales: propone una interpretación contra lo que dicen las totalizaciones. Entre esas totalizaciones se encuentra el Estado. De este modo, llegamos a las mismas conclusiones a las que llegamos siguiendo el género de espionaje.

Podemos decir que el ensayo y la novela de espías son dos formas o dos sustentos estructurales. La creación de Ponte se encuentra en que las articula. Páginas atrás he dicho que *La fiesta vigilada* puede comprenderse como un remix de aquel tipo de ficciones. Podemos agregar ahora que también depura el ensayo, porque, en sus fundamentos, el ensayo es una opinión que impugna implícitamente las totalizaciones. Dos formas de remix. En música, cuando se funden dos canciones se habla de *mash-up*. Salvando las distancias, Ponte realiza lo mismo: remixa la novela de espías y depura el ensayo. Al fundirlos, crea una forma nueva. Esa forma se encuentra en el centro de cada uno de los capítulos de *La fiesta vigilada*. Podemos agregar, también, que se encuentra detrás de toda posición crítica sobre el poder.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1998). “El ensayo como forma”, *Revista Pensamiento de los confines*, 1: 247-259.
- Adorno, Theodor y Elías Canetti (1999) [1962]. “Elías Canetti: Discusión con Theodor W. Adorno”, *Diáspora(s)*, 4/5: 49-59.
- Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013), Barcelona: Red Ediciones S. L., 421-431.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de Excepción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Basile, Teresa (2009). “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte”, *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 163-248.
- Boltanski, Luc (2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casullo, Nicolás (2008). *Las cuestiones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dick, Philip K. (1995). “Total recall”, *The Collected Stories of Philip K. Dick*. Vol 2. New York: Carol Publishing Group, 35-52.
- Foucault, Michel. (1995). “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, *Revista de Filosofía*, 8: 5-25.
- _____. (2000). *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.
- Garbatsky, Irina (2016). “*La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de Literatura*, 20/40: 1-25. Doi: 10.11144/Javeriana.cl20-40.fvaj
- Godard, Jean-Luc (director) (1965). *Alphaville*, Francia: Athos Films.
- Greene, Graham (2004). *Nuestro hombre en La Habana*, Madrid: Ediciones Folio.
- Laclau, Ernesto y Chantal, Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI.
- Laddaga, Reinaldo (2007). “La intimidación mediada. Apuntes a partir de un libro de Antonio José Ponte”, *Hispanic Review*, 75/4: 331-348. Doi: 10.1353/hir.2007.0026

- Le Carré, John (2012) [1961]. *Llamada para el muerto*, Barcelona: Debolsillo.
- _____ (2016) [1963]. *El espía que surgió del frío*, Barcelona: Debolsillo.
- Lezama Lima, José (1981). *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.
- Marqués de Armas, Pedro (1997). “Orígenes y los ochenta”, *Diáspora(s)*, 1: 20-21. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona: Red Ediciones S. L., 193-194.
- Morán, Francisco (2009). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo, 43-72.
- Moretti, Franco (2015). *Lectura distante*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: ARCIS.
- Nogueras, Luis Rogelio (1981). *Nosotros, los sobrevivientes*, La Habana: Letras Cubanas.
- Orwell, George (1953). *1984*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada.
- Ponte, Antonio José (2004). *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). *Corazón de skitalietz*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, Juan Carlos (2009). “‘Tiene que suceder algo, tiene que destruírse la revolución’: una conversación con Antonio José Ponte”, *La Habana Elegante*, 46. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego*, Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Mejías, Rolando (1997). “Olvidar Orígenes”, *Diáspora(s)*, 1: 17-19. Edición facsimilar a cargo de Jorge Cabezas Miranda (2013). Barcelona: Red Ediciones S. L., 190-192.
- Silva, María Guadalupe (2014). “Antonio José Ponte: el espacio como texto”, *Iberoamericana* 14/53: 69-83. Doi: 10.18441/ibam.14.2014.53.69-83
- Verhoven, Paul (director) (1990). *Total recall*, EEUU: Carolco Pictures/ TriStar Pictures.

La novela de espías y las tecnologías de poder en *La fiesta vigilada*
de Antonio José Ponte

Wachowski, Lana y Lilly Wachowski (directoras) (1999). *The Matrix*, EE.UU: Warner Bros.

Whitfield, Esther (2009). “El presente en ruinas” en: Teresa Basile (comp.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Betariz Viterbo, 73-82.

Las escrituras de Antonio José Ponte: entrevista

Mesa de diálogo entre Antonio José Ponte, Teresa Basile y Nancy Calomarde en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas”, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 5 de abril de 2018.

Basile: Lo prometimos muchas veces: Ponte estará en Córdoba.¹ Ya parecía como Borges, siempre a punto de obtener el Premio Nobel. Es una enorme alegría, una fiesta, no una fiesta vigilada, una fiesta innombrable que esté hoy aquí. Para abrir esta conversación, proponemos algunas preguntas que puedan orientar el análisis de sus obras. El tema de la ciudad podría articularlas porque está desde sus primeros relatos, también en la poesía, en las novelas y en los ensayos. Puede decirse que va recorriendo diferentes tipos de estructuras, distintos escenarios que retoman esta cuestión. Hay una Habana diurna, una nocturna, una Habana literaria y, también, habría que recordar que no has nacido en La Habana. Quizá esto es lo primero que hay que considerar. Y en ese sentido, parece que un tema también vital podría ser *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995) porque en ese texto está la llegada a La Habana: ahí hay una serie de perspectivas sobre La Habana diferentes. Puede decirse que está la cuestión de la tradición literaria, incluso, en determinados momentos, aparece una suerte de fantástico o de apertura de La Habana hacia otras zonas. Hay una Habana vigilada; otra abierta. La idea es hablar de algunos textos como *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, también “En el frío del Malecón”. Ahí parece haber una estructura que también se relaciona con esta Habana y, finalmente, “Un arte de hacer ruinas” que es un punto culminante de este trayecto.²

¹ Alusión a la frustrada presencia de Antonio José Ponte en los dos primeros congresos internacionales celebrados en Córdoba en 2010 y 2015.

² Los dos relatos se publicaron en Antonio José Ponte. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Ponte: Estoy muy contento de estar por fin acá en Córdoba, en el congreso. Más que Borges, hay un cantante, uno de los grandes cantantes cubanos –sí no es el más grande– que era Benny Moré. Se pasaban el tiempo anunciándolo y nunca iba. También yo sentía que tenía una deuda con los bailadores, por eso estoy aquí, vamos a tratar de hacer música, a ver qué sale. Para mí, además, Argentina es “Borgesilandia”, así que estar aquí es cumplir un viejo sueño de lector adolescente. Sobre la ciudad, lo primero que se plantea y que yo tendría que ratificar es la importancia de no ser habanero. Casi todos, salvo Lezama Lima, casi todos los grandes escritores y los escritores que se han ocupado de La Habana han sido de fuera de La Habana. Guillermo Cabrera Infante viene de Holguín; Carpentier, que no era habanero, posaba de tal, pero había trucado su partida de nacimiento o había tratado de trucidarla y, salvo Lezama, todos los demás, no nacieron allí. Reinaldo Arenas, que tiene también una Habana muy interesante, una Habana carcelaria, era de Holguín. La Habana es una ciudad hecha en la literatura por gente que viene de afuera y con el asombro de un provinciano, con el sueño, la promesa de la capital, más después del 59, cuando La Habana pasa a ser una ciudad bastante distinta comparada con lo que fue y el sueño tiene que inventarse un poco en el propio escritor. A mí me tocó lidiar con una Habana que ya no tenía la relevancia mitológica que tenía para Cabrera Infante o para Carpentier. Yo empecé a escribir sobre La Habana diciendo voy a meterme, a fundar unas callecitas en donde no haya estado Carpentier, no haya este Lezama, no haya estado Cabrera Infante y ni haya estado Arenas. Uno se mueve sencillamente tratando de escribir lo que uno va viendo y lo que va viendo, en mi caso, tiene mucho que ver también con mi preparación universitaria que practiqué un tiempo, pero no la seguí después. Yo soy ingeniero de formación: me fascinan los planos, me fascina leer planos, me fascina el urbanismo, me fascinan los viejos mapas. Hoy Celina Manzoni recordaba el ejemplo del grabado de Cabrera Infante.³ Carpentier le está enseñando un grabado a Ca-

³ Alusión a la conferencia inaugural de Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires): “Sufrir, amar, partir: *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante” presentada en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas

brera Infante y le dice: “eso que está en el fondo es La Habana”. Para mí, ese episodio es sintomático: allí está un descriptor de La Habana arrebatando del centro a otro descriptor de La Habana. Cabrera Infante, en ese momento, está pensando que va a escribir *Tres tristes tigres* tal como lo conocemos, porque antes era un libro muy distinto. Sabe ya que le va a discutir La Habana a Carpentier y que Carpentier no va a poder escribir una Habana tan contundente como la de *Tres tristes tigres*, que ni siquiera *La ciudad de las columnas* va a poder derribar o competir con el mito de Cabrera Infante. Cuando empecé a vivir en La Habana y a escribir sobre La Habana lo que me interesaba era describir una ciudad, una ciudad a pesar de que yo no conocía otras ciudades del mundo. Conocía Matanzas, la ciudad de donde yo venía y algunas otras ciudades cubanas, pero no conocía el mundo y para mí La Habana era la capital. Es como describir una capital. Todo el mundo que describe una capital es un poco como Rastignac en Balzac, levantando el puño y diciéndole a París ya nos veremos las caras.⁴ Hay algo de Rastignac en todos los narradores que llegan a una capital y que dicen voy a escribir esta capital. En mi caso, yo sabía que estaba contando no sólo La Habana sino que, a través de La Habana, estaba contando muchas más cosas. Hacía una crítica social, hacía una crítica política y trataba de explicar algo que para mí es un problema literario, pero que también es un problema urbanístico y que también es un problema que cada vez crece más y cada vez se hará más gordo y cada vez se hará más importante y estallará en algún momento. Es decir, La Habana es la única capital del mundo occidental, por hablar en términos comunes, que lleva sesenta años sin construirse, más bien, sesenta años decayendo. No hay ningún otro ejemplo de ciudad devenida en el tiempo tan grande como La Habana, lo cual va a constituir un montón de problemas en el futuro entre otras cosas con la rapacidad inmobiliaria que se va a lanzar de golpe, no escalonadamente, sino que puede caer de un día para el otro y convertir La Habana

y culturas” el 5 de abril de 2018. Una versión más acabada se publica en este libro con el título “Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante”.

⁴ Eugène de Rastignac es un personaje característico de Honoré de Balzac, que aparece por primera vez en *Le Père Goriot* (1835).

na en una especie de la réplica de la réplica que es Miami y puede cambiar la idea del Malecón que tenemos, esa unidad central. La Habana es una capital que no tiene grandes edificios vistos uno a uno, pero que tiene una gran masa coral de edificaciones que es asombrosa y tiene esa portentosa ubicación geográfica que es la bahía, el Malecón, la belleza del Malecón. Esa belleza puede terminar si se construyen rascacielos alrededor, puede transformarse, convertirse en nada. Está en un punto en el que cada vez más los peligros crecen, los peligros de la operación inmobiliaria reprimida durante tanto tiempo pueden destruir La Habana ya que, a falta de instituciones, la revolución ha terminado por destruir las instituciones existentes al crear organizaciones no gubernamentales falsas. La falta de organizaciones no gubernamentales, de instituciones que deben hacerle una contra-propuesta a las propuestas rapaces del mercado inmobiliario, puede convertir a La Habana en una explosión total. Es cierto también que yo sabía que estaba trabajando con uno de los grandes mitos urbanos, con un mito, porque es una de las ciudades que más está en el imaginario internacional. Quien no ha estado en La Habana, ha visto fotos de La Habana, ha visto documentales, ha visto *Buena Vista Social Club*. Ahí ya hay una grabación de imágenes, de manera tal que yo empecé a trabajar sobre eso. Empecé a trabajarlo por mi obsesión por los planos, por la comprensión de los planímetros y también por mi obsesión por el pasado. Para mí una ciudad es el entrecruzamiento de los tres tiempos, cuatro, cinco tiempos que haya: históricos, pasado, presente, futuro y algunos otros más y La Habana era un gran problema. Lo empecé haciendo en *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. En ese tiempo, yo defendía dos cosas: una apreciación de La Habana, pero defendía también una apreciación del ensayo como género y por eso le puse “un seguidor de Montaigne”, porque, en ese momento, el ensayo tal como se publicaba en Cuba y tal como se premiaba, tal como se propiciaba era el ensayo académico-marxista. Si habías escrito un libro sobre Marcel Proust, lo miraban y decían no tiene citas de Marx ni de Engels, hasta el punto que el gran recetario culinario cubano *Cocina al minuto* termina teniendo un exergo de Engels, de Federico Engels. Me imagino que él no cocinaría, no sabría cocinar, tenía todos los criados posibles

para que le cocinaran, pero la autora del libro se dio cuenta de que tendría que hacerse perdonar por las autoridades y se legitimaba publicando una cita de Engels. En ese momento, el ensayo, la crítica literaria, eran una crítica literaria marxista. Hablo de finales de los ochenta y entonces yo, al titular el libro *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, decía, en cierto modo, aquí hay una ciudad de la cual quiero hablar y aquí hay un modo de escritura que se corresponde o yo creo que se corresponde con la ciudad. Las dos cosas eran legítimas: hablar de algo que estaba bastante desaparecido del pensamiento a falta de construcciones, a falta de nuevas propuestas arquitectónicas y, a la vez, escritores que decidían no escribir sobre ese tema porque era escribir sobre una ausencia, sobre un vacío estatal, un vacío donde, por ejemplo, la ciudad no crecía, no crecía hacia afuera o hacia arriba, sino que crecía hacia dentro. Crecía en la barbacoa, que es uno de los inventos cubanos de la crisis: significa hacer divisiones dentro del espacio real, aquí, en esta sala de conferencias, por ejemplo, cabrían dos o tres pisos. Nadie quería escribir sobre eso. Ni siquiera los historiadores de la arquitectura se metían con eso. Segre, que era un argentino, por cierto, el historiador representativo de la arquitectura revolucionaria,⁵ hablaba lo menos posible de eso, hablaba de la ciudad como problema y eso fue lo que a mí me interesó y es también lo que ya se terminó para mí. Una de las cosas que tuve que hacer cuando me fui de Cuba, cuando me fui a Madrid, fue pensar que yo no quería ser Cabrera Infante, en el sentido de que no quiero estar llorando, en nostalgia de los ochenta o de los noventa. Yo tengo que seguir viviendo, La Habana no era tan magnífica como la de Cabrera Infante ni yo me divertí tanto como él.

Basile: En *Un seguidor...* hay una clausura de esa melancolía, de por sí el texto es melancólico, es como una despedida, tiene un tinte de Cabrera Infante, de Sabá,⁶ como si dijera, ahora no

⁵ Roberto Segre, arquitecto ítalo-argentino, radicado en Cuba desde 1963. Entre sus libros más conocidos figuran *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria* (1970) y *Arquitectura y urbanismo de la Revolución cubana* (1989).

⁶ Alberto "Sabá" Cabrera Infante (1933-2002), creador del documental *PM* (1961) censurado por el gobierno revolucionario.

viene otra Habana, vamos a enterrar esto, vamos a hacerle un homenaje, vamos a capturar algo.

Ponte: Todos los textos sobre ciudades, puede que me esté equivocando en algunos casos, casi todos son melancólicos. Se está escribiendo sobre Pompeya siempre, con que algo va a acabar con la ciudad, la arena va a cubrirlo todo, la ceniza va a cubrirlo. Lo que se está escribiendo siempre es arqueológico, es la emoción y lo arqueológico en la ciudad, a menos que, y hay casos también, que coincida su escritura con un momento de crecimiento de las ciudades, de expansión y nacimiento de las ciudades. Son casos raros, pero ahí, en ese caso, casi siempre todo el mundo está construyendo las ciudades o tratando de meterse en el negocio de construcción de la ciudad y no escribiendo la ciudad. Casi siempre los amanuenses de la ciudad son gente melancólica, son gente que viene de afuera y están ahí llorando la desaparición de Pompeya, lo que está terminando. Al final, parece un texto “schliemannesco”:⁷ buscar Troya debajo de una colina, entre todas las otras Troyas, cuál Troya era la sexta o la cuarta, la que terminó siendo elegida por los arqueólogos. En ese sentido uno va cerrando siempre, pero para mí el primer cierre fue (iba a decir “al exilio”, pero no quiero usar palabras mayores) irme de Cuba. Fuera de Cuba yo no podía impostar más la voz, yo no podía hacerle creer al lector que yo seguía escribiendo de adentro de Cuba y tampoco quiero tener una Cuba mental donde esté todo el tiempo haciéndole pagar al lector, o al lector que se asome, que yo me fui y que me quedé sin ciudad. Madrid no va a ser nunca mi ciudad porque ya uno está muy mayor para estar inventándose mitos, así que estoy en el descampado, pero bien, no es algo que me haga, que me hiciera llorar. Creo que tuve que elegir entre el escarmiento de no tener ciudad o la impostura de seguir creyendo que tengo ciudad y dándole notas falsas a la literatura; fue así como yo preferí entrar en el escarmiento de no tener ciudad.

Basile: ¿Qué sucede con esa ciudad muerta? Es perfecta, pero está muerta y eso la hace muy misteriosa.

⁷ Alusión al arqueólogo Heinrich Schliemann (1822-1890) a quien se atribuye el hallazgo de los restos de Troya en sucesivas expediciones.

Ponte: Subterránea, es una ciudad subterránea. Hay un libro de Josefina Ludmer donde estudia lo subterráneo en la narrativa y habla de la ciudad de un cuento mío, de Tuguria.⁸ Tuguria ha terminado siendo, primero que nada en ese momento, La Habana que yo podía aceptar por La Habana y ha terminado siendo el nombre de mi correo electrónico, que creo que es la ciudad donde todos vivimos. Cada uno vive en su correo electrónico y es el emperador de su ciudad a menos que los jaqueen, entren los bárbaros y acaben con esa ciudad, pero esta Tuguria es La Habana. Hay un escritor cubano que hizo una versión parecida, Lorenzo García Vega. No le interesaba para nada la arquitectura, no le interesaba para nada La Habana, estaba enfrentado a una cierta comprensión de La Habana que tenía Cabrera Infante y su grupo, a quienes se refería como “los muchachos de La Rampa” porque ahí empezaba la tierra ignota para los originistas, es decir, había un límite en que la ciudad era demasiado moderna, demasiado norteamericana y a ellos no les gustaba. Pero Lorenzo García Vega, cuando se va a vivir a Miami, después de vivir en Caracas, después de haber vivido en Nueva York, cuando se va a vivir a Miami, para no usar ese nombre en sus libros, la llama “Playa Albina”, una playa blanca, sin color, y luego escribe un libro que se llama *Vilis* (1998). Vilis es, según él, el cuerpo astral de Playa Albina, es decir, crea una ecuación de segundo grado para no referirse a Miami como ciudad. De algún modo, termina haciendo esas operaciones por el exilio, por la cercanía. En mi caso, Tuguria era mi ciudad, mi Habana subterránea y ahora Tuguria es mi correo electrónico. Si tuviera un perro le pondría Tuguria, tendría esos guiños personales. En la mitológica personal, en la mitológica pública, se acabó La Habana, está cerrada para mí. De vez en cuando me escriben amigos lectores desde Cuba y me preguntan ¿usted va a volver? o ¿tú vas a volver a Cuba? Pienso que sí, en algún momento volveré, pero sabiendo que cuando vuelva La Habana va a ser una ciudad muy distinta, porque además hay algo que también he llegado a comprender. Aunque me molestara mucho la decadencia de esa ciudad, esa era la ciudad que me gustaba, decadente, la

⁸ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

ciudad que la revolución no construyó era mi ciudad. Decir esto en un pabellón que se llama “Hugo Chávez” causa risa,⁹ pero es así. Por entonces, esa era mi ciudad, con todo lo paradójico que pueda ser, pero yo no podría tener otra. A mí me dan La Habana de Cabrera Infante de los 50 y yo no me siento identificado con ella; me dan La Habana de otro momento y no me voy a sentir identificado con ella. Puedo creer que es una Habana más sanitaria, más maravillosa para la gente, más divertida, más construida para la felicidad, pero esa no era mi felicidad, mi felicidad era otra. Mi Habana estaba hecha de mi felicidad también, pero hay un peligro retórico, peligro de repetir, de serializar, de que terminen siendo retratos de La Habana, como si fuera yo Andy Warhol, repitiendo cinco, seis veces, la misma topografía con un color de fondo distinto, eso es un peligro. En realidad, la ciudad es un gran tema, yo lo descubrí tarde, después de incidir varias veces, pero también descubrí lo peligroso que era la retórica para este tema y lo peligroso que era ser estudiado por eso. Los estudios te van acorralando. Un escritor tiene que huir de los académicos, los académicos nos van acosando y quitando el espacio de libertad. Nos dan una libertad, nos dan una comprensión tremenda, pero nos quitan poder de mando frente a los lectores. Uno tiene que escaparse: la ciudad termina siendo un tema para Houdini, a uno lo encadenan, lo meten en una jaula y tiene que escaparse de eso.¹⁰

Calomarde: Cuando hablaste del exilio dijiste que optabas por no quedarte con la melancolía. Hay un saber del exilio, me refiero a ese poder salir de la melancolía. El exilio es dolor, pero es también melancolía porque es un duelo, pero hay un saber del exilio que te dispara hacia otras miradas o hacia otras perspectivas que no habías visto y que son en un punto a analizar.

⁹ Referencia al lugar de la entrevista. En 2013 la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba designó con el nombre Presidente Hugo Chávez al Auditorio del pabellón donde se realizaron las actividades más relevantes del congreso.

¹⁰ Alusión al ilusionista estadounidense Harry Houdini (1874-1926), quien se hizo famoso por lograr escapar de cuerdas atadas a su alrededor en diversas situaciones de encierro.

Ponte: Primero hablo del exilio como espacio, pero yo no me considero exiliado. Para mí la palabra exilio tiene un grado de dolor que yo no he alcanzado y claro que no quiero alcanzar. No me interesa. Yo no soy martiano. En ese sentido, no tengo que sufrir demasiado, no tengo conexión con lo místico. Me encantan los escritores místicos, pero no quiero practicar la mortificación ni el silicio, entonces evito eso. Yo tuve una transición de un país a otro bastante dulce comparada con otros. Como no tengo retóricas ajenas, no puedo hablar del exilio. Yo entiendo a los que me antecieron, a gente que se fue antes, incluso, a gente que se va ahora, gente que ha tenido que salir en balsa, gente que ha tenido que cruzar fronteras. Ese dolor yo no lo he tenido, entonces tampoco puedo hablar por ellos. Me sentiría como un impostor hablando en nombre de ese dolor. Hay una historia de tradición literaria cubana del exilio en donde la gran sombra, la gran alma cobijadora, es José Martí y yo, por ejemplo, cuando estoy en ciertos lugares, tengo una relación muy conflictiva con Martí, como escritor y como figura. En Nueva York, por ejemplo, he sentido que estoy bajo la sombra de Martí, que estoy entrando en la comprensión de Martí en ese lugar. Hace poco escribí un texto sobre cómo Gastón Baquero, un poeta del grupo de Orígenes, de Lezama, me incitó a visitar las librerías de viejos de Madrid. Él iba a las librerías de viejos de Madrid y compraba todos los libros cubanos que veía, aunque fueran libros comunistas, aunque fueran libros de cualquier género. No creo que comprara un discurso de Fidel, no creo, pero lo que encontraba lo compraba y creía que no iba a haber otro comprador para esos libros y que él tenía que cobijar esos libros porque eran como su tierra. Yo he terminado haciéndolo de un modo parecido, es decir, hay maestros de exilio que también te enseñan. La cultura cubana es muy provinciana, es muy onfálica, está siempre mirando su ombligo y está siempre pensando que es el centro del mundo. El exilio te enseña un ejercicio de modestia estratégica y te enseña también a evitar lo anterior. Hablando de la prosa de ficción, por ejemplo, un día reparé en lo siguiente: en el nombre de tres personajes de tres de los más grandes escritores y novelistas cubanos del siglo XX. Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* tiene un personaje que es Cuba Venegas, es una señora apasionada que toma el

nombre del país. Reinaldo Arenas tiene a una amante en uno de sus libros que es *La Llave del Golfo*. Es una referencia al falo del amante, pero también “*La Llave del Golfo*” era uno de los títulos por los que se hablaba de Cuba como si fuese una llave del golfo de Yucatán. Severo Sarduy, a su vez, tenía uno maravilloso que era un enano que vivía en Miami, tenía una guayabera siempre muy planchada y que se aparecía en las fiestas de quince y en las bodas con su guayabera y se llamaba, le decían (no se llamaba él), “*Pedacito de Cuba*”. Me di cuenta, entonces, cómo estos tres escritores han llegado a personificar la nación, han llegado a hacer alegorías de la nación en sus personajes. Esto fue muy fuerte para mí y he querido escapar a ese encierro. Por eso me trajo mucha alegría cuando me tradujeron el primer libro de cuentos al inglés y, en una reseña de *Village Voice*, decía que dónde estaba el escritor caribeño, que esto era Centro Europa, que parecía en Centro Europa. Para mí fue el cumplido más grande que me hicieron: no porque yo quisiera ser centro europeo, pero yo sentía que me le estaba escapando a las demarcaciones y a las calificaciones. En ese sentido, irte de Cuba te ayuda a ver otras cosas y te ayuda a entender algo también que es bueno. Que lo diga en un congreso dedicado al Caribe ayuda a sentir que Cuba vive, que es Caribe y que es América. La cultura cubana vive a espaldas de eso. Los escritores cubanos, los artistas cubanos no se consideran latinoamericanos ni se consideran caribeños, ellos se consideran en diálogo con Europa, con Estados Unidos. Los latinoamericanos son los mexicanos, los argentinos (hay que admitir que los argentinos estarían más de acuerdo con los cubanos), pero en ese sentido es que no hay exilio sin dolor. Es la lección Carpentier también, aunque Carpentier era un oportunista. No se exilió nunca, pero a donde se exilió había un dictador, siempre estaba buscando al dictador de turno que le diera trabajo. Sin embargo, a Carpentier la lejanía de Cuba le enseñó a ver América, a ver América en una gran dimensión, a ver a Cuba dentro de América. Hay novelas tuyas donde Cuba no tiene que aparecer. Eso para mí es una lección, lo estoy haciendo con un libro, que es un libro doble. Estoy centrándome en Cuba, pero para dinamitar la idea cubana. Es una idea arenasca. Es la idea final de *El color del verano* (1991), la última novela de Arenas, cuando todos los

cubanos se van a la playa y se sumergen para ir arrancando la isla de la plataforma continental. Cuando la isla ya está suelta, cuando ya es como una balsa, cuando ya es como un país balsero, y uno quiere ir para allá, otro para acá, la isla se rompe totalmente. Este sería el final, el apocalipsis balsero que imaginó Reinaldo Arenas. Para mí también así es la dispersión de la isla por todas partes. Ya no es la circunstancia del agua por todas partes, como hablaba Virgilio Piñera, sino la explosión de la isla hacia todas partes.¹¹ Eso solo lo comprendes si estás afuera. Adentro costaría un montón de literatura, de documentales, de conversaciones. Sería una sabiduría que tendría que llegar por la ajenidad y se demoraría mucho en ser acumulada. Desde este punto de vista, el alejamiento del exilio es un curso acelerado de comprensión nacional: como aprendemos idiomas con cursos acelerados, así se aprende también una nación en un curso acelerado. Pero se aprende una nación desnacionalizándola, que es el único modo que existe, porque lo otro no se sostiene, lo otro terminan siendo Pedacitos de Cuba, terminas con tu guayabera en una fiesta de quince. Es algo mental, no físico. Ese es el sentido para mí. Hay otros ejemplos. Está el ejemplo de Martí, el de Joseph Brodsky.¹² Hay algo muy particular en la cultura cubana. Nosotros a partir de 1959 tenemos la anomalía de haber heredado la cultura soviética. Eso es algo que no tienen otros países latinoamericanos; pueden tener partidos comunistas que sientan su filiación, pero la cultura cubana estaba muy relacionada con la cultura soviética de manera que, por ejemplo, yo puedo pensar que los nombres de Piñera, Arenas o Lezama Lima, puedo entenderlos como si fueran Brodsky, es decir, son escritores que vieron que el último sentido de sus literaturas era enfrentarse con un poder que quería barrerlos y tenían que expresar lo que fueran a expresar secretamente porque eran víctimas de la censura. Para mí otro maestro del exilio junto con Martí es Brodsky, que no aceptaba ser un exiliado y que no aceptaba hablar de cuando lo habían detenido en la cárcel ni nada, no cultivar el dolor porque eso también es algo que la mala literatura cubana ha tenido mucho. Los exilios crean

¹¹ Virgilio Piñera, "La isla en peso" (1943).

¹² Escritor ruso que salió de la Unión Soviética en junio de 1972.

mucho libro de gente incapacitada para escribir, pero capacitada para el dolor. Escriben su dolor: son libros privados que se hacen públicos y por eso uno los encuentra amontonados en las librerías. Es una repulsión tremenda y el único modo de salir de eso es viendo que el dolor no se haga retórica, es un peligro del exilio que el dolor aparezca como retórica. Hay que cultivar la impersonalidad como decía Pessoa.¹³ Es el único modo de ser sentimental, es una lección de Borges, Borges es el escritor más sentimental del mundo porque no parece ser sentimental, es un maestro de la “acupuntura emocional”, sabe tocar el punto. Yo creo que hay que aspirar a eso. Es muy difícil para un cubano tratar de emocionar y no ser polemístico. El único modo de no serlo es llegar a la “acupuntura del bolero”, tocar los puntos de la bolerística, pero sin pasar por el bolero.

Calomarde: Algo que se advierte en tu obra es, por un lado, el intento de eludir el canon cubano en sus múltiples dimensiones y, por otro, una constante actitud de revisitación de la tradición cubana. Hablaste del texto sobre Martí,¹⁴ tenés el emblemático libro *El libro perdido de los origenistas* (2002), maravilloso trabajo de reevaluación de toda esa tradición, has sido parte fundamental del proyecto *Encuentro de la cultura cubana* que tuvo un lugar central en la reevaluación de la tradición, en el repensar los noventa dentro del neonacionalismo y la operación de reinención del canon que se produce desde dentro y desde fuera y sé que ahora estás escribiendo algo sobre Calibán.¹⁵ Parece una constante preocupación por revisar lecturas y revisar la tradición. ¿Cómo dialoga tu obra ficcional y ensayística, a veces una frontera bastante difícil de delimitar, con esa doble pulsión: construir una estética y una visión del mundo al mar-

¹³ “Esta es mi moral, o mi metafísica, o yo. Transeúnte de todo –hasta de mi propia alma–, no pertenezco a nada, no deseo nada, no soy nada –centro abstracto de sensaciones impersonales, espejo caído que siente orientado hacia la variedad del mundo. Con esto, no sé si soy feliz o infeliz; y tampoco importa”. Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego* [1982], Tenerife: Baile del sol, 2010, p. 220.

¹⁴ Antonio José Ponte, Mónica Bernabé y Marcela Zanin [1999]. *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

¹⁵ Antonio José Ponte, *La Tempestá, una biblioteca de prósperos* [en preparación].

gen de un estereotipo, por decirlo de algún modo, y, por el otro lado, una actitud de constante selección sobre esa tradición? Inclusive ahora también uno podría encontrar en *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000) un rastreo de lo soviético y de otros registros culturales.

Ponte: Puedo responder cronológicamente. Cuando en los ochenta, un grupo de escritores empezamos a escribir y a leer había un montón de escritores prohibidos en Cuba. Por la historia argentina, es más fácil de comprender aquí cuándo un escritor está prohibido. No aparece en ningún lado, no aparece en las bibliotecas, no aparece en las librerías y no aparece en las conversaciones tampoco. Es decir, un joven escritor cubano tiene muy poco chance de oír el nombre de Octavio Paz, por ejemplo, en los años ochenta porque ya nadie hablaba de Paz, no existía Paz, no existía Borges, no existían todos los escritores cubanos, Cabrera Infante, Sarduy y Arenas, nada de eso existía y no existía Lezama que había muerto en Cuba, pero bajo censura. Y no existía Piñera y no existía Julio Iglesias tampoco; es decir, la cultura, la alta y la baja, no existían, no había ni qué leer ni qué escuchar. Si uno quería oír baladas también habían prohibido a Roberto Carlos, es decir, la “educación sentimental” de Flaubert, en todos los sentidos, estaba jodida en ese momento y uno tenía que recuperarlo. Era un trabajo de contrabando, era un trabajo de quién tiene un libro, quién lo entra a Cuba, quién lo presta, cómo lo lee. Después de hacer todo ese esfuerzo, que venga el mismo Estado que prohibía a Lezama y quiera convertir a Lezama en una de las figuras centrales de su santoral produce un gran encabronamiento. Es un juego doble: tú has buscado a Lezama, tú has entendido a Lezama y ahora te quieren robar a Lezama y esto es algo que uno también tiene que entender. Hay posibilidades de que ese robo sea legítimo, porque hay momentos en que Lezama coincide con Fidel o son uno o los dos, como decía Martí. Hay un momento en que uno tiene que discutir, se convierte un poco en el rescate de Héctor todo esto, es decir, a uno le han matado a alguien y le están robando el cadáver y uno tiene que ir como Príamo a abrazarle las rodillas a Aquiles para que te devuelvan el cadáver de tu hijo. Eso es un poco lo que pasa en esta tradición. Sumarle, además, las

cuestiones de posicionamiento del escritor frente al peso de la tradición, es decir, ahí también hay mucho revuelo de parte mía, dichoso de tratar de colarme en los intersticios de estos grandes maestros que son aplastantes porque la cultura cubana, voy a hablar de la prosa de ficción, tiene una primera fila maravillosa, de verdaderos monstruos, de teratología literaria, es decir, ahí están Lezama, Carpentier, Sarduy, Arenas, Cabrera Infante, Lydia Cabrera, Novás Calvo, hay una primera fila espectacular, pero la segunda fila está llena de mala escritura, es decir, hay grandes novelistas pero no hay una novelística. Ante esos grandes novelistas uno tiene entonces que aprender a nadar entre ballenas. Tienes que moverte, porque si Carpentier y Lezama, esas dos grandes ballenas, chocan y te cogen en el medio, te conviertes en un plátano chatino, ya no tienes más chance de volver a escribir. Hay que ir buscando esos intersticios, y súmale a eso la administración cultural del Estado. En un país como Cuba hay que luchar contra eso, ya que tratar de hacer una lectura independiente es muy complejo. A veces se corre el riesgo de exagerar ciertas notas. En el caso de Martí, por ejemplo, yo he exagerado, pero con Martí hay que exagerar porque si no, él te vence siempre, porque Martí es demasiado. Es un muerto muy grande. Pero hay que pensar también que la tradición nacional no se encierra en la nación. Es decir, que Lorenzo García Vega es, en cierta medida, un escritor argentino. Pertenece a la tribu de Macedonio Fernández. Orlando Gonzalez-Esteva es un poeta mexicano que pertenece a la tribu de Octavio Paz. Esos ensanchamientos son maravillosos, esos son los grandes importadores y exportadores de la cultura. Cuando un agente de importación y exportación abre una oficina, Julián del Casal y Asociados, y empiezan a pasar porcelanas y chinerías, uno dice “¡que maravilloso! La Habana se está poniendo buenísima”. Es lo mismo con la tradición, es una tradición, pero no hay que verla como cerrada, está cerrada y abierta al mismo tiempo. Se mueve en relación con el contexto. Hay días, momentos u obras, donde uno encuentra un país, una nación muy cerrada y hay que tratar de romperla y hay momentos en que la encuentras demasiado abierta y hay que tratar de cerrarla. Creo que es un problema antiguo para los escritores cubanos; no creo que sea un problema para los más jóvenes. En esto también se está

cerrando una etapa, la estamos cerrando irónicamente los que podemos y hasta donde nos alcanza la ironía. Se ha abusado del nacionalismo político cubano. A mí me interesa el imperialismo político cubano y el imperialismo cultural cubano: pensarlo así como un imperio, porque ha tenido unas pretensiones geográficas y geopolíticas muy grandes, siempre ocultas. *Calibán* por ejemplo, *Calibán* de Roberto Fernández Retamar es uno de los grandes textos imperiales,¹⁶ quizás uno de los grandes textos imperiales de la lengua, pero nunca ha sido visto así, sino como una reedición de “la visión de los vencidos”, como el “subalterno habla”, como darle la palabra a quien no puede hablar. En ese juego doble, el nacionalismo cubano literario y el nacionalismo cubano político tienen todavía mucho juego. En este libro, por ejemplo, sobre *La Tempestad* leída en América, me interesa ver, primero, cómo cada vez que en español se vuelve a leer *La Tempestad* se lo hace alrededor de Cuba. Comienzan a hacerlo [Paul] Groussac y [Rubén] Darío en Buenos Aires, Groussac en una conferencia¹⁷ y Darío en un artículo.¹⁸ Empiezan por la entrada de Estados Unidos en la guerra cubana; [José Enrique] Rodó, [Aníbal] Ponce, todos volverán sobre ese tema alrededor del imperialismo norteamericano y su presencia en el Caribe. Después vuelve a ello y hace una revisitación de todo esto Retamar en el momento en que está obrando como agente del imperialismo soviético. No es un agente del tercermundismo, es un agente doble del tercermundismo aparentemente, pero del imperialismo soviético y, en ese sentido, me interesa la historia de Cuba: cómo ha podido crear un imperialismo cultural a través de Casa de las Américas. Juan Carlos [Quintero Herencia] tiene un libro excelente sobre eso,¹⁹ cómo ha podido crear un imperialismo cultural y cómo ese imperialismo cultural nun-

¹⁶ Roberto Fernández Retamar. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*, México: Diógenes, 1971.

¹⁷ Paul Groussac. “La ‘Tempestad’”, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, primera serie, Buenos Aires: Jesús Menéndez, [1900] 1904, 263-276.

¹⁸ Rubén Darío. “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo*, 20 de mayo de 1898. Reproducido en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, en octubre del mismo año.

¹⁹ Juan Carlos Quintero Herencia. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

ca ha sido visto como imperialismo o muy pocas veces, y casi siempre como el servicio a la causa de los oprimidos, el servicio a los países más necesitados. Con matices, hay también imperios e imperios pero no deja de ser actual. La situación Cuba-Venezuela es una situación metrópoli-imperio, Venezuela es un virreinato cubano en este momento. Todo este tipo de cosas me interesan. La imaginación cubana literaria me parece que es inferior a la imaginación política del castrismo, Fidel Castro ha sido narrador del *Boom*, más grande que todos los narradores del *Boom* de Cuba.

Calomarde: ¿Cómo podría vincularse con *Cuentos de todas partes del Imperio*?

Ponte: Por lo tribal. En ese momento, yo no lo veía como un centro irradiando en Cuba, sino como las dispersiones, las tribus dispersas. Los cubanos dispersos por el mundo eran como enviados de un imperio y eran en el libro, en el prólogo del libro, es un imperio de humo hecho de canciones, del humo del tabaco y no me acuerdo qué otro humo más. Todo era helio, era un imperio no sustentado en rasgos, en datos, en cifras, pero ahora sí lo estoy viendo de otro modo. Es como la vuelta de lo que en *Cuentos de todas partes del Imperio* era un divertimento. En este libro que estoy haciendo es un drama también y lo que me interesa es escribirlo como si fuera una novela. Lo que quisiera es hacer una novela y ensamblar todo esto, es decir, hacer un libro como los que yo me leía cuando era niño.

Calomarde: Alguna vez me hablaste de un libro que pensabas escribir sobre el tiempo que se hace espacio y el espacio que se hace tiempo. ¿Podrías hablar de ese proyecto?

Ponte: Hay una frase de [Emil] Cioran que es maravillosa por lo aguda o lo malévolamente que es: “los escritores juzgan a los demás escritores por los libros que han escrito y se juzgan a sí mismos por los que van a escribir”. Voy a hablar de los libros que quisiera escribir. Existe ese libro sobre la memoria, uno de los libros que a mí más me ha impresionado, el que más me obsesiona y que vuelvo a leer y he leído todos los libros alrededor de él. Es

El arte de la memoria (1966) de Frances Yates. La autora es una historiadora británica y tiene un libro sobre la mnemotécnica. Al principio de ese libro hay algo que yo quiero contar para responder la pregunta. Es una anécdota que aparece en uno de los diálogos de Cicerón, en *De Oratore*. En una ocasión, contratan a Simónides de Ceos, el poeta griego, para que vaya a una fiesta y que en esa fiesta cante en honor al dueño. Allí va Simónides de Ceos quien, por cierto, es el primer poeta que vendió sus servicios como poeta. Tenía una agencia de canto para fiestas y toda una teoría sobre esa actividad. Es uno de los pocos rasgos conocidos de los poetas arcaicos. Según muchos, es uno de los grandes tacaños, aunque también es uno de los grandes teóricos económicos. Allí va Simónides de Ceos, empieza a cantar y a mitad del canto deja de hacerlo en honor al dueño de la fiesta y empieza a cantar en honor de Cástor y Pólux. Termina su canto, su himno, y cuando le van a pagar, le pagan la mitad de lo que habían acordado. Él reclama la falta de dinero y le dicen “que te lo paguen Cástor y Pólux, ya que estuviste cantando la mitad por ellos”. Se queda muy desconsolado, va a comer con los criados, con los esclavos y lo llaman, le avisan que hay dos hombres buscándolo para que vaya a cantar a otra fiesta. Sale y no encuentra a nadie. En ese momento, el techo del edificio de la casa se desploma, mata a todos y él es el único que se salva. Evidentemente, eran Cástor y Pólux que le habían hecho el favor: le habían pagado el himno de un modo que no esperaba. Luego entra lo forense. Los cadáveres no se pueden identificar y lo buscan a él porque recordaba dónde estaba sentado cada quien, según el himno. Vuelve a cantarlo y dice aquí estaba fulano, aquí estaba mengano. Es decir, se establece una relación entre el espacio, el himno y la memoria. Ese es un libro que me obsesiona, del cual yo estoy acopiando información, porque no soy latinista y no leo libros antiguos. Es un esfuerzo, es un falso Alfonso Reyes lo que voy a hacer, pero voy acopiando información porque quiero hacer un libro sobre eso. Hay otro libro de falso clasicista que también quiero hacer. Es una descripción del cuerpo de Aquiles, un libro sobre Aquiles que empiece por los pies, por el talón, por las rodillas que es a las cuales se abraza Príamo para que le devuelva el cadáver. Ahora me doy cuenta de que estoy cada vez más recurrente. Por las piernas, por el

sexo, por la relación con Patroclo, por el pecho, la descripción del escudo, por la cabeza, porque es el grado de mortalidad de la madre, y hacer así una descripción de todo y volver a Aquiles que es una obsesión infantil, casi erótica pero también heroica. Era mi héroe favorito. Yo no entendía la despedida de Héctor. Me parecía una película argentina de la época. Era un melodrama. No me interesaba lo que pasa entre Héctor y su esposa y el niño que llora. Eso a mí no me interesaba, a mí me interesaba el hombre que no iba a morir, que podía no morir y que iba a morir y había elegido morir y que todo giraba alrededor de eso. Ese es otro libro que quiero hacer. Está el de *La Tempestad*, que estoy haciendo, que algún día lo terminaré. Tengo un libro de cuentos de los cuales he publicado pequeños cuentitos. Ha cambiado mucho mi idea de hacer cuentos de lo que he hecho antes. Me interesa hacer cosas que sean como resumen de historia, no historia exactamente. Y tengo otros libros, tengo un libro que quiero hacer de lo que Nancy [Calomarde] me preguntaba: sobre los maestros de la narrativa, pero sobre puntos oscuros de ellos. Me interesa buscar, como en los cuadros de grandes maestros, los pentimentos de ciertos escritores. Tengo otros dos libros que ya están prontos a salir. Uno está dedicado a Nitza Villapol. Aludí a ella cuando hablé del exergo de Engels. Es la escritora del gran recetario de cocina cubana, que tuvo un programa de televisión durante cuarenta años cocinando todas las semanas en televisión. Ella fue cambiando, reeditando su recetario y yo me conseguí varios e hice un trabajo de comparación sobre cómo fue cambiando. Es una vuelta a *Las comidas profundas* (1997), es un libro sobre imaginación culinaria y es una idea que me llamó mucho la atención la primera vez que yo fui a Miami. Era por el libro *Las comidas profundas*. Iba a la Feria del Libro y empecé a darme cuenta de que había escrito un libro sobre cómo el cubano sustituye los ingredientes, cómo cuando no encuentra una cosa, cuando no encuentra azúcar, le pone achicoria. Es lo que han hecho todas las culturas cuando hay guerra. Pues bien, yo había escrito eso y, de pronto, me di cuenta yendo a Miami que eso ocurría en todas las casas. Me invitaban a muchas casas a comer y me enseñaban los libros de las recetas cubanas: siempre era Nitza Villapol en distintas ediciones, pero casi siempre fotocopiadas. Entonces yo les dije

“en Cuba estamos sustituyendo ingredientes y acá están fotocopiando”. Hay algo aquí que tiene que ver, cada uno está sustituyendo lo real, todo el mundo está haciendo un ejercicio de transfuguismo. Este libro tiene lo que le debía a esa impresión, va a ser sobre eso, puede que lo publique Anagrama y se va a llamar *Libro de una sola mano de Nitza Villapol* porque en francés y, a partir de Rousseau, los libros eróticos son llamados de una sola mano, por la razón que ustedes comprenderán enseguida. Yo he pensado también que los libros de cocina son libros “de una sola mano” porque uno está leyendo los detalles o viendo el refrigerador, o sacando los huevos. Hay otro libro más que estoy terminando, que es un libro que se pregunta por qué de todos los escritores cubanos, fue Virgilio Piñera el que se levantó frente a Fidel Castro y dijo que tenía miedo ¿por qué? Lo dice Cabrera Infante en “Mordidas del caimán barbudo” (1981), ese gran texto suyo: “fue entonces que el hombre más cobarde del mundo occidental se convirtió en el escritor más valiente de Cuba”. ¿Por qué fue eso?

Basile: ¿Existe algún tipo de afinidad natural entre el ensayo y la ciudad?

Ponte: No exactamente, pero a lo mejor me sumo a esta hipótesis y la puedo desarrollar. Lo que decía era que había una relación en el libro mío, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, entre la defensa del ensayo como género (no el ensayo de pago a unas autoridades ideológicas, no el ensayo que podría hacer Marx, eso no). La idea en ese libro ha sido una defensa doble: la de un género que estaba queriendo desaparecer y la de un tema como el de la ciudad que no aparecía en ese momento. Ahora la ciudad yo creo que está, podría haber una (como buen sofista voy a acogerme a la propuesta y voy a desarrollarla), la ciudad tiene que ver con el ensayo en el sentido de que la ciudad es un ensayo siempre, ya se está construyendo. El ensayo es el género donde uno más puede sentir que puede hacer cambios enormes, que puede cambiar registros. Es el género más tardío y es el que da más libertades. No escribo un libro de ensayos, escribo un libro y después lo considero ensayo porque estoy siguiendo a Montaigne, pero es algo que

en ese momento en Cuba, si quería ser un escritor de prosa y no quería citar a Marx, tenía que hacer la defensa. No citar a Marx por obligación era como un derecho de paso que había que pagar, la cita al principio, la referencia a Marx, había un grado de incertidumbre tremenda y lo de la ciudad fue porque me obsesionaba y porque ya sentía en ese momento que estaba perdiendo Matanzas, la ciudad mía de origen, y que ya estaba habanizándome y ya no podría volver a Matanzas y sentirla como propia. En fin, uno va abandonando ciudades, se va moviendo. Me parecen maravillosos esos escritores que viven toda su vida en una ciudad. Lezama es el caso y hacen una literatura que desborda la ciudad, como es el caso de Lezama. Uno de los sobrenombres que le pusieron fue “el etrusco de La Habana”. Era etrusco porque era misterioso como un etrusco, pero estaba en Centro Habana.

Calomarde: ¿Qué hace que una ciudad sea una ciudad, por ejemplo, que La Habana sea La Habana y no Córdoba?

Ponte: Es una pregunta platónica, es una pregunta sobre los arquetipos. Hay muchos tipos de ciudad. La Habana para mí es un enclavamiento en el Malecón. No sé si en Córdoba es La Cañada. No tengo idea porque llegué ayer, no conozco la mitología local y no he recorrido bien la ciudad.²⁰ Pero la ciudad siempre es una promesa de que en el centro va a ocurrir algo y es la promesa de equivocarnos. Una ciudad muy conocida ya deja de ser interesante, por eso, para mí La Habana era mi ciudad de llegada y es donde podía pasar todo dentro de ella, podía equivocarme. Cuando las ciudades ya se hacen hábitos, pierden la gracia. De algún modo es fantástico que un día se levante una bruma y, de pronto, cambie lo habitual: es la promesa de eso que va a ocurrir en el centro y el temor de estar afuera. Al final, la pregunta es platónica y la respuesta es ateniense: estamos pensando siempre en una *polis*, con el miedo a ser

²⁰ Alusión al barrio de La Cañada delimitado por el encauzamiento parcial del arroyo del mismo nombre que cruza de suroeste a norte la ciudad de Córdoba, Argentina, donde se desarrolló esta entrevista. En efecto, es un espacio mítico de la ciudad.

expulsados de la ciudad y la gracia de estar en el centro de la ciudad, imaginando cosas. Ese es el juego de la ciudad, el juego de pertenencia y destierro, pertenencia y expulsión.

Basile: Planteaste una relación muy fuerte con la cultura masiva. De hecho, querés hacer un libro sobre un libro de cocina, hablaste sobre John Le Carré ¿podrías ampliar tus reflexiones sobre los vínculos entre la literatura y la cultura de masas?

Ponte: Es algo que también es una falta que yo encuentro en la cultura cubana. La cultura cubana no tiene un Carlos Monsiváis, le falta. La cultura cubana está hecha de grandes maestros y de un gran maestro como Cabrera Infante en este tema, pero no llega a haber un analista de lo popular como es Monsiváis en la cultura americana y como seguramente lo habrá en la cultura argentina, que yo no domino. A mí me interesa, para mí es tan grande la música cubana que es la primera de las artes cubanas. Cuando hablamos de Lezama, de la figura de Lezama y de Carpentier, estamos hablando de figuras de segunda en comparación con los grandes músicos. Para mí los grandes músicos cubanos son más grandes que Carpentier y Lezama. Quizá el único que superaría a los músicos sería Capablanca en el imaginario, en una jerarquización de importancia.²¹ La literatura cubana es una literatura mandarinesca, en muchos sentidos, con mucho miedo de ensuciarse en lo popular, es muy racista, con mucho miedo a ennegrecerse y a chusmificarse, a ser chusma, entonces ha tenido un registro a una especie de altura que hay que evitar. Existen tres escritores que entran en lo popular que son Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Cada uno en su estilo, cada uno con sus obsesiones. Ha habido mucha investigación sobre el lenguaje popular cubano, pero hay poca referencia a la cultura popular cubana y hay una inmensa masa musical a la cual han vivido de espaldas los escritores cubanos. En ese sentido a mí me interesa pensar la cultura cubana no en los grandes textos. Este es un problema que la cultura revolucionaria ahondó, la cultura revolucionaria habla mucho

²¹ José Raúl Capablanca (1888-1942) fue un célebre ajedrecista cubano que alcanzó la máxima categoría mundial.

de lo popular, pero no es un propagador de cultura popular. Esa revisión de lo popular revolucionario me interesa. También lo que hizo una cultura estatal administrada, qué es lo que hace, qué propicia y qué no. Yo creo que hay que revisar la cultura cubana de estos últimos sesenta años con una sensibilidad hacia lo popular, ver qué ha hecho la comedia cubana del cine, esas cosas son tareas que están pendientes y que hay que ir haciendo. Yo me he estado metiendo en esto de la cocina, pero creo que me escaparé después hacia uno de estos libros griegos porque insistir en lo nacional cansa.

Nuevas escrituras y lecturas en el siglo XXI

Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage

Nanne Timmer

1. Introducción

1.1. Utopías y distopías

Este trabajo elabora la forma en que dos novelas cubanas contemporáneas imaginan un presente jugando con la (de-) construcción territorial y la anti-utopía. No sólo intenta comprender mejor cómo las narrativas usan las categorías de lo utópico y lo distópico, sino también procura entenderlas no como la expresión de una nación en estado de excepción, sino como modos de reflexionar sobre la contemporaneidad que problematizan tanto la fragmentación como la consolidación de Territorios-Estado.

La utopía se puede leer como buen-lugar o no-lugar según su origen etimológico, y la distopía sería su modelo inverso.¹ Esta distinción entre la sociedad imaginada deseable y la sociedad imaginada indeseada es un modo dicotómico de pensar el deseo, y funciona aquí sólo como un punto de partida para la reflexión. Estudios contemporáneos subrayan más bien que las dos categorías van siempre de la mano y que, en realidad, sueño y pesadilla tienen que estudiarse en su relación conjunta, tal como señalan Gordin, Tilley y Prakash (2010). Ellos añaden, además, que no se trata de categorías totalmente opuestas, sino que deberían pensarse como una zona triangular en la que lo completamente planificado y beneficioso (utopía), lo completamente planificado e injusto (distopía), y lo completamente no planificado (caos), son los tres polos que crean las condi-

¹ “Utopia, with its Greek pun on a ‘good place’ (eu-topos) and ‘no place’ (ou-topos), offers simultaneously a locus of possibilities for human development, as well as a sense that this conceptualization, being speculative, idealized or fictive, might be difficult or impossible to actualize in reality” (Bagchi 2012: 1).

ciones de imaginabilidad futura (2010: 2). Otros han trabajado esa triangularidad en términos del topos del bien, el topos del mal y el topos de lo diferente (heterotopía). Resulta útil pensar la utopía como una resonancia, un modo, una perspectiva tal como propone Barnita Bagchi (2012: 1), quien señala, además, el doble de la palabra topos: como género de escritura y como la construcción de un espacio o lugar. Ese lugar que es bueno y que no existe (*ou* o *eu topia*) implica maneras de pensar sobre mundos (no) posibles, mundos (no) deontológicos y mundos (no) probables, y está relacionado con una proyección al futuro o un desplazamiento en el tiempo. Es decir que el modo utópico o distópico sirve para mi análisis como un modo de imaginación crítica acerca del presente que se reconecta tanto con el género de la escritura, como con las coordenadas espaciales y temporales. Me fijaré particularmente en dos formas específicas con las que trabajan las novelas en cuestión e indican el trazo y la borradura de sus “territorios”: la torre en *El imperio Oblómov* de Carlos A. Aguilera y la autopista en *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage. Formas en las que resuenan, además, las construcciones de torres y murallas de Franz Kafka en la lectura de Deleuze y Guattari, y a través de las cuales se pueden entender mejor las nomadologías post o transutópicas propuestas por ambos autores cubanos. Estas dos novelas problematizan o desmenuzan el modelo utópico desde la burla y el humor, cada una de modo diferente.

1.2. Lo utópico y la excepcionalidad cubana

En toda esta discusión obviamente resuena la creación de la isla Utopía de Thomas More, y aun más si la relacionamos con las lecturas sobre literatura cubana donde el espacio de la isla es tan recurrente. La isla condensa en sí tanto la experiencia real de la vida en ella “con esa maldita circunstancia de agua por todas partes” (Piñera) como la proyección utópica ajena depositada en ella (la renacentista, la romántica y, a partir de mediados del siglo XX, también la revolucionaria, que incluye a las anteriores). La literatura cubana de las últimas tres décadas, sin embargo, ha estado poblada de espacios (post)apocalípti-

cos: cementerios y manicomios, islas hundiéndose, humanos que devienen ratas y zombis que se abren camino entre ruinas y ciudades abandonadas. Se suelen relacionar esos espacios con las representaciones utópicas en decadencia, como en el caso de lecturas tan diferentes como la de Jorge Fornet que hablaba de “la literatura del desencanto” (2001) y la de Rafael Rojas, que señala en el cambio de siglo una “saturación del tópico del naufragio de la utopía” (2014).

También Odette Casamayor (2012) se ha ocupado del tema de la utopía y la distopía en la narrativa cubana postsoviética, y en las agrupaciones que hace puede verse asimismo un esquema triangular. Ella distingue entre la utopía reinventada entre quienes conservan la fe en el mejoramiento humano, la distopía perseguida por aquellos que han abandonado esta fe, y finalmente la ingravidez ética compartida por quienes muestran solamente indiferencia ante cualquier proyecto humanístico. Las agrupaciones en su estudio subrayan de alguna manera las diferencias en actitudes según las diferentes generaciones ligadas al abandono del proyecto utópico de la revolución cubana, o, mejor dicho, explican las consecuencias que tuvo el “proyecto escatológico humanístico” dominante en la sociedad cubana hasta los años 1990 para la ética individual de cada cual. No pretendo clasificar a los autores o las obras en cuestión dentro de estos grupos, sino que en mi *close reading* la utopía funciona más como un sistema triangular en continuo movimiento en la máquina nómada de la escritura. Los supuestos indiferentes además pueden ser utópicos, los utópicos no tener fe en el mejoramiento humano, mientras los distópicos creen en él, y las agrupaciones en torno a autoría a veces podrían reproducir resonancias de clasificaciones del mismo sistema discursivo que uno intenta evitar.

En la crítica solemos marcar la excepcionalidad de la historia política cubana, y –aunque cierta– habría que cuidarse de que esto no se haga a costa tanto de la riqueza de las expresiones literarias en sí, de su relación con otras literaturas, como de las especificidades contradictorias del contexto cubano. Rachel Price (2015) vincula los imaginarios post-apocalípticos con un capitalismo globalizado y sus desastres medioambientales, y con ello señala que la situación cubana está siendo cada vez menos excepcional.

1.3. La fuga de la nación y la literatura cubana actual

En la discusión acerca de lo postnacional se argumenta que se fue vaciando de sentido el reparto de espacios y cuerpos que desde los años de formación de las culturas nacionales definen el territorio de lo que reconocemos y leemos como literatura nacional. Así postula Fermín Rodríguez (2017), desde una mirada argentina, que la literatura desde fines del siglo XIX fue uno de los mecanismos fundamentales de naturalización de la nación y de su orden, y registra un siglo más tarde la crisis y descomposición de los imaginarios modernizadores. Las ficciones de fines de milenio se deshacen de las formas espaciales tradicionales de la novela para internarse en una nueva distribución de cuerpos que en sus palabras “se vuelven visibles en su relación con el mercado” (2017: 46).

En el caso cubano, la literatura como mecanismo de naturalización de la nación tuvo lugar más bien con *Orígenes* a mediados del siglo XX. En el siglo XXI el vínculo entre la supuesta literatura postnacional y el mercado ya no funciona de esa misma manera, precisamente porque lo nacional –la marca Cuba– se cotiza muy bien en el mercado global. A diferencia de otras literaturas latinoamericanas mencionadas por Fermín Rodríguez (2017), en el caso cubano vendrán a ser aquellas que no se vinculan explícitamente con la nación las que quedan al margen del mercado. A partir del siglo XXI se ha venido hablando de ficciones postnacionales en Cuba, aunque ese “pos” suele quedar ambiguo para oscilar entre un *anti*, una *borradura*, una *fuga*, o un *después de*, y frecuentemente ha sido asociado al abandono del testimonio de la realidad inmediata (como fue el caso del realismo social de los 70) o del topos de la isla, como en la poética (post)origenista.

Se ha dicho que “hay una temporalidad nueva”, “llamada siglo XXI, que absorbe los viejos contenidos territoriales”; y donde “se trata de una literatura que cuenta historias futuristas, tecnológicas, globales o personales, porque se produce desde nuevas comunidades conectadas e intercambiables, que ya no se piensan como aisladas o excepcionales” (Rojas 2014). Conuerdo en que muchas de estas narrativas coinciden en repensar la nación de forma más abierta, donde la exterioridad y lo

relacional son características importantes. Esa visión transforma el modelo inmanente de comunidad, organizado alrededor de obra o símbolo. Walfrido Dorta (2012) subraya la importancia de escapar del peso del símbolo nacional. Tanto él como Rafael Rojas (2014) sostienen que son principalmente los narradores de la llamada *Generación Cero* los que dinamitan el territorio cerrado de la Nación y Dorta señala la propuesta poética del grupo *Diáspora(s)* como antecesor de esa fuga de lo nacional en la literatura cubana. Las dos novelas aquí en cuestión, una del 2014 y la otra del 2015, pertenecen a autores afines a cada uno de los grupos mencionados (Lage : *Generación Cero*, Aguilera : *Diáspora(s)*), y permiten entender mejor los modos diferentes en que dinamitan la idea de la Literatura-Nación (Aguilera 2002). Los dos autores han explicitado algunos ingredientes de sus poéticas, y a pesar de ser escrituras tan diferentes entre sí, parecen compartir un acercamiento a lo distópico y a la máquina literaria.²

2. Lo distópico en *El imperio Oblómov*

El imperio Oblómov es una novela de Carlos A. Aguilera, co-director e iniciador del proyecto y revista *Diáspora(s)* que se

² No sólo críticos como Dorta (2012), Price (2015) y Rojas (2014), sino los propios escritores aquí abordados (Lage y Aguilera) señalan un “cambio de paradigma” que llaman “transficción” (Aguilera 2015) que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta y que “se solidifica”, en los noventa, con *Diáspora(s)*, y después, aunque de manera diferente, con la *Generación Cero*. Las características serían: 1) “la falsa profundidad o ludoborradora [...] de ciertos emblemas [...] como de un escenario ideológico”, 2) un “tiempo indefinido o tiempo *kitsch* [...] donde lo cronológico no funciona, [...] que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, 3) “un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los ‘tatuajes’ nacionales”, y 4) “una apuesta *performance* entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su *self*, consciente o no, proyecta hacia ese espacio” (Aguilera 2015: 143). También Jorge Enrique Lage (2015: 161) plantea una reflexión poética sobre la narrativa actual. Esa propuesta autopoética ocurre de modo paródico a través de uno de los personajes de la novela en cuestión (El Post-Traumático) que explicita los rasgos presentes en las narraciones orales de los “nativos cubanos”: géneros borrosos, unidad narrativa débil, fluidez de contenido, ambigüedad animal/humano/máquina, espacio-tiempo surrealista, y un estilo gaseoso.

publicaba clandestinamente como *samizdat* en los noventa en Cuba. Su voz ya se había dado a conocer con la poesía, el *performance*, el cuento, y luego también publicó *nouvelle* y teatro. La crítica destacó la oralidad de su escritura y el carácter teatral y vanguardista de su obra, como también la intertextualidad con la literatura alemana, eslava y rusa. Si bien los escritores vinculados al proyecto *Diáspora(s)* fueron importantes para transformar el campo cultural desviando la política de la institución, huyendo de la idea de Literatura-Nación (Aguilera 2002) y buscando un espacio para lo cubano más allá del territorio de la isla, intentaron también dar continuidad a una tradición literaria que desafiaba la idea de la identidad, de lo cubano, y que reflexionaba sobre lo totalitario. Para ello, se inspiraron en textos vanguardistas y teóricos como Hannah Arendt, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y otros que publicaron en la revista. *El imperio Oblómov* apareció una década después de que dejó de existir la revista *Diáspora(s)*, cuando el autor y los otros iniciadores residían ya todos en Europa.

2.1. Lo transgenérico

Si retomamos la idea de Bagchi (2012: 2) de que la utopía es un topos, y que este no sólo implica un lugar físico sino también uno retórico, es decir: un género, este topos en *El imperio Oblómov* (2014) de Carlos A. Aguilera a primera vista parece desarrollarse en torno a un *Bildungsroman*. Uno que retrata la transición de la niñez a la vida adulta de su protagonista, y que comienza con un prefacio narrado por él –Oblómov El Tuerto (un cómico cílope monstruoso)–, que explica los motivos de su historia, tal como suele ser el caso con los relatos de iniciación: su odio contra el Este, la historia de su único ojo y la construcción de una torre. Es decir que se trata de un texto que, a primera vista, cumple con los ingredientes del género y que, además, funciona a la vez como especie de saga o ficción histórica de la familia Oblómov. Aguilera parte del género de la novela y con la exhibición de sus costuras deja en claro lo kitsch y lo burlesco de las grandes ficciones identitarias. A través del gesto paródico de los géneros fundacionales del Estado-nación

moderno, el texto más bien se convierte en su caricatura. La creación se nutre de varios modelos para poner en juego la parodia. Desde el título ya se ve la intertextualidad con *Oblómov* de Iván Goncharov, una sátira sobre la nobleza rusa de la época zarista y su pasivo protagonista que no decide levantarse del sillón. El protagonista Oblómov El Tuerto, de Aguilera, sin embargo, emprende la tarea de crear un imperio paneslavico –aunque sea imaginariamente–, mientras que tiene en su contra al mismo Dios, a accidentes con escopetas, a zorros, y a una maestra de patriotismo en el Internado. La parodia no funciona solamente en relación con esta novela rusa, sino con otros clásicos también: al final de la obra el lector descubre un árbol genealógico del imperio Oblómov que “recuerda muy socarronamente a *Cien años de soledad*, particularmente el énfasis sobre la endogamia y el incesto, mediante las reiteraciones de los nombres a lo largo de las generaciones”, tal como señala atinadamente Irina Garbatzky (2016: 115). Nada más basta fijarse en Mamushka Oblómov, hija de El Gran Oblómov y Oblómovina, quien se casa con Oblómov el Grande, para dar a luz a Oblómov el Tuerto para darse cuenta de que las líneas de las familias se cruzan incestuosamente. Bien acierta Garbatzky en destacar el uso del tópico de la geneología incestuosa repetido tanto en la literatura eslava como en la literatura latinoamericana, y en añadir que *El imperio Oblómov* “trae a la memoria la novelística del *boom* de los sesenta, invirtiendo, o dislocando, justamente el punto de vista cartográfico” (2016: 115). En contraste con *Cien años de soledad*, que puede leerse como alegoría identitaria latinoamericana a través de la metáfora de Macondo, sin embargo, la obra de Aguilera es más bien una alegoría contra-identitaria, una parodia de aquellos relatos fundadores, aquellas genealogías que en su versión más extrema llevan al totalitarismo y al absolutismo.

Aparecen personajes de lo más variopintos: el mismo Dios bailando el foxtrot, el jorobado doctor Bertholdo con su olfato único, y El Gran Oblómov con sus historias de viajes. Más que la típica narración tradicional que correspondería al género novelístico, es en realidad su *performance* o una instalación de ella, y en ese sentido su anti-modelo. En la teatralización escenificada, la instancia narrativa está en crisis y los monólogos delirantes

tes de los personajes se entrelazan deformemente con los de la voz omnisciente. La narración oscila entre monólogos directos de Oblómov el Tuerto, Mamushka Oblómov, Dios, una cantante de ópera a su vez paciente de un hospital, el doctor Bertholdo, y un narrador de primer nivel. Los límites entre las voces, sin embargo, son difusos. Como si la escritura en sí fuera el delirio y el proceso de devenir-tuerto, devenir-Dios y devenir-madre monstruosa. Difusa también es la separación entre el protagonista Oblómov El Tuerto y el narrador omnisciente,³ mezcla de delirio y realidad.⁴

2.2. Lo transtemporal

Si la utopía es una proyección en el tiempo, su funcionamiento inverso se mueve a través de la anacronía y la dislocación. En esta novela las coordenadas de tiempo y espacio no funcionan cronológicamente, construyen un “tiempo *kitsch*” como lo llamaría el propio Aguilera (2015: 143), entendiendo lo kitsch como una falsa sensación, una experiencia sustitutiva. El argumento se desarrolla en un tiempo impreciso definido de modo diferente por diversos lectores. Algunos lo ubican “antes y después de la Revolución de 1917” (Domínguez 2016) por las referencias a “los barbilampiños rojos”, “la recién estrenada Guardia Roja”, liderada por “míster Uliánov” y la cabeza del zar Nicolás II que termina siendo una pelota de fútbol para sus “carceleros”; y otros lo ubican antes, en la Rusia de los zares a mitad del siglo XIX (Garbatzky 2016). Garbatzky también señala que “la ficción se encuentra intervenida por varios anacronismos, leídos en la intromisión de algunos nombres, como Kropotkin, Binswanger,

³ En ejemplos como “Oblómov el Pequeño –es decir, yo– devendría Oblómov el Grande y construiría una torre que sería el último refugio” (Aguilera 2014: 33).

⁴ Desde la página 129 con la frase “Nada de esto va a importar ya, remató hablándole muy de cerca a su imagen en el espejo, como si a esta por algún defecto se le hubiesen caído las orejas y fuese sorda”, hasta el último párrafo de la obra donde dice “preguntémosle ahora mismo, ahora que se quita de delante del espejo y se echa de nuevo en la cama a ver si definitivamente puede dormir” (233), se podría leer como un lapso imaginario o un sueño de Oblómov, quien al final de la novela vuelve a la cama para dormir.

o Koch, o incluso ciertos datos referidos a los años 90” (2016: 115). En otros momentos hasta se menciona la crisis de 1929. En resumidas cuentas: el argumento se desarrolla a la vez en el siglo XIX y en el siglo XX, al nutrirse de diversas anacronías para crear un tiempo kitsch usado como paisaje-archivo para el tema de la distopía. Los tiempos de los zares y de la creación del paneslavismo se superponen asimismo con la revolución rusa, la emigración de los Ulianov al Oeste y la detención de los anarquistas en el siglo XIX.

Se puede leer la obra tal como propone Domínguez como “una ficción ruso-soviética en clave de un imperio euroasiático que es y no es la Rusia de los zares” (2016), aunque yo diría que es más que nada el juego con las referencias históricas superpuestas que crea una indeterminación y sirve para leer esta fábula como “el diagrama de otros tantos mapas y configuraciones”, según sugiere acertadamente Marqués de Armas (2015). El texto es una especie de radiografía de los relatos que mueven guerras, revoluciones y totalitarismos en torno a la idea de la identidad, más allá de su historia y lugar particular.

El Este funciona así como un espacio relacional, en negativo, y distópico. Desde la primera frase de la novela se observa que la negatividad se asocia con el Este: “Ahora hablemos de mi odio hacia el Este, de mi odio a todo lo que simboliza el Este, de mi odio a cualquier recuerdo de esa época” (Aguilera 2014: 9). La construcción de una Gran Eslova ficcional es algo que permea todo el libro, como también explica el autor en una entrevista:

Esa era quizá la idea principal: cómo escriturar y caricaturizar y pensar todas las fuerzas negativas que, durante siglos, como bien ha escrito Cioran en algunos de sus ensayos, se han apoderado de un territorio que está lleno de personajitos de naciones diferentes, con delirios y atavismos y mitos diferentes, y cuyo imaginario siempre ha avanzado hacia el mesianismo: político, religioso, social e incluso filosófico. Esta negatividad, a la vez fascinante y anti-ilustrada, fue lo que me hizo emprender la novela y, como dices, contar, narrar, la naturaleza contradictoria de lo que comúnmente llamamos Este de Europa, aunque la contradicción no se limita en exclusivo a este territorio. El Orden, el anarquismo, etc., entran como síntomas de las fuerzas que en la novela definen o gobiernan el espacio por donde se mueve la familia Oblómov. Solo esto. (Aguilera citado en Martí 2014)

La ley, Dios y las ideas mesiánicas frente a las maldiciones son los ingredientes de esa ficción que van ligados a la construcción de un “mundo ideal”. O, mejor dicho, un mundo potencialmente destructivo de la proyección de un ideal al llevarlo a su máxima expresión, tal como el epígrafe al inicio de la obra anuncia: “Un dios del cual uno puede apropiarse es un dios que destruye (René Girard)”. Y es desde esa mirada girardiana acerca de lo sagrado y de lo violento que la novela expone la radiografía de lo humano y sus grandes relatos identitarios, donde patricidios, matricidios, odio y afanes de grandeza son algunos de los temas en juego.

2.3. Lo transespacial

Es central la diagramación de ese mapa de Gran Esclavia, ese no-lugar que es todos los territorios a la vez ya que en todos se ponen en juego fuerzas de dominio, de destrucción y de apropiación que empiezan con cualquier microrrelato familiar de madres odiosas y padres autoritarios. La transespacialización o la desterritorialización de este Este también reflexiona sobre “cómo circundar un espacio utópico” (Garbatzky 2016: 115). El tema de lo utópico coincide aquí del todo con la proyección del territorio. El Este como espacio de negatividad y la construcción de una torre como una fuga hacia dentro, un espacio contra-utópico “donde el defecto e incluso lo muerto fuesen en sí una construcción de vida” (Aguilera 2014: 128), donde “fundar una humanidad que pudiera salvarse a partir de sus defectos: el cáncer, la idiotez, el no-ojo, el tumor, la hepatitis” (2014: 127).

Lo absolutamente planificado de un modelo ideal y lo absolutamente planificado de un modelo injusto coinciden para Oblómov El Tuerto, lo utópico y lo distópico van de la mano: “¿No es acaso literalmente cierto que todos necesitan ser guiados hacia algún lugar para que puedan encontrarse consigo mismos? Oblómov el Tuerto ya hablaba hasta imitando los gestos de su madre. ¿Que todos necesitan cultivar y abastecer sus bajos instintos?” se dice el protagonista (Aguilera 2014: 130).

Su torre como sueño utópico repite así los mecanismos de inclusión y de exclusión en la construcción de lo nacional. “Un

imperio donde a todos les faltará un ojo y donde los que quieran podrán incluso devorar parte de sus cuerpos” (Aguilera 2014: 130), sueña Oblómov. Más adelante deja aún más en evidencia las políticas identitarias en torno a la mismidad como creación de una comunidad:

En mi imperio todos tendrán que ser como yo, continuó. Todos tendrán que haber entrado en mi propio yo para sentir lo que es una verdadera experiencia. Un goce. Quien no quiera pasar por esta prueba, Kirilov, puede irse, dijo. Esos son los falsos que mencionaba antes. Los hombres-nada. Y a esos no los queremos, Kirilov. No los queremos ni un tantico así, juntando dos dedos de su mano derecha delante de su enorme rostro. (Aguilera 2014: 197)

Se construye un nosotros versus un ellos –hombres-nada–. En este mundo inverso, la “escoria” es aquella gente diferente que tiene dos ojos, “a esos no los queremos”. Como en un espejo deforme, el relato deja ver los crueles mecanismos de exclusión de aquellos que no entran en el molde identitario y homogéneo de la construcción nacional. El hombre nuevo oblómoviano estaría atravesado “por el defecto, la ruina total, la redención, la obediencia” (Aguilera 2014: 129) y, “aunque les faltase un pedazo de cráneo, nariz, hígado o cuello”, estaría contento “de presentarse sin miedo ante el otro, aunque fuesen gordos o tuviesen una llaga supurante en el rostro” (*ibídem*: 128).

El relato mueve lo utópico como espacio-tiempo por venir y necesita de “una trascendencia”, “un acto heroico, un enorme esfuerzo y una lucha” (Garbatzky 2016: 117). Es ese el juego con el sueño de Oblómov El Tuerto y su “mundo ideal” de la construcción de la torre: un espacio bien limitado y cartografiado: el territorio para los que entran en la ley. Al igual que en Kafka, el relato establece la construcción de un adentro y un afuera, aquí no como castillo kafkiano, sino como torre. La ley Oblómov es la que supone distinguir arbitrariamente entre quienes entran y quienes no, y expone su forma vacía, sin contenido, tal como Deleuze y Guattari (1986) leen en Kafka. Nadie conoce su interior y sólo se aprende a través del castigo. La distopía del imperio Oblómov expone de modo cruelmente

grotesco que la justicia resulta ser sólo deseo y anhelo, y jamás será algo capaz de convertirse en régimen constitucional.

En el cuento “El escudo de la ciudad” de Kafka también se lee sobre la construcción de una torre: la torre de Babel, y sobre el orden y la organización de ella. Tal como Oblómov, quien se imagina construir su torre imperial ante el espejo, también el relato de Kafka subraya lo esencial del pensamiento de construir una torre que llegue al cielo, es decir su pensamiento como proyección utópica, ya que “mientras existan seres humanos, siempre estará presente el fuerte deseo de construir la torre hasta el final” (2010: 463). Pero esta proyección ideal se desvía en el cuento de Kafka cuando se comienza a pensar menos en construir la torre que en construir una ciudad para los obreros donde “cada equipo nacional quiso tener los más bellos alojamientos, sobre ello surgieron disputas, que desembocaron en luchas sangrientas” (2010: 464). Con ese desvío en el cuento, que da pie a guerras y paces en torno a la construcción de la torre que llegue al cielo, el tema de la utopía se desvía. Aunque las siguientes generaciones reconocen ya la insensatez de una torre que llegue hasta el cielo, ya todos están demasiado comprometidos para abandonar los trabajos y la ciudad. En este cuento sueño y pesadilla van de la mano, y según Deleuze y Guattari (1986) podrían leerse estas fugas como una máquina ficcional nómada que desterritorializa y delira. Una que muestra lo poderoso de la palabra como máquina literaria que desplaza, subvierte y transforma la maquinaria estatal que ordena. *El imperio Oblómov*, en este sentido, lanza reyes tuertos, imperios anti-ilustrados, dioses cojos y Mamushkas históricas como necesarias comedias caricaturescas que deforman las utopías con las que organizamos la idea del Estado moderno, el cual suele convertirse en una sociedad catastrófica donde reinan las fuerzas de la “maldición del zorro negro”, ante todo por ser el resultado de la obra humana.

3. Lo distópico en *La autopista: the movie*

La autopista: the movie es una novela de Jorge Enrique Lage, quien ha publicado cuentos y novelas y que fue uno de los ini-

ciadores de la revista virtual *TREP* y colaborador de *Cacharro(s)*, revista que dio continuación a los cambios iniciados por *Diáspora(s)* en los noventa. Es uno de los narradores de la autollamada *Generación Cero*, que trabajan mucho con imágenes post-apocalípticas, con la intermedialidad; en comparación con la generación de *Diáspora(s)*, sus referentes son menos literarios y más pertenecientes a la cultura pop de la música y del cine.

3.1. Lo transgenérico

Si la literatura en el pasado ha funcionado como mecanismo para naturalizar la nación, lo ha hecho a través de determinados géneros textuales. En la obra de Lage, sin embargo, se traspasan y se destruyen las fronteras genéricas. Con fragmentos que pertenecen a diálogos entre *freaks*, pedazos de biografías de personalidades históricas, citas de otros textos y la narración de aventuras, el relato casi deja de ser novela. Se ha etiquetado el texto como ciencia ficción, pero a pesar del hecho de que se sirva de ingredientes de esta –al ubicarse en un futuro ambiguo, por ejemplo, y dada la presencia de robots-*transformers* y huracanes convertidos en mujer–, el texto no respeta siquiera esas convenciones. El futuro no es uno hiperlimpio y electrónico sino “un inframundo de las ciudades depauperizadas, militarizadas o controladas por tribus y mafias urbanas”, un inframundo que también se ve en *Blade Runner*, señala Rafael Rojas (2015a). Dorta (2017) elabora excelentemente la intertextualidad con el género *cyberpunk* como también la parodia con otros textos cubanos, como *Garbageland*, de Juan Abreu.

Yo diría que es una *road movie* del absurdo en forma de texto fragmentado, *cyberpunk*, según algunos (Rojas 2015a; Dorta 2017), y subdividida en capítulos con títulos en inglés como “*Transmetal, White Trash, Hall of Fame, The Horror*”, que muestran más cercanía con el cine que con la literatura. Con un gesto paródico de todos estos géneros cinematográficos, Lage –“nuestro mejor constructor de fragmentos” (Aguilera 2017)–, presenta un texto corroído cuya trama resulta imposible de resumir y que condensa en sí una reflexión sobre la literatura.

El texto articula –siempre con gesto paródico e irónico– tanto una propuesta poética, como una burla de la crítica cultural cubana. Por eso, acierta Juan Pablo Villalobos en apuntar que *La autopista* es “una novela que parece fantasear con el futuro de Cuba y en realidad se imagina, y es, el futuro de su literatura” (2015: 10). La trama que testimonia la construcción de una autopista se duplica en dos al convertirse además en su metarrelato: la construcción de un documental sobre la construcción de esa autopista. Para colmo, se fragmenta en mil pedazos al jugar con el modelo del *road movie* en una “versión local del *coolhunter*: haz lo que puedas con lo primero que te encuentres” (Lage 2015: 97). Y eso pueden ser cosas tan diversas como el cadáver de la actriz Vida Guerra en el cementerio de carros, que será aprovechado para hacerle un trasplante de corazón a un coronel necesitado; puede ser un genio que surge de una botella de ron que te concede tres deseos; pueden ser indios seminolas en su búsqueda del Hard Rock Café Havana donde hombres-caimanes habían escondido la verdad de la tribu, y así sucesivamente. El Autista, El Post-Traumático, Vida Guerra, Hu Jintao, Poppy, el Coronel, etcétera: todos personajes secundarios y manejados por una trama veloz y caprichosa sin que ninguno se muestre con afán de reflexión y contemplación.

El personaje Ray Ban, mecánico pero, en realidad, crítico literario, muestra más que nadie el síntoma de los tiempos que corren. Es un ciego que lleva gafas de sol unas detrás de otras sin que nunca se pueda llegar a verle los ojos. Un crítico de la cultura en busca de sentidos que se encuentra incapaz de lidiar con tanta velocidad e intemperie en el universo transnacional e hipermoderno de la autopista virtual. Un crítico con miedo a la oscuridad y que “por momentos parece que se ahoga” (Lage 2015: 177), se encuentra anacrónicamente con el deber de “reconstruir y salvar” “el sustento profundo de la cultura cubana” (Lage 2015: 163) sobre lo cual da “monólogos profundos” y la gente cae desmayada. Esos pasajes de *La autopista* parodian las aspiraciones redentoristas de aquella crítica cubana que tiene la nación como elemento fundamental de su discurso y en el que valores como “identidad”, “raíces”, “historia” y “redención” juegan un papel importante. Algo que

hablaría del naufragio de la utopía, en este caso, de la cultura. La propuesta autopoeítica en esta novela –esa escritura *trans*– contrasta del todo con la crítica en busca de trascendencias personificada en Ray Ban.

3.2. Lo transespacial

Lage ya habla de “espacio-tiempo surrealista” (2015: 161) y Aguilera (2015: 143) de un “tiempo indefinido o tiempo *kitsch* [...] donde lo cronológico no funciona”, y que no respeta “periodos, naciones, lenguas o lugares”, lo cual nos indica que uno no espera un relato testimonial sobre el contexto cubano específico. Y así es. Aun cuando Lage confirma que “lo *pop*/psicodélico es también un modo de testimoniar cosas, una forma de narrar la realidad” (Aguilera 2017) y que este *road movie* de cierto modo se presenta aquí también como una cartografía urbana con sus tribus habaneras como los rockeros, *skaters*, etcétera.

Pero lo que estamos llamando “urbano” es, en realidad, un espacio cuyo único elemento es la autopista, sin dar más datos de dimensión y orientación. La ciudad en este nuevo imaginario (post)apocalíptico, se ha convertido en puro *highway*:

Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas. Pero tenemos una película en marcha. Tenemos un restaurante. Esperamos, de un momento a otro, un disparo de la suerte. (Lage 2015: 114)

No hay fronteras que distingan un adentro de un afuera ni hay limitación de un territorio abarcado. Nadie sabe dónde está parado –ni tampoco importa–, ni el protagonista sabe si irse al Norte o al Sur al final del libro. Cuando un guardia les descubre a los protagonistas en un cementerio de carros les pregunta cómo entraron; cómicamente, ellos responden “siempre estuvi-mos adentro” (Lage 2015:16). De modo casual, ese detalle ilustra la deconstrucción del binomio adentro-afuera. Al contrario de los espacios sedentarios que son estriados por muros y lin-

des, se trata de un espacio nómada que está marcado por trazos que se borran, irregulares. Se borran todos los ejes espaciales y los lugares relativos, el sentido de dirección se hace inútil porque no hay metas ni inicios, sólo hay un flujo de tránsito, que Rachel Price (2015) relaciona convincentemente con los flujos de petróleo e intereses económicos en el capitalismo transnacional, o tal como lo elabora la propia novela:

Tenía que ver con los flujos del dinero, con los desplazamientos del capital, con las economías de mercado. Tenía que ver con un mapa, si suponemos algo parecido a un mapa del tesoro donde el tesoro está moviéndose por todas partes o donde al final no queda claro qué es el tesoro. Los flujos del dinero son, en ese mapa, como autopistas. Hay intersecciones, rizados, desvíos; pero también velocidades, caídas abruptas, saltos de dimensión. Y hay como una trama oculta detrás de todo eso, una trama que salta a la vista como esas manchas bidimensionales y aparentemente caóticas en las que surge de pronto una figura con relieve cuando uno cambia el foco de la mirada. (Lage 2015: 36)

“Lo que la autopista une por arriba, se vive como una sepultura o una escisión por debajo”, señala acertadamente Rafael Rojas (2015a). La carretera conecta todo con todo, y en sus márgenes “crece el desierto como mala hierba”. La acción ocurre en lugares de paso, como un *fast food*, un *sex shop*, un vertedero, un motel, un cementerio de carros y un taller, que de alguna manera son no-lugares, como el polígono industrial o militar detrás del motel, un área donde parece que nunca se empezó o nunca se terminó de construir algo.

En toda la trama, los personajes y el paisaje ficcional parecen nacer de una máquina de transformación de desechos y escombros. Y esa “estética de la indecisión” (Laddaga 2007) es como algo inconcluso y en construcción y destrucción siempre, tal como la autopista y su película, algo que implica la organización temporal del relato. La voz narradora no muestra preocupación por lo apocalíptico. Sólo registra con tono desapegado aquello con lo que se encuentra: mujeres-huracanes, robots y zombis, indios seminolas, la mafia de Miami, una lombriz llamada Lansky, etcétera.

3.3. Lo transtemporal

Es fácil pensar, a primera vista, que se trata de un texto futurista, pero la distopía y lo post-apocalíptico en esta novela rechazan los límites de la temporalidad tradicional y no respetan la cronología. Ya Emily Maguire trabajó el uso atípico del tiempo en algunos otros textos de la Generación Cero y subrayó la importancia del tiempo “en contraste, o en desacuerdo con una temporalidad que responde a los preceptos y orden dominantes” (2017: 11). Este también es el caso de *La autopista*. Cronos no hay: personajes de tiempos tan diversos como Bobby Fischer, Román Abramovich, Simón Bolívar, Fidel Castro, Candy Girl y MTV comparten encuentros y diálogos en esa no-delimitación de tiempo y espacio. En ese transtempo no se distingue el pasado del futuro, ni ficción de realidad, ni lo concluso de lo inconcluso. Así hay conversaciones imaginarias entre Fidel Castro y Roberto Goizueta, al mando de la creación del *New Coke*, y empresarios mexicanos con nombre de jefes comunistas chinos.

La unión entre la Florida y Cuba por medio de un puente-autopista fue alguna vez un proyecto real y vive en el imaginario cubano. Es más: el topos del puente ha sido explorado en la literatura cubana ya antes, por ejemplo en *La última playa* (1998), de Atilio Caballero. En la obra de Atilio todo gira alrededor de Andy Simons, un personaje que sueña con dar continuidad al proyecto de construir un puente y proteger la isla de la erosión. Tres veces se intenta construir ese puente a lo largo de la historia nacional y siempre lleva al fracaso y a la desilusión. En el caso de *La última playa* se trata de un puente de Cayo Arenas a “tierra firme”, pero mediante la sinécdoque puede leerse en relación con la condición insular de Cuba. Es el relato del naufragio de una utopía y del fracaso de los grandes relatos, un relato que marca la transición de una mirada moderna a una posmoderna.

Más allá de lo posmoderno, el proyecto de la autopista en Lage, sin embargo, funciona y colapsa al mismo tiempo. Lo hace sin cesar, es una construcción que incluye el fracaso como parte de sí. Es el relato irónico del perverso funcionamiento de las utopías –sean cuales fueren– que se construyen destruyendo

también. Con un tono desapegado, el narrador de *La autopista* ni se ilusiona ni se frustra con aquello. Tanto en la forma como en el contenido se trata del reciclaje de los desechos de las ruinas. En este sentido, hay un fin e inicio de los tiempos, un *reset* de un año cero en proceso. Sin tiempo pero *processing* entre escombros y desechos, con una imaginación nómada en múltiples direcciones.

Si comparamos esto con aquel puente en la novela de Atilio Caballero de 1998, en la última hay más implicación empática hacia el protagonista en relación con ese gran proyecto de unir la isla con tierra firme y detener el tiempo. Aquel texto es un testimonio de la descomposición y la frustración de una utopía, una narración sobre la negligencia política y una narrativa documental sobre la condición humana y su lucha en contra del tiempo. En el texto de Lage la autopista es algo diferente. Es también un gran proyecto, pero se retrata con mucha más ironía, y más que una idea, se está realizando su construcción en medio de un paisaje apocalíptico como máquina de destrucción y siempre diseñado por un poder mayor, tal como es el caso en “Sobre la construcción de la muralla china” de Franz Kafka, del que aparecen algunas citas. En este relato un funcionario menor, albañil, narra los métodos que siguió el Imperio en la construcción de la muralla inverosímil y el cronista anota que quizás los nómadas tenían una mejor visión de la muralla que los mismos constructores. En *La autopista* se resalta el poder nómada que no sólo se mueve por un espacio abierto, sino que tiene además un poder liberador aun en el tono frío, juguetón y desapegado. De alguna manera, hay dos aparatos en continua fricción: el nómada que en los márgenes del *highway* se recrea con los desechos del otro aparato, el estatal. Eso, al menos, sugiere la parte del cuento de Kafka que aparece citada en la novela de Lage a través de unas líneas: se habla de la oficina de la Dirección de los proyectos (muralla/autopista) de la que “nadie supo decirme dónde estaba y quiénes se sentaban allí”, que “existió desde siempre”: “En aquel entonces era máxima secreta de muchos y aun de los mejores: Trata con todas tus fuerzas de comprender las disposiciones de la Dirección, pero sólo hasta determinado límite; allí cesa de reflexionar” (Kafka en Lage 2015: 59).

Se entrelaza con las citas de Kafka, de este modo, una reflexión sobre el funcionamiento del poder y de la ley de modo burlesco. La imagen alegórica del *highway* y su velocidad visualiza cómo se ubica el poder de modo transversal en los flujos incontrolables de petróleo y dinero de un lado a otro. Tanto en el cuento de Kafka, como en la obra de Lage, no se sabe quién manda en un orden geopolítico global e inconmensurable. Ni quiénes están en la oficina de la Dirección que diseñó el proyecto de la muralla/autopista. Al mismo tiempo, Lage parodia la retórica nacionalista y su proyección del enemigo común a través de una imagen de una guerrita casi en forma de *video game*:

Oficialmente ya somos zona de catástrofe. Lo que siempre hemos sido. El aire que respiramos en los contenedores se impregna del olor de la violencia...

—El gobierno de Estados Unidos controla los huracanes. Con aviones y sondas y cosas así. Programan la intensidad y el recorrido.

—Si Hu Jintao está en la cabeza del Transformer, ¿quién está en la cabeza de la Rubia?

—Las rubias, por muy grande que sean, no tienen nada en la cabeza.

—¿Quién las maneja?

—Son por control remoto...

—Lo importante no es quién las controla, sino cuál es su misión.

—Esto es para retrasar la Gran Autopista, pueden estar seguros.

—¿No entendiste nada de lo que dije? ¿El gobierno de Estados Unidos?

—En estas condiciones nada se entiende muy bien. Es algo que está en el aire. (Lage 2015: 57)

Siguiendo la lectura de Kafka de Deleuze-Guattari (1986), el texto de Lage también podría leerse como una nomadología post-cubana con su propia máquina de guerra que pone dos aparatos en fricción: uno estatal, que intenta a todo alcance estríar el espacio, limitarlo, aunque aquí —más que limitarlo—, arrasa y aplana como en la construcción de la autopista; el otro nómada, que se mueve por un espacio abierto en los márgenes y desechos de la obra construida. La ficción es como una máquina ficcional que, como sistema de cortes, corta flujos y produce otros.

En la máquina ficcional los nómadas, en esta *novela-road movie*, trazan una línea de fuga transformando la composición

del espacio y el movimiento. Se deconstruye así la idea de pensar la literatura como territorio nacional tanto en forma como en imaginario. Partiendo de las ruinas y los escombros ya tan arquetípicos en los paisajes ficcionales habaneros que surgieron en los noventa, *La autopista* más bien plantea un reciclaje de esos desechos de las ruinas. La máquina parece estar haciendo su *reset* en un fuera de tiempo, un año cero en proceso, y no es que no haya referencias al contexto actual cubano, pero la nación es sólo uno de los tantos elementos más que sirven como aceite de esa máquina. La máquina Lage crea una ficción *trans*: *transcyber*, *transnómada*, *transroad movie*, una ficción que transterritorializa la nación y que transforma los desechos de la máquina Nación en “espectáculo de la realidad”.

4. Conclusión

Retomemos el tema de la fuga de lo nacional, el espacio de la isla y la excepcionalidad cubana. ¿Se justificaría leer estas novelas como apenas un síntoma más del naufragio de la utopía? No, porque la anti-utopía no tiene aquí una función testimonial. Leer los textos de este modo implicaría ver ingenuamente la literatura como una simple expresión de la realidad. Leer estas novelas como expresión cubana sólo porque los autores tienen esa nacionalidad sería absolutamente reductor. Al mismo tiempo, los temas como el totalitarismo, las utopías destructivas y las distopías constructivas, la máquina nómada versus la máquina estatal son temáticas que se encuentran de modos muy diversos en algunos de los textos de la literatura cubana actual. Las ficciones invitan a pensar otros territorios desde una experiencia distópica. *El imperio Oblómov* busca evitar la lectura referencial cubana hasta tal punto que construye una Gran Esclavia ficcional, un Este que condensa en sí todas las fuerzas humanas que se mueven entre sueño y pesadilla y que impulsan a guerras y creaciones de imperios. La distopía de Aguilera se acerca a una contra-utopía, una que como mundo inverso nos avisa sobre el potencial destructivo de lo utópico al tomarse demasiado en serio los grandes relatos identitarios y mesiánicos. Es una propuesta seria, aunque con mucha risa,

violencia grotesca y humor. *La autopista: the movie* se mueve en un registro de intertextualidades más pop, pero sigue por la misma línea del humor, del absurdo y del delirio. En cuanto al espacio, sin embargo, Jorge Enrique Lage sí usa el tópico de la isla, a primera vista vuelve a un espacio nacional, pero lo desmonta, se desvía con la imagen de una isla hipermoderna con *fast food* y *sex shops* y una isla no-isla conectada con tierra firme a través de una superautopista. Al convivir lo utópico de la construcción de la autopista con los desechos en el vertedero de los espacios nómadas, el paisaje distópico en esta novela se acerca más a una transutopía que convive entre construcciones y ruinas en continuo movimiento sin que el relato se case demasiado con ninguno de los dos polos. Curiosamente las dos novelas tienen como centro la construcción de un relato y un “objeto”: una torre o autopista, y no les interesan las imágenes estáticas de alegorías utópicas o distópicas. Son relatos en movimiento y apuestan por lo literario donde prima el flujo, el desplazamiento, la desterritorialización y la fuga de la escritura en proceso y en un *in-between* de géneros, tiempos y espacios. Invitan, por lo tanto, no a pensarlas desde su síntoma y testimonio de excepcionalidad cubana, sino desde la literatura que se nutre de experiencias nacionales, personales, y de nuestro vivir en común.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2013) [2002]. “El arte del desvío. Apuntes sobre Literatura y Nación”. *Diáspora(s), documentos* 7/8 en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 595-598.
- ____ (2014). *El imperio Oblómov*, Sevilla: Espuela de Plata
- ____ (2015). “El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico”, *Istor* XV/63: 137-146.
- ____ (2017). “Jorge Enrique Lage, la memoria portátil. Entrevista”, *El Nuevo Herald*, 5 de enero, <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article124763429.html>
- Bagchi, Barnita (ed.) (2012). *The Politics of the (Im)Possible. Utopia and Dystopia Reconsidered*, London: Sage.

- Birkenmaier, Anke y Esther Whitfield (eds.) (2011). *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*, Durham: Duke University Press.
- Caballero, Atilio (1998). *La última playa*. La Habana: Unión.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2012). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa pos-soviética cubana*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1986). *Kafka. Toward a Minor Literature*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Domínguez Michael, Christopher (2016). "Historia secreta de Rusia", *Letras Libres*, 214. <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/historia-secreta-rusia>
- Dorta, Walfrido (2012). "Olvidar a Cuba: contra el 'lugar común'", *Diario de Cuba*, 21 de diciembre <http://www.dia-riodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html>
- _____ (2017). "Fricciones y lecturas del archivo cultural cubano: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage", *Letral* 18: 37-55.
- Fornet, Jorge (2001). "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *La Gaceta de Cuba* 5: 38-45.
- Garbatzky, Irina (2016). "Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera", *Taller de letras*, 58: 111-126.
- Gordin, Michael, Helen Tilley y Gyan Prakash (eds) (2010). *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton: Princeton University Press.
- Kafka, Franz (2010). "El escudo de la ciudad", *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Lage, Jorge Enrique (2015). *La autopista: the movie*, Barcelona: Esto no es Berlín Ediciones.
- López, Magdalena (2012). "Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana", *TRANS-* [En línea], <http://trans.revues.org/575>; DOI: 10.4000/trans.575
- Maguire, Emily (2017). "Freeze-frame: temporalidades especula-

- tivas en la escritura de la Generación Año Cero”, *Letral* 18: 9-22.
- Marqués de Armas, Pedro (2015). “Oblómov o la contra-ficción”, *Bazar americano* XI/51. <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=510&pdf=si>
- Martí, Elena (2014). “El imperio Oblómov y la transficción”, *El nuevo Herald*, 20 de diciembre. <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artesletras/article4410523.html#storylink=cpy>
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: LOM/ Universidad ARCIS.
- Price, Rachel (2015). *Planet Cuba. Art, Culture and the Future of the Island*, London: Verso.
- Rodríguez, Fermín (2017). “Señales de vida: ficciones y territorios en crisis”, *452oF* 16, 43-61. https://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/318767/408993_
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”, *Libros del Crepúsculo*, 13 de abril <<http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>>
- _____ (2015a). “Lage: de la utopía al apocalipsis”, *Libros del crepúsculo*, 21 de febrero. <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/02/>
- _____ (2015b). “Aguilera, narrador”, *Libros del crepúsculo*, 9 de agosto. <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/08/aguilera-narrador.html>
- Villalobos, Juan Pablo (2015). “Créditos iniciales”, en: Lage, Jorge Enrique, *La autopista: the movie*, Madrid: Ediciones Esto no es Berlin.

Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después

Nancy Calomarde

El cuerpo de la literatura cubana¹ podría ser concebido como un territorio (geopolítico y geocultural pero también metafórico) y como una obra. En los procesos de constitución de ese rostro bifronte, es posible localizar una poderosa pulsión centrípeta como dinámica que intenta reponer, en el plano de las formas, la Teleología Insular y cuyos signos se manifiestan en un corpus extremadamente complejo y diverso. Esa operación se visibiliza en los modos en que el discurso cultural se esfuerza por delimitar los bordes de la cubanía, en reconstruir la ficción del origen (el viaje a la semilla) y en diseñar una “tradición por futuridad” (Lezama 1947: 194) para la nación, en especial, en el espacio literario. “[L]a literatura escrita por cubanos ha girado incesantemente –como una noria perpetua, complacida en sí misma– alrededor de un centro, de un significado apropiado y figurado hasta el vértigo, Cuba”, señala Dorta (2012). Como su oxímoron, en el interior de una tradición tan claramente regida por el movimiento autocentrado, la dinámica cultural cubana registra su contracara en la pulsión adversa de una de sus escrituras más diseminantes, la que provino de la pluma de Virgilio Piñera, escritura del descentramiento y la in-sustancialidad (de “la maldita circunstancia del agua”). A mediados del siglo pasado, el niño terrible de la literatura cubana, mientras afirmaba la in-existencia de esta, denunciaba en su par argentina, el envés, su hiper-existencia como una tautología que la vuelve igualmente opaca en la hipertrofia del archivo, metaforizada en el gesto autofágico de Tántalo.² (Piñera 1946, 1947). En este

¹ Algunas partes de este trabajo han sido publicadas con el título “Islas en transe. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente”, *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 37 (2019): 4-17.

² El mito de Tántalo en la mitología griega narra que siendo rey de Lidia e hijo de Zeus, los dioses lo honraron más que a ningún otro mortal. Él comió a su mesa en el Olimpo, y en una ocasión fueron a cenar en su palacio. Para probar su omnisciencia, Tántalo mató a su único hijo, Pélope, lo coció en un caldero y lo sirvió en el banquete.

“después del después” (De la Campa 2017) –post revolución, post era soviética, post periodo especial, post caída de las torres gemelas–, y, en particular, después de que el archivo cubano experimentara el agenciamiento neonacionalista de los noventa, la pulsión hipertélica no ha dejado de producir escrituras. Entre ellas, algunas de las que me ocupo en este trabajo y que se vinculan de manera clara con esa tradición “exílica”, diaspórica,³ piñeriana, la de los escritores de la llamada “Generación 0”.⁴ La misma actitud de autodevoración, que Virgilio ve en Macedonio o Borges, quizá hoy aliente a pensar el modo en que ciertos narradores –díscolos en sus lecturas y “exílicos” en sus estéticas– revisitan el archivo, intentando, precisamente, eludir la mueca de la obsesión origenista y el peso de la tradición insular. Tal vez en su carácter de *estéticas post todo*, o *estéticas desobradas* puedan proporcionarnos una imagen y un dispositivo lector para ingresar a la literatura por la zona –quizá más proteica– de su precariedad.

Como una deriva de lo hasta aquí planteado, caben los siguientes interrogantes: en el contexto de una literatura como la cubana donde las funciones del Estado se imbrican con las de la escritura de modo ostensible y donde la heteronomía ha predominado en los modos de constitución de su desigual modernidad (Ramos 2003), ¿sería posible imaginar el gesto (estético y político) de la dislocación escritural como un intento por erosionar el imaginario de un Estado escritor y productor de textos

³ El adjetivo aquí utilizado juega no solo con la tradición de los escritores de la diáspora cubana en general, sino en particular con la tradición en la que estos autores se leen que es la del grupo y Revista *Diáspora(s)* (1997-2002), cuyo núcleo principal estaba constituido por Rolando Sánchez Mejías (Holguín, 1959), Carlos A. Aguilera (La Habana, 1970), Ricardo Alberto Pérez (La Habana, 1963), Pedro Marqués de Armas (La Habana, 1965), Rogelio Saunders (La Habana, 1963), José Manuel Prieto (La Habana, 1962), Radamés Molina (La Habana, 1968) e Ismael González Castañer (La Habana, 1961).

⁴ Señala Dorta (2014): “esta etiqueta, o más bien su variante ‘Generación Año Cero’, fue promovida principalmente por el escritor Orlando L. Pardo Lazo a la altura del 2006, cuando publica una reseña en el medio digital *La Jiribilla*, y alude a “los jóvenes narradores de nuevo siglo y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el *crac* del cambio de fecha”. La entrevista (“Año 0. Los benditos se reúnen”) fue realizada por Rafael Grillo y Leopoldo Luis y publicada originalmente en *El Caimán Barbudo* digital (5 de noviembre de 2008).

—o de antitextos— en el interior de un cuerpo social en el que este imaginario parece no haber perdido centralidad? Recordemos, en una parábola de casi diez años, la presencia de textos como *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y la novela *Archivo* (2015) de Enrique Jorge Lage en los que se registra esa tensa malla que sujeta el vínculo de la Literatura y el Estado, como el índice de la asfixia y la enfermedad. Por último, ¿sería posible proponer que estas dos interrogaciones se articulan desde un *locus diaspórico* en la medida en que las escrituras, al elidir el *locus* de enunciación insular, asumen las formas de la voz desde una territorialidad y corporalidad transnacionalizadas que, sin embargo, operan desde una experiencia local? ¿Y sería posible, entonces, leer la(s) isla(s) con ojos atravesados por la experiencia de la fuga? Visto de este modo, desde un adentro-afuera de la territorialidad insular y del *canon cubensis*, parece ponerse en escena *un entrelugar* triplemente excéntrico: por fuera del canon de la literatura cubana, del contracanon del exilio y de la factura (ficción) global (Rojas 2014). De modo que, en las líneas que siguen, procuraré responder, al menos parcialmente, estas preguntas por las formas en que las escrituras des (re)territorializadas se procesan en el interior de una tradición articulada en su propia configuración insular como matriz de la cultura nacional; vale decir, cómo el gesto literario de la dislocación lee la relación entre escritura y Estado en clave de una trama de poder y deseo que se juega en la escritura y en el cuerpo (individual y colectivo) inter-venido(s). En este sentido, mis reflexiones podrían resumirse en torno a las maneras en que las escrituras traman un archivo diaspórico que, al tiempo que recoge una larga tradición cubana de escrituras del No, forja otras formas del diálogo con estéticas que eluden la fijación nacionalista, el *telos* regional y la genealogía canónica para ordenarse en la serie que denominamos “estéticas fuera sí” (Escobar 2004). Los textos que conforman este corpus pertenecen al conjunto de las narrativas cubanas recientes, entre las cuales he seleccionado relatos de Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage porque sus ficciones se ligan en el deseo —que atraviesa cuerpos y territorios— de deconstrucción de las narrativas del poder, y se ligan también en el recorte de algunas metáforas que aluden a la zona de precariedad donde se encuentran subjetividades

migrantes y escrituras desobradas (Nancy 2000; Escobar 2004; García Canclini 2010).

Escribir, cartografiar, territorializar

En un ejercicio de organización de archivo, podríamos señalar los marcos de las preguntas que me formulo en este trabajo. Cabe destacar que el diálogo entre teoría, crítica y literatura está urdido en los mismos textos ficcionales. Ellos “hablan” metalingüísticamente con la lengua de la teoría, de manera directa o no, aluden a ciertas nociones que el discurso teórico había venido interrogando. Desde el discurso crítico, Román de la Campa se detiene en la cuestión del nacionalismo por considerarlo crucial para la política y la estética cubanas. En *Rumbos sin telos* (2017) regresa a la pregunta por la Nación en tanto referente de la vocación utópica, viva en buena parte del espacio intelectual tanto insular como diaspórico, unidos, más allá de las diferencias, por una visión hipercrítica respecto de las políticas públicas del Estado nacional. Su trabajo interroga, desde la convergencia de campos como la literatura, la historiografía y la política, el espacio agrietado del presente cubano –al que Rojas había denominado *transición postsocialista* (2014)–. De la Campa alerta sobre cierta visión nostálgica de un pasado inexistente de “autenticidad” que se observa todavía no solamente en parte del debate de la ensayística y la crítica cultural, también en antologías transnacionales que, paradójicamente, procesan el inestable mapa de la literatura cubana de la desterritorialización. Advierte, por otra parte, en su lectura de los nacionalismos recientes, una idea elaborada por ensayistas y narradores en los años 90 (De La Nuez 1996), la del reemplazo de la asfixia de la teleología y el pensamiento historiográfico por el *imaginario de la geografía*. Esta sustitución del dispositivo teleológico por el del imaginario espacial se instala como el principal gesto de dislocación dentro de una cultura sofocada por el metarrelato teleológico. La escritura de autores como Jorge Enrique Lage o Ahmel Echevarría pone en cuestión precisamente esa visión (utópica, nostálgica y homogeneizadora) de la insularidad, en la medida en que toda idea de totalidad está elidida y, en su reem-

plazo, se proyecta un dispositivo centrífugo, que problematiza la dinámica autocentrada de la vida cultural y política de la Isla.⁵

En su ya clásico trabajo Deleuze y Guattari (2004) habían reflexionado acerca del vínculo entre escritura y cartografía en tanto prácticas que se implican, se remiten y se expanden en sus significaciones y metaforizaciones, de manera recíproca y rizomática. Escribir no tiene que ver con significar sino con cartografiar, concluyen, produciendo una vuelta de tuerca en ambas nociones y en la producción semiótica de esa convergencia. Como continuando una conversación, pocos años después Didi-Huberman (2010) retoma y profundiza en esa idea de construcción de imaginarios territoriales como tarea propia de la literatura y el arte contemporáneos. Entonces, si ambos –arte y territorio– se conciben como espacios de indagación, experimentación y ruptura, dicha coparticipación supone la presencia

⁵ Es preciso señalar la pervivencia de una visión acerca de los vínculos entre escritura y nación más vinculada a los protocolos diseñados por el proyecto de modernidad crítica latinoamericana (Calomarde 2017) dentro de la cual funciona como paradigma explicativo la relación triádica entre territorio, escritura y sujeto, dinámica intrínsecamente constituyente de la literatura nacional y continental. En esta línea, señalo solamente dos lecturas en las cuales es posible detectar esa matriz. Por una parte, la que puedo leer en la *Antología de los nuevos narradores cubanos* (Strausfeld (2000), en cuyo prólogo se afirma que “existe una literatura cubana”, aquella que trasciende ampliamente los procesos de exilios y diásporas de décadas, y que es concebida desde un gesto estético un tanto homogeneizador. Pese a esa advertencia, es probable que en la tensión entre el esfuerzo por pensar “una literatura” que incluya su afuera, el pasado de vocación autodeterminada y los efectos de diseminación y desterritorialización que producen las estéticas, los sujetos y las modos de circulación, se esté forjando una territorialidad otra que no solamente reescribe sus orillas sino, principalmente, discute la posibilidad de un territorio y una obra en términos diferentes a los que forjó la tradición. Por otra parte, Jorge Fornet, al indagar en la narrativa de los últimos veinte años, se detiene en textos de autores (Margarita Mateo Palmer, Leonardo Padura y Alberto Guerra) que, viviendo en la isla, detentan una obra reconocida dentro y fuera de Cuba. En sus novelas percibe continuidades, en particular la reedición del modelo de la modernidad crítica latinoamericana (Calomarde 2017) configurado ahora en el juego inescindible entre isla y palabra: “Como regla, en estos años irse del país no es una conducta inusual o reprochable, sí entraña el riesgo de perder el derecho a la palabra” (Fornet 2014: 186). De un modo u otro, desde las estéticas exílicas y desde el edificio triádico, en el discurso crítico del presente, el hilo de Ariadna de la Nación continúa funcionando como un discurso legitimador de las formas de lo común o como el blanco de los disparos de la literatura.

de un mismo estatuto estético y político al que podríamos denominar por su pulsión de ruptura y cuestionamiento del orden instituido, al menos provisoriamente, *ethos* vanguardista. En la intervención que es parte de su tarea curatorial para la muestra *Atlas. Como llevar un mundo auestas*, señalaba: “Hacer un mapa es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo” [...] “dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunir-lo allí donde pensábamos que había fronteras” (Didi-Huberman 2010: 3). Así planteado el problema, si ni escritura tiene que ver con representación ni cartografía con inscripción mimética, ambas nociones negocian una zona de desborde y contaminación. Territorializar, mapear, al igual que escribir, implicaría para Deleuze y Guattari, así como para Didi-Huberman, forjar “otro territorio”, vale decir, desafiar el archivo de imágenes fijas de la tradición, volver a mirar, a reconfigurar el espacio no para retornar a otra ficción de archivo sino para desandarla, para poner en jaque los recortes conocidos y el sistema de coordenadas a través de las cuales se ordenaron los lugares, sujetos y discursos. Es a partir de esta forma de pensar la territorialidad en estrecho vínculo con la práctica escritural que la noción de experiencias de territorialidad abre otro camino posible: el de una forma-concepto que explora y expande las ficciones de poder.

Como haciendo un remate a la ya larga discusión acerca del paradigma espacial y su vínculo con la escritura, el cubano Iván de la Nuez postula a finales de los años 90, desde el espacio diaspórico de la revista *Encuentro de la cultura cubana*, una noción espacial de arte: la de una geografía de circunnavegación que permita cancelar la marca del fatalismo telúrico de los calibanes:

Desde su transterritorialidad, los cubanos tienen ahora la posibilidad de vivir de frente a la geografía. Comienza un punto en que el arte aparece como una geografía para circunnavegar, para entender ese asunto delicado que es el de saber estar en el planeta. Y al revés, se torna al punto fundador del espacio cubano, en el que la geografía –una ciencia bastante despreciada por la modernidad insular– operaba como un arte para morar en el mundo. (1996: 140)

El planteo se hace eco, entonces, de una larga discusión que

en los 80 cobró renombre como giro geográfico –un gesto historicista y geocultural que abarca desde los estudios de Rama a los de Abril Trigo y Renato Ortiz– y que, a partir de la siguiente década, adopta nueva forma, como giro territorial (Calomarde 2017), ahora bajo un paradigma estético transdisciplinario al reelaborar los aportes de diferentes campos, en especial los del psicoanálisis, la antropología y la filosofía.

Volviendo a la noción de cartografía que acuña Didi-Huberman, en términos de desfiguración, tropelía, travesía y metáfora, ella configura un claro gesto de quiebre con la tradición topográfica (nacional) de demarcación de territorios en vistas a la construcción de sentido y sujeción al poder. En la misma línea, el cubano de la Nuez concibe la geo-grafía como un acto poético y político que se asienta en una visión posteleológica y desterritorializada en la cual el paradigma espacial configura una epistemología poética que permite zafar de los condicionamientos que provinieron de la fijación nacionalista, como asimismo, de las definiciones culturales del paradigma hegemónico de la modernidad occidental. Para ello, apela a la vía de la reterritorialización de la experiencia estética. Así entendida, la territorialidad se vuelve forma (estética), escritura de un modo de habitar y registro performático de un mundo atravesado por una hiperconciencia del *topos*. Si reunimos estas perspectivas acerca de la territorialidad,⁶ es posible avanzar en algunas reflexiones que asumo frente a los textos. En primer lugar, no imagino territorios exteriores al sujeto (por tanto no hay proyecciones posibles) sino procesos de construcción y deconstrucción de experiencias de territorialidad; vale decir, de una *performance* que involucra la dimensión procesual, dinámica y creativa de las subjetividades en contacto abierto con el mundo. Esas experiencias se vuelven forma/imagen, rastro/resto en la escritura, inscripción de la imagen en su deriva espacial, en su carácter de ficción territorial. La serie-otra podría abrirse con la contraseña deleuzeana: “Escribir no tiene nada que ver con significar sino con deslindar, cartografiar incluso futuros parajes”

⁶ En el contexto del proyecto de investigación “Territorios y cuerpos en las escrituras latinoamericanas” (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) indagamos en esas tensiones.

(Deleuze y Guattari 2004: 11) como advertencia a considerar que el proceso de escritura se produce en una relación de contigüidad creativa entre los imaginarios territoriales (colectivos, plurales) que funcionan en el archivo común y las experiencias de territorialización/subjetivación a las que abre el proceso de producción de un texto-obra. La frase “incluso futuros parajes” alude además a una temporalidad abierta que deja ingresar lo anacrónico y lo por venir. Se trata, en suma, de eludir el sesgo de “lo dado” porque “territorio no es objeto”, según afirma Raúl Antelo (2017).

Si los autores de *Mil mesetas* habían reflexionado acerca de esa idea de territorio como proceso que interpela no solamente al espacio físico sino más bien a una idea de territorialización de la existencia, Nancy, en cambio, expone su negación, su abertura, exhibe la condición de abismo que convoca el territorio y la percepción de lo que no es: “Los *lugares* están deslocalizados y puestos en fuga por un espaciamiento que los precede y que, solamente más tarde, dará lugar a lugares nuevos. Ni lugares ni cielos ni dioses: por el momento es la declusión general” (2008: 228). De este modo, el espacio es la nada y también el desborde, una abertura que a partir de *topoi* –topos y tropos del pensamiento– se percibe como salida de sí de la existencia, hacia la coexistencia (o la comparecencia). En ese entre-lugar los cuerpos, las figuras y lugares se confunden en su literariedad y metafóricidad como un umbral que afecta la noción misma de existencia porque “El hombre es eso que se espacia y que acaso jamás habita en otro lugar que en ese espaciamiento, en esa arealidad de su boca” (Nancy 2007: 183). Como podemos advertir, la serie de territorializaciones críticas –desde De la Campa hasta Nancy– rompe con la política de materialización espacial, deja de ser contenido y objeto y opera desde la emancipación de las series de atribuciones, de las significaciones fijas y miméticas para sustituirlas por otro registro: plusvalía, devenir y aumento de valencia en la fuga. Entre la negación y la afirmación constructiva, cada texto interroga formas no predeterminadas de territorialidad, imagina modos de vivir en un espacio fracturado, relocalizado o dislocado y violentado en la ficción global.

En los párrafos que siguen, indago el modo en que algunas narrativas del presente ponen en jaque (y en fuga) esta pulsión

unitiva de la tradición cubana y el imaginario espacial –la teleología insular y la teleología revolucionaria–. Como veremos, los textos ficcionalizan su apertura y desterritorialización como parte de un proceso que se había legitimado y archivado en el interior de las reinventiones del nacionalismo cubano y de las operaciones de construcción del canon, ejecutadas en el tenso diálogo entre el nacionalismo cultural y el impacto del paradigma de la modernidad crítica latinoamericana (Calomarde 2017).

1. Ficciones *Hi Fi*. Notas sobre el *Archivo* de Jorge Enrique Lage

El mismo año en que el cubano Ahmel Echevarría publica su colección de relatos, *Insomnio -the fight club-*, ve la luz la novela *Archivo* de Jorge Enrique Lage,⁷ un relato que juega a hablar con la lengua de los textos críticos, a punto tal que parece conversar con la escritura de Deleuze o Nancy. Narra, en la forma de reescritura de apuntes, los registros de un investigador a través de los diálogos que mantiene con un agente de la Seguridad del Estado y una zombi-travesti, llamada Baby Zombi (enamorado perdidamente de Fidel Castro), cuya contracara parece configurar Baby Lores (reguetonero cubano en cuyo cuerpo se tatuó al líder revolucionario). La novela construye personajes que, en un gesto esquizoide y sarduyano, eluden la fijación subjetiva: Baby Zombi- Baby Lores, Yoan- Yoanis (en la ambigüedad travesti de su cuerpo y nombre). Montada sobre fragmentos ordenados numéricamente, configura la *performance* estética y política de una Cuba de entre siglos, mientras los personajes

⁷ Jorge Enrique Lage Jiménez nació en La Habana en 1979. Licenciado en Bioquímica, ha colaborado con *Revolución y Cultura*, *La Letra del Escriba* y *La Jiribilla*. Es miembro y coordinador del proyecto de narrativa Espacio “Polaroid”. Cuentos suyos aparecen en varias antologías. Entre sus títulos se destacan: *Fragmentos encontrados en La Rampa*, Casa Editora Abril, 2004; *Yo fui un adolescente ladrón de tumbas*, La Habana: Extramuros, 2004; *Los ojos de fuego verde*, Casa Editora Abril, 2005; *El color de la sangre diluida*, Letras Cubanas, 2008; *Carbono 14. Una novela de culto*, La Habana: Letras Cubanas, 2010; *Vultureffect*, La Habana: Ediciones Unión, 2011; *La Autopista: The Movie*, La Habana: Editorial Caja China, 2014. La crítica ha venido considerando su trabajo como parte de la llamada “Generación 0”.

anfibios y ambiguos conversan en una peripatética deriva por La Habana del siglo XXI. Los diálogos aluden a las formas del sistema político, principalmente la censura discursiva y el control de los cuerpos y subjetividades. Se inicia la novela con una escena donde el narrador recoge de la basura la escritura de un Fidel senil y grotesco, escribiendo su columna verde en *Juventud Rebelde* (espacio paradigmático de la revolución). Con ella abre la reflexión acerca de los vínculos entre escritura y poder, literatura y archivo, ya que la literatura y la política comparten en el texto los mismos procedimientos. Así, guardar, archivar, ordenar resultan prácticas que in-forman acerca de la escritura; Fidel escribe en la prensa, el escritor recoge y recorta.

Por otra parte, desandando las ficciones de autonomía, la voz del Agente de la Seguridad del Estado es la encargada de hablar de arte: de escritura como *low profile* (bajo perfil), poniendo en escena las posibilidades de la enunciación y las condiciones de visibilidad autorial en un sistema cultural con reglas tan específicas como el cubano –“la escritura es low profile. Autoficción. Autismo. Interesa más el arte contemporáneo cubano, a lo Tania Bruguera” (2015: 10)–. Escritura y subjetividad se entraman en las posibilidades de pensar la matriz de la autoficción –como la forma por antonomasia de la ficción del yo– y la clausura de ese yo en la enfermedad. Los cuerpos y subjetividades enfermas (autistas) organizan la respuesta cultural a un sistema totalitario. Las bases espurias del arte entonces serán –en el desvío martiano– la conspiración y la performativización “sin rarezas conceptuales”, dos matrices que se materializan en la ironía y la objetivación (aclaran las fuentes), en las operaciones de localización y datación de las prácticas de archivo, las cuales se vuelven los procedimientos propios de la ficción borrando así las fronteras entre ficción y no ficción, entre verdad y no verdad. La Seguridad del Estado pues funciona como el Síndrome de Estocolmo de la literatura en el interior de una economía discursiva donde escritura, censura y Estado se interpelan:

Si los apuntes se vuelven demasiado literarios, pensé, mejor detenerse y recordar qué significa escribir. Escribir tiene que ver con la Seguridad del Estado. Con ninguna otra cosa. Lo que importa no es la pregunta por la Literatura, lo que importa es la pregunta por el Enemigo. (2015: 25)

A lo largo de la narración, se desfigura la imagen del territorio insular y la experiencia de esos cuerpos en el devenir temporal de los parámetros occidentales para habitar y sobrevivir en un espacio-tiempo intersticial que no pertenece de modo pleno ni a la vida ni a la muerte. De este modo, la escritura nos ubica en la forma de territorialización de los cuerpos a partir de una noción de vida problematizada, desagregada de las versiones estandarizadas de los idealismos antropocentristas y de los biologicismos objetivantes. La ficción parece, entonces, empujarnos a articular nociones de vida por fuera de la reducción naturalista “lo viviente”. Los personajes que atraviesan la ficción habitan un territorio de espacio-tiempo como apéndice, excedente y resto, un más allá de la vida y más acá de la muerte. Son los quedados, los sembrados, los zombis desenterrados y deslocalizados que habitan una memoria portátil, desoyen la teleología insular y naufragan en la ficción global. En este contexto, la ideología y el mito son apenas fetiches sin valor de uso ni densidad histórica:

14. No me entiendas mal, dijo Baby Zombi. Como Fidel no habrá otro. Fidel es nuestro Padrenuestro. Yo a Fidel lo amo con locura. Yo me llamo Baby Zombi por dos cosas: porque estoy muerto y desenterrado, y por Baby Lores. ¿Te acuerdas de Baby Lores, el reguetonero? Yo siempre digo que Baby Lores fue el primero que nos enseñó a pensar. Él se tatuó a Fidel en el hombro izquierdo. Eso es Alta Fidelidad. Hi-Fi. Un ejemplo para mí. (2015: 18)

La novela plantea, de este modo, otra relación entre subjetividad y territorialidad. Estar muerto y enterrado y desenterrado es un *entrelugar* entre la vida y la muerte, un exceso y un resto espacial y temporal: es también una marca de relocalización que integra la saturación de relatos (desde el paraíso terrenal a la capital latinoamericana de la revolución) sobre la ínsula y su deslocalización al convertir a los sujetos que la habitan en zombis, los personajes mediáticos y globalizados de la industria cultural del siglo XXI. Por otra parte, la cultura reguetonera funciona como un dispositivo totalizador y desterritorializado que borra la épica y se relocaliza en un imaginario –ni global ni local– que deconstruye la retórica exotista y color-localista del Caribe.

Como exceso y como desvío, entonces, el espacio que inventa la ficción opera críticamente sobre la imagen tradicional de insularidad cubana en sus versiones eufóricas (Lezama-Vitier) y disfóricas (Piñera-García Vega). Reelabora la imagen paraíso-cárcel para pensar a la isla como “una memoria portátil”, vale decir, una imagen ubicua y excesiva –desencializada y desterritorializada– con capacidad de relocalización en diferentes contextos; que es al tiempo un reservorio finito de archivos y pura materialidad regida por la lógica de lo perenne, susceptible de daño, de contaminación, de enfermedad y de muerte. Desprovista de los contenidos míticos, la imagen de la isla se vuelve un mero dispositivo material, transportable, bio-degradable; un dossier. Porque “no era tanto la desesperación de vivir anclado en La Habana como de vivir en el interior de una memoria portátil” (2015: 9).

En la ciudad abandonada en la que transcurre la acción, dos configuraciones espaciales marcan la política de diseño urbano y la habitabilidad de esos espacios: la Villa Marista⁸ y el santuario *vip*. La Villa Marista es un espacio emblemático de la política revolucionaria, no solamente es el edificio donde funciona el Ministerio del Interior, vale decir, el aparato burocrático por antonomasia del Estado, sino una sala de operaciones que marca de manera indeleble el modo de circular y habitar los espacios. Su diseño se vuelve epítome del sistema de ideologemas y prácticas que distribuye la gestión central. La Villa Marista aparece también en la memoria del cubano como un aparato de ficcionalización de la experiencia, como un artefacto que distribuye roles y funciones en una economía de ciencia ficción, la gran maquinaria de desrealización de la experiencia y de los espacios que configura la política revolucionaria.⁹

⁸ La Seguridad del Estado ha tenido desde 1963 su sede en el edificio conocido como Villa Marista. En ese espacio han sucedido episodios dolorosos que se vinculan a la difícil relación de los escritores con la política cultural revolucionaria. Solo por mencionar uno de ellos, Heberto Padilla permaneció detenido allí y en ese lugar realizó también su tristemente célebre *mea culpa*.

⁹ Advierte sobre el asunto en una entrevista realizada por Carlos Aguilera: “Quise escribir sobre Villa Marista –donde pasé mi Servicio Militar– como si fuera un decorado de ciencia-ficción; sobre órganos neoplásicos de inteligencia y recontrainteligencia, sobre agentes de la Seguridad del Estado haciendo cosas increíbles por todas partes. La Seguridad del Estado cubana vela en realidad por la seguridad de un gobierno, un monolito de gobierno, y por tanto es una labor

Por otra parte, los espacios que designo como Santuario *vip* son los espacios desacralizados que encierran, dislocadas, las marcas de la religiosidad caribeña: el santuario de la virgen de la Caridad del Cobre con las ofrendas colgadas y pedidos con errores de ortografía o la casa de Baby Zombi, como santuario mediático atravesado por fetiches, imágenes y restos de una cultura global leída desde los márgenes de una isla, desde el recorte paradójico y desmitificado de la época cubana del siglo XX: “El apartamento de Baby Zombi era un inmenso santuario donde el objeto de veneración no era Baby Lores ni Cristiano Ronaldo, sino Fidel Castro. Fotografías. Pinturas. Posters. Collages. Caricaturas. Calcomanías” (2015: 19). El Santuario-casa resulta, así, un escenario artificial, una escenografía barroca para la gran *performance* cubana que, si por un lado expone el proceso de afantasmamiento de la experiencia del presente, por el otro, a través del recurso de la ironía, relee el proceso de relocalización del imaginario insular a partir de una economía de imágenes que coquetea con los lugares comunes de la cultura postnacional para mostrar su carácter de ficción grotesca. Si escribir nada tiene que ver con significar sino con cartografiar como propuso el autor de *El Anti-Edipo*, la escritura emerge como el espacio privilegiado para interrogar los diseños del poder y la construcción de experiencias de territorialidad en un presente literario que ha puesto en jaque el archivo espacial. Escritura, territorio y archivo entonces pueden ser metáforas para volver a pensar la inscripción del destierro, del abandono y de la experiencia del quedarse; como en la novela de Lage, que no es sino una especie de Atlas tensionado entre dos pesadumbres: la de la mirada extraviada en el mar del olvido, y la experiencia (dignificadora, tal vez) del plantado: “El amanecer sorprendía a Amy mirando el mar, extrañando a su marido que allá en Miami se había olvidado de ella al 100% pero no importaba porque ella seguía y seguiría aquí, de pie, orinando contra el muro del Malecón” (2015: 32).

tan reñida con la entropía que siempre va a tener las narices pegadas al ridículo, a la caricatura” (2017: s/n).

2. La ficción exílica en *Insomnio -the fight club-* de Ahmel Echevarría

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
Ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna
mujer, ningún muerto,
Porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
Tiene que atravesar la indiferencia de cuantos es-
tén dormidos o muertos
-aunque se oculten en la corrupción y en los si-
glos-
y condenarlos a vigilia espantosa.
Jorge L. Borges, “Insomnio”

El hombre está muerto pero no ha podido que-
darse dormido.

Virgilio Piñera, “En el insomnio”

En la vigilia espantosa de Borges o el insomnio perenne piñeriano podemos leer una zona del *espaciamiento* entre la vida y la muerte, un lugar fuera de sí, imposible de ubicar en un sistema binario. Allí, estas imágenes insomnes funcionan como sinécdoques de la reflexión estética, filosófica y política acerca de ese *entrelugar* in-diferenciado donde vida y muerte se tocan, se expanden y se perforan. Se trata de una zona de larga tradición tanto en la literatura cubana como en la argentina. Como retomando una conversación inconclusa, en 2015, el escritor cubano Ahmel Echevarría¹⁰ publica una colección de siete relatos reunidos bajo el piñeriano (y no menos borgiano) título de *Insomnio -the fight club-*. El volumen convoca a un juego ambiguo entre deslocalización y relocalización de la tradición, y se instala en un indiscernible *entre lugar*: entre lenguas –inglés, español–, entre archivos –el canon literario, las

¹⁰ Ahmel Echevarría Peré es, además de narrador y editor, graduado en Ingeniería Mecánica. Entre sus obras, señalo: *Esquirlas, nouvelle*, de 2006, *Inventario*, cuentos, de 2007, *Días de entrenamiento*, novela, de 2012, *La noria*, de 2013. *Búfalos camino al matadero*, cuentos, de 2013. *Caballo con arzones*, novela, de 2017. Vive en La Habana.

escrituras diaspóricas de su generación, los documentos oficiales–, un intersticio donde habitan las recientes estéticas de la desposesión, del descentramiento y de la desnaturalización (Dorta 2017: 3), como un espaciamento que funciona poniendo en jaque la ficción de archivo. En la clave de estéticas fuera de sí, funcionan como prácticas de sustitución (de realismos o barroquismos) y vienen a suplantar la perversidad (de las) narrativas nacionalistas y transnacionales para ubicarse “en el recorrido o en el espacio intersticial entre lo local y lo global, siempre en proceso [...] y en la ausencia pragmática y emocional del *Centro*” (2014: 4).

Me detengo en tres relatos que integran el volumen porque ellos problematizan la tríada que me interesa explorar configurada a partir de las relaciones territorio, cuerpo y escritura, en este caso, como relaciones mediadas por un espacio intersticial de la pesadilla y el insomnio. El primero, “El ángel amarillo” narra las peripecias de un joven escritor, un Ahmel hipotético entre las derivas y búsquedas de (y en) la escritura y la definición de una relación amorosa. Entre el sueño, el insomnio y la vigilia, el personaje narrador descubre el horizonte de discursos contemporáneos sobre la condición del escritor náufrago, un sujeto que navega desde los fluidos de la memoria lactante a los del amor sexual, preguntándose por el amor, la vida, la muerte, la escritura. El segundo relato, “La zona muda”, presenta a un hombre, cuyo apellido tiene una evidente resonancia soviética, además de visibles alteraciones psicológicas y epidérmicas. Se trata de un ex funcionario de cultura sobreviviendo en el hiato espacial y temporal previo a una consulta médica. El diálogo con los especialistas y las huellas de la enfermedad en el cuerpo y en la psiquis disparan una serie de diálogos. Esa zona muda es el espacio del insomnio, la locura y la pesadilla, donde transita el cuerpo de un hombre mutilado, invadido por el peso de una historia que se apropia de los cuerpos; pero que sobrevive. Es también el espacio de la escritura. En el tercero, “Como un gato”, se explora el proceso de desdoblamiento del narrador-escritor. En la piel del perseguido y del perseguidor, un escritor y su *alter ego*, subiendo una escalera, se preguntan por la tarea de escribir, por sus digresiones y detalles, mientras se intercalan microrrelatos pesadillescos de asesinatos, suicidios y genocidios.

Entretanto, la reflexión sobre el cuerpo, la comunidad, la subjetividad y la muerte se articula como reordenando una *performance*. Literatura y política ensayan nuevos vínculos a través de la ficcionalización del propio Ahmel escritor. La estructura reiterativa focalizando la obsesión por la forma, la intertextualidad con otros relatos del volumen evidenciando el predominio de la función metaliteraria y la presencia inobjetable de la literatura como problema y como forma, las tres funciones interpelan y demarcan sin ambages el universo literario. Si los relatos obsesivamente instalan las preguntas por la comunidad literaria, se asientan en la sinécdoque de la pesadilla como ese *entre lugar* indiferenciado entre la ficción y lo real, entre la vida y la muerte fuera del dominio de un sujeto centrado, del tiempo y del espacio. Ese territorio intersticial es siempre un descentramiento, un afuera tambaleante y un después del después, en el más allá del tiempo y del espacio, una especie de sobrevida ubicada en el espaciamiento entre lo individual y lo colectivo, entre el arte y la vida:

En este performance no hay límite entre lo privado y lo público, la colectividad y la individualidad. Del amasijo de cuerpos desnudos, seleccionar el encuadre, ejecutar el disparo. Buscar la perfección. Un cuerpo desnudo y sin vida que convoca al eros es un cuerpo exánime. (Echevarría 2015: 63)

En este caso se trata de estirar el concepto de bíos y de Tánatos, en una zona muda, que no convoca a una nueva gestión de los cuerpos inertes, sino más bien una política del cuerpo moribundo o muerto, de los sobrevivientes y de los fantasmas, de la vida en el *intermezzo* hacia la no vida. Los cuerpos de los condenados, los cuerpos después de la destrucción y de la caída. Aun más, importa el eros del cuerpo muerto como un concepto que amplifica el bíos, en el orden no de la biopolítica y tampoco de la tánato-política, sino hacia una política del entre y del entre, entre Eros y Tánatos, una nueva forma de comprender la estética: “Caer, chocar contra el pavimento. Huesos rotos, la carne abierta, la sangre fluyendo: la ruina del cuerpo. ¿Hay belleza en el cuerpo agonizante?” (2015: 64). Una especie de “paisaje de sobrevida” (Giorgi 2016: 65) que puede definirse

en términos de zona de tránsito entre lo vivo y lo muerto y que remite también a otro orden de anudamientos, entre literatura y vida. En este juego entre Estética y Muerte, Ética y Tánatos, Eros y Política, la cuestión de la estética funciona en la apertura hacia otras nociones del bíos, y de las relaciones entre arte y vida en clave de una zona de inestabilidad que permite suspender los agenciamientos políticos del término. La ficción exílica reelabora, entonces, la constelación de metáforas insomnes que los escritores del siglo pasado habían trabajado sobre la base de los problemas filosóficos y estéticos en torno a la autonomía, los límites entre la vida y la muerte, la realidad y la ficción. La vigilia espantosa regresa en estas escrituras bajo la forma de su propia negación: la negación de la obra cubana. Y es ese, precisamente, su dominio y su in-utilidad. Más precisamente, apunta a su ruptura con la cadena de reproducción del mundo capitalista y de sus lógicas específicas porque, “[n]o se subordinan al futuro; brillan intermitentemente con cierta autonomía. Se dispenden, y disipan una energía no acumulable para fines productivistas ni comunicacionales” (Dorta 2012).

Fuga(s) (de la nación, del canon, del espacio)

Si retomamos la idea de ficción exílica como *entrelugar*, contigüidad entre la vida y la muerte cuya sinécdoque es la pesadilla y el insomnio, podemos avanzar en una segunda versión del concepto. Me refiero a la zona que nombra el relato en tanto problematización de la relación escritura y nación o archivo y cuerpo social. Como lo adelantaba, lo exílico como desobramiento da letra a un imaginario espacial cuyo canon se forja por fuera del Estado-Nación. Ese imaginario va desdibujando el referente anfibio Cuba a través del procesamiento en fuga de contenidos e inscripciones predeterminados. Produce la fuga de una tradición centrada hacia una zona de inestabilidad, entre el anacronismo y el postapocalipsis, *donde* se fracturan los contenidos de tiempo y espacio para ensayar una especie de *afuera* de las nociones de la modernidad, de obra y de territorio. Sin embargo, la ficción ya no se detiene en la borradura ni en la deconstrucción de la teleología ni en el eje del destierro de los calibanes, inventa una matriz

estética, eludiendo los paradigmas autocentrados en el cuerpo, el territorio, la lengua, para reinscribir el cuerpo y las escrituras en el lugar intersticial de la sobrevida, en el más allá de las nociones preclaras y los binarismos.

A diferencia de la operación de autores de las generaciones anteriores, estos textos se ubican en la experiencia literaria por fuera del ideal comunitario o comunista de la nación, para hacer visible, más bien, una comunidad inoperante (Nancy 2000: 23) de ausencias y presencias esquivas, de términos y apareamientos que eluden la normatividad, como individualismo/Colectividad, cultura/sociedad, elite/masas. Ya había señalado Nancy que todos los términos de esta cuestión reclaman ser transformados, volver a ser puestos en juego en un espacio distribuido de un modo enteramente distinto y que para ello se hace necesario volver a pensar en una noción de comunidad y su horizonte histórico e ideológico (el comunismo) (2000: 34). Desde aquí, es posible repensar una genealogía que religue las presencias-ausencias a las que convocan estas escrituras y la forma de comunidad desobrada sugerida por estas selecciones afectivas:

Buscó un libro: *Boarding home*.

Y se acostó.

Estaba releyendo aquella novela, pero decidió no abrirla; retomar su lectura era jugar a la ruleta rusa con solo una bala de menos en el cargador. Lo sabía. Tiró el libro en la cama y lo tapó con la almohada. (Echevarría 2015: 17)

Un relato del exiliado cubano Guillermo Rosales¹¹ es el intertexto dominante en este conjunto de relatos. Su novela *Boarding*

¹¹ Guillermo Rosales vive en la marginalidad a causa de su esquizofrenia. Periodista y escritor mientras vive en Cuba, conoce la celebridad precozmente gracias a su novela *El juego de la viola*, publicada en 1967, que le permite ser finalista del Premio Casa de las Américas. Pero en 1979 huye del régimen castrista y se exilia a Miami donde desaparece de la vida pública. El resto de su vida transcurre en '*halfway houses*', suerte de establecimientos de reinserción, 'refugios para marginales y desesperados'. Esta experiencia le da la materia para redactar su obra más conocida que fue publicada en 1987 bajo el título inicial de *The Halfway House*, pero que fue reeditada después con el título de *Boarding home*. Con esta novela ganó el premio Letras de Oro otorgado por Octavio Paz, premio Nobel de literatura. Rosales se suicida en Miami en 1993.

home (publicada en Francia en 1987 y reeditada en 2003 en España con el título *La casa de los naufragos*) funciona como escenario de fondo, como la banda sonora del texto. Rosales detenta, para la escritura, una vida y una obra atravesadas por la enfermedad, el exilio y la muerte trágica (se suicida en Miami a los 47 años). Su obra, por su parte, testimonia la desilusión y el naufragio de las promesas cubanas y americanas. Esta escritura esquizoide y exílica es la que habita el insomnio de Echevarría, exponiendo su carácter de fuera de lugar y fuera de obra.

El otro intertexto del relato es el también “exílico” *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera, escrito entre Buenos Aires y La Habana y publicado por primera vez en Buenos Aires, en 1954. Claramente descentrados del canon nacional cubano, estos relatos están más cercanos a la estética de la constelación Borges y al barroquismo argentino (Calomarde 2010) que a los de Lezama o Carpentier. El *Insomnio* de Echevarría reescribe, de manera puntual, cuentos como “La caída” y “En el insomnio”. Sus tramas son visibles en operaciones tales como la construcción de un universo pesadillesco e insomne, los cuerpos fragmentados y las acciones que aparentan funcionar de manera autónoma, lejos de la autoridad autorial, más cerca de la *performance* que del relato subordinado a la voluntad narrativa. Esos textos exponen, en el límite del escándalo y el homenaje, una sucesión de frases plagiadas del archivo piñeriano que eluden el subterfugio y la paráfrasis. Leemos esas claras resonancias en frases tales como: “La imagen de una mujer como moonlight es una cosa muy persistente” o “la maldita circunstancia de un mismo rostro por todas partes...” (2015: 43).

Además del legado piñeriano, otra serie de ficciones exílicas se muestran en estos relatos como trazos de una indeleble presencia: las escenas cortazarianas dominadas por la indefinición entre real-ficción, la función metaliteraria de la escritura ficcional elaborada por Piglia o la hiperconciencia del lector entramado en la escritura. Más aún, discursos por fuera de la literatura, especialmente la música, y el cine. La banda cubana *Habana abierta*¹² es la verdadera banda sonora de este relato,

¹² *Habana Abierta* es un colectivo de músicos cubanos que se reunían en la esquina de 13 y 8 en el Vedado, lugar que conglomeraba, por los años 80,

como lo señala el propio Echevarría. Los modos de circulación y las búsquedas estéticas de este grupo están muy cerca de lo que realiza la escritura. Como indica el texto, “Lucha Alamada y Vaito señalaban el mapa” (2015: 12). Efectivamente, la presencia de la propuesta musical transnacionalizada de *Habana abierta* en Madrid y en La Habana, la reinención de la tradición cubana a partir de un nuevo lenguaje y un modo de agrupamiento peculiar transindividual ensayan, en conjunto, una forma posible de comunidad desobrada. Su penetración en España, solo equiparable al primer concierto colectivo que brinda el grupo en La Habana en 2003, con miles de personas replicando sus letras, da cuenta de la doble agencia del grupo dentro de por los menos dos tradiciones. Esa experiencia de la transterritorialización como mapa heterogéneo de rutas y temporalidades entrecruzadas, desprovisto de voluntad representativa o causalista, se hace con los azarosos rastros de la experiencia individual y colectiva. Así, el tiempo y el espacio, desnaturalizados y expuestos en su condición de artificio están demarcados por los álbumes de música, por la banda sonora de un relato:

Ahmel cree que esos músicos cubanos han cartografiado el mapa de su generación, los nacidos en la década del 70 –o simplemente su propio mapa–. En ese supuesto mapa encuentra las rutas que lo llevan de un año a otro, de un amigo a otro. Escucha *Corazón bumerán* y se imagina dentro del mapa. (Echevarría 2015: 10)

En una muestra de hiperconciencia literaria, “aunque fuera pertinente una pizca de color local, ahórrenme por favor la

músicos que empezaban a crear un nuevo sonido en Cuba: un sonido lleno de influencias externas mezcladas con lo mejor de lo nacional, un sonido más universal. Pertenecen a una generación que nació en la Cuba de los 70, creció y se formó en los 80 y maduró en plena crisis económica. Sus integrantes fueron Vanito Brown, Luis Barbería, José Luis Medina, Alejandro Gutiérrez. A lo largo de su historia ha contado también con Boris Larramendi, Kelvis Ochoa, Pepe del Valle y Andy Villalón, y con la colaboración de artistas como Alain Pérez. En 1996 llegan a Madrid para promover el álbum “Habana Oculta” producido por Gema Corredera y Pavel Urquiza. Un año más tarde pasan a denominarse definitivamente “Habana Abierta” y graban su primer disco homónimo. A partir de la grabación del segundo disco *24 horas* se convirtieron en un original fenómeno musical.

descripción” (2015: 8), sostiene el personaje-narrador de “Un ángel amarillo”. A partir de la inoperancia de la comunidad, la experiencia de la territorialidad cubana, al menos como totalidad significativa, está elidida en las escrituras. No solamente carecemos de un relato de base que justifique la visión insular eufórica o disfórica de símbolos, íconos, monumentos que nos regresen a un relato nacional, sino que apenas vislumbramos su resplandor en imágenes que guardan un resto. Tampoco podríamos hallar la ruina ponteana como en las narrativas de deconstrucción de la teleología. Encontramos, en su reemplazo, una experiencia de la fragmentación y la ancilaridad, la hiperconciencia espacial de pertenecer a un mundo de cosa derivada, de una experiencia “menor” porque ocurre en un apartamento de una perdida isla caribeña. Es también el conocimiento de mera consecuencia de algo que sucede fuera, la experiencia de un acontecimiento del que solo se es una notación al margen:

En el Oriente alguien muere fragmentado en mil pedazos: esa es la contracara de nuestra vida anodina de Occidente (anotar lo siguiente: moriremos fragmentados en mil pedazos en un apacible apartamento de una isla del Caribe cuando estalla un coche bomba en Bagdad. (2015: 62)

La historia con sus catástrofes y miserias ocurre indefectiblemente en otro lugar, inclusive, la pobreza y el abandono. Allí, “uno puede tranquilamente meter la mano debajo de la almohada y tocar a tientas el fetiche de *lo cubano*, su *resplandor*”¹³ (Dorta 2017: 2). En los relatos de Echevarría no encontramos siquiera atmósferas, sino apenas rastros, resquicios de una territorialidad borroneada: una calle, un nombre, una pared bajo la forma estética de “otro realismo”, que no es ni el realismo sucio ni el realismo socialista. El nombre disperso de lugares funciona desacoplando la idea de referencia o enclave cultural, más bien lo hace como un dispositivo imagético, una imagen que incluye su propio síntoma, el síntoma de una cultura visual en crisis. Altahabana, las montañas de Escambray, el arrecife en los arcos

¹³ Completa la idea del siguiente modo: “Si bien es cierto que hay que tocar con más detenimiento; que su *territorialidad rígida* no se regala tan primorosamente. Hay que deslizarse más para articular ese fetiche. Se esparce aquí y allá a través de determinados vocablos” (2).

de Canasí y el muro del malecón se vuelven así imágenes paradójicas, síntoma de un malestar (Didi-Huberman 2016: 5) cuya referencia es su propia disfunción. Esos resplandores nombran también una experiencia cultural repetida, la experiencia de la partida, son el rastro del éxodo, “el trazo que marca la ida de muchos amigos” (Echevarría 2015: 11), se trata de un trazo que no alcanza a configurar comunidad pero que sin embargo convoca alarmas compartidas: el miedo al control, a las aduanas.

Los días en que la nostalgia encuentra una brecha en la rutina de la vida. Ahmel escoge una ruta al azar. Y la desanda hasta llegar a una delgada línea: el trazo que marca la ida de muchos amigos a Europa, Estados Unidos o cualquier otro rincón del mundo. Desde su sitio tras la línea los ve conversar con un ríspido oficial de inmigración, llevan una mochila como equipaje y no pueden ocultar el ligero temblor en los dedos al tomar el boleto y el pasaporte. (2015: 11)

Los personajes de este relato no son zombis como en la escritura de Lage o de Legna Rodríguez; son, en cambio, figuras fantasmáticas y ambiguas porque no cancelan ni el espacio de la vida ni el de la muerte. Parecen salidos de pesadillas, de cementerios y de ruinas porque “A diferencia de lo que imaginó Benítez Rojo, en el siglo XXI sí ha tenido lugar el apocalipsis” indicaba De la Nuez (2018: 3). Ese espacio postapocalíptico puede reinventarse de diferentes modos: universos habitados por personajes zombis o fantasmas pero también universos en los que rige una temporalidad alterna de locura, delirio o insomnio. En las ficciones de Echevarría dominan estas últimas: un ángel amarillo, leemos el sueño de un barco deslizándose por el asfalto (2015: 24). También encontramos temporalidades heterogéneas y heteróclitas hechas sobre el anacronismo, la mezcla, el pasaje entre la vida y la muerte, zona de tránsito e intransitividad. Esos rastros son imágenes que postulan otra relación con lo real, y otra temporalidad porque no representan, sino proponen un vínculo diferente, y en su arder, otra forma de conocimiento y de vínculo:

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza

visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– [...]. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. (Didi-Huberman 2016: 3)

Mise en abyme: escritura y Estado

¿Nuevo arte político?

Lo que sea debe incluir las digresiones.

Ahmel Echevarría, “Como un gato”

Si un contenido ha recorrido la literatura cubana, es el de la relación entre la escritura y el Estado. Los tres relatos aluden de diferente modo a ese vínculo. “El ángel amarillo” narra las peripecias de un escritor, forjando un diario “Cuaderno de Altahabana” (referente más o menos oblicuo de La Habana). Intenta escribir sin éxito mientras espera a Moonlight y escucha la música de “Habana abierta”. Entretanto, en el relato “La zona muda” el protagonista es un agente del Ministerio de Cultura, figuración eufemística del censor, quien luego de haber completado su labor aparenta una existencia pacífica: “gracias a la vaselina y el aroma de violetas, nadie dudaba del plácido sueño de Iósiv, grata recompensa luego de ‘velar (por) la literatura nacional’” (2015: 38). La ironía del narrador rápidamente se ve desenmascarada por la presencia del cuerpo enfermo del agente. La máquina de censurar se marca en el cuerpo, por esa razón, al antiguo agente de la seguridad del Estado, le tiemblan las manos, padece pesadillas, el sueño terrible, también “cojea, tose, carraspea, escupe, mira a todos lados” (2015: 39). Ese sueño ineluctable lo regresa a la fortaleza, al espacio físico de la burocracia estatal y a los trazos de carne arrojados al monstruo, a la metonimia de sus entregas y crímenes: “A veces simplemente sueño un día de trabajo cualquiera en el Instituto; la guardia baja del puente levadizo, me paro en la mitad y les tiro pedazos a los cocodrilos” (2015: 48).

Sin embargo, es en el relato “Como un gato” donde la relación entre escritura y Estado se vuelve hipervisible. En la Nota 5, el narrador señala: “todo Estado es capaz de narrar un relato,

el Estado como una eficiente máquina narrativa' dijo Ahmel en el penúltimo encuentro" (2015: 67). El concepto del Estado se hace solidario al de literatura ya que se configura como la gran máquina de narrar, la matriz de la narración de una comunidad. En este sentido, el texto ubica a la literatura en el lugar subsidiario, y paradójal, cuando no cómplice de los discursos y prácticas estatales. En conjunto, los cuentos leídos en esta clave conducen al desenmascaramiento del fracaso de los principios rectores de una comunidad, especialmente, los que moldearon la teleología cubana de los últimos cincuenta años: el compromiso, la solidaridad y la subjetividad colectiva. En particular, se orientan a la deconstrucción de la matriz epistémica de la ideología denunciando el fracaso de la abstracción, la idealización y la idea de centro. La revolución se desdibuja como metarrelato en la memoria de estos textos para explorar su materialidad grabada en el proceso de burocratización y en sus consecuencias en la escritura. Si hay una forma de estar juntos es apenas en un intersticio, en la disposición y reparto de los cuerpos de la zona muda. Es por eso que configuran ese entrelugar –la zona muda–, como un espaciamento que convoca la literatura, vaciada ya de significados, tanto como los cuerpos desnudos: "Ya lo dijo Ahmel: las palabras que usamos para designar las cosas, están viciadas, no hay nombres en la zona muda" (2015: 67). Las estéticas exílicas son por ello desobradas, estéticas de la digresión porque eluden los centros, las estabildades y mandatos. Su deriva por mundos alternativos postula otra forma de compromiso y otra politicidad:

Lo suyo, creo intuir, es un arte comprometido, un arte en el cual intenta involucrar al individuo; lo sitúa en un contexto aparentemente real para ser modificado con el tiempo (si una ciudad tiende a la ruina no es una ciudad real, es un constructo, una simulación), las líneas de fuerza que lo atraviesan son generadas por un agente externo. Pero su propuesta debe ser más compleja. Una doble *mise en abyme*. (2015: 70)

En suma, se trata de escrituras del devenir-otro y de la fuga, travestidas, exílicas, desobradas, muy cerca de la tradición de Piñera y de *Diáspora(s)* o de los relatos de Arenas –el otro archivo que desoculta la novela–:

43. Baby Zombi se enganchaba de vez en cuando a la literatura LGTB cubana. Baby Zombi memorizaba y recitaba párrafos enteros del suicida Reinaldo Arenas: ‘Ya está aquí el color del verano con sus tonos repentinos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y se extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el Infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marítima, ¿qué nos aguarda? ¿Y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marítima, ni este tiempo que a la vez nos excluye y nos fulmina? Fuera de este verano, ¿qué tenemos?’ (2015: 38)

Epílogo

69. Yoan se cortó el pelo y las uñas. Yoan ocultó sus téticas incipientes (las llamaba ‘secuelas’, las llamaba ‘realismo’), lo poco que le habían dado las hormonas, bajo una banda elástica. Se travistió con ropa masculina de catálogo: clase juvenil-habanera-alta. Consiguió un look andrógino. El Hombre Nuevo, le dijo Baby Zombi mirándolo de arriba a abajo. Estás como para chuparte todo y después comerte vivo. (Lage 2015: 55)

La noción de obra fuera de sí, tal como se ficcionaliza en los textos, puede entenderse como estética y política exílicas o desobradas en la medida en que se inmiscuyen en el debate acerca de los modos de construcción del territorio insular a partir de leerlos como parte de una economía política determinada y de las formas de institucionalización del *canon cubensis*. La novela y los cuentos aquí abordados, por una parte, se inscriben en el centro de las discusiones cubanas acerca de la tradición, la insularidad y la forma (estética) y, por otra, intentan reescribir –escribir con una lengua crítica– las reflexiones acerca de las experiencias de territorialidad en un mundo del “después del después”, al que responden, en clave de fuera de sí, como escrituras inoperantes en las cuales la experiencia de lo común se fractura y solo queda la maqueta o los bustos de yeso (Nancy 2000: 42). Y sin embargo, cierta forma de la comunidad –aun en

su fracaso e inoperancia– puede reponerse en los trazos de la escritura: “Esta propiedad [la comunidad] en forma de quiasma no pertenece sino a lo que llamo habla, voz, escritura o literatura –y la literatura en este sentido no posee otra esencia última que esta propiedad” (Echevarría 2015: 83). Los relatos estudiados cuestionan “la noria perpetua” (Dorta 2012) de la tradición insular y asumen el espacio de la literatura en su “desobramiento”, en su carácter de repetición casi banal y, paradójicamente, hacen posible el anverso de una poética de la fuga. La escritura de *Archivo*, en suma, deconstruye el aura de la noción de obra y opera con una forma (menor) de literatura como mero registro, anotación, archivo, y en esta repetición, anuncia su envés, la posibilidad de un devenir otra obra, otro territorio:

151. A principios del año 2012 me senté a hacer una lista, como suele hacer alguna gente en año nuevo. Pero yo lo hice convencido de que eso, una larga lista numerada, era lo único que iba a poder escribir, lo más lejos que iba a poder llegar. (Lage 2015: 11)

Bibliografía

- Aguilera, Carlos (2017). “Jorge Enrique Lage, la memoria portátil”, *El Nuevo Herald*, Disponible en: <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article124763429.html>.
- Antelo, Raúl (2017). “Territorio no es objeto”, *Recial*, 8/12: 1-13.
- Borges, Jorge Luis (1936). “Insomnio”, *Sur*, 27, 71-72.
- Calomarde, Nancy (2010). *El diálogo oblicuo*, Córdoba: Alción.
- _____. (2017). “Ficciones territoriales”, *Recial*, 8/12: 1-28.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos.
- De la Campa, Román (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- De la Nuez, Iván (1996). “El destierro de Calibán”, *Encuentro de la cultura cubana*, 140: 137-145.
- Didi-Huberman, George (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>
- _____. (2016). *El archivo arde*, traducción de Juan Antonio Ennis,

- en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com> (Bibliografía de cátedra UNLP)
- Dorta, Walfrido (2012). "Olvidar Cuba: contra el lugar común", *Diario de Cuba*, 21-12. Disponible en: <https://www.diariodecuba.com>
- _____ (2017). "Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage", *Letral. Revista electrónica de Estudios transatlánticos de literatura*, 18: 37-55.
- Echevarría, Ahmel (2015). *Insomnio -the fight club-*, La Habana: Letras cubanas.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*, Asunción: Museo del barro.
- Fornet, Jorge (2014). *Elogio de la incertidumbre*, La Habana: Ediciones Unión.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la inminencia*, Buenos Aires: Katz Editores.
- Giorgi, Gabriel (2016). "Paisajes de sobrevida", *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4/7: 127-141.
- Lage, Enrique Jorge (2015). *Archivo*, Madrid: Hypermedia.
- Lezama Lima, José (1947). "Señales. Generaciones fueron y generaciones vinieron", *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras cubanas, 192-193.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl>
- _____ (2007). *Ego sum*, Barcelona: Anthropos.
- _____ (2008). *La declosión. Deconstrucción del Cristianismo*, Buenos Aires: La cebra.
- Pardo Lazo, Orlando L. (2006). "El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)", *La Jiribilla*, 259. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/elibro.html
- Piñera, Virgilio (1946). "Los valores más jóvenes de la literatura cubana", *La Nación*, 22 de diciembre, sec 2:2.
- _____ (1947). "Notas sobre literatura argentina de hoy", *Orígenes*, 13: 48-53.
- _____ (1956). *Cuentos fríos*, Buenos Aires: Losada.

- Ponte, Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*, Barcelona: Anagrama.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina, Santiago de Chile: Cuarto propio*.
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”, *Libros del crepúsculo*, 13 de abril. Disponible en: <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04>
- Strausfeld, Michi (2002). *Nuevos narradores cubanos*, Madrid: Siruela.

Berlín, contrapunteo cubano

Irina Garbatzky

I

¿Qué significa Berlín? Ni la Segunda Guerra, ni los restos del Muro, ni la metrópolis decadente de Döblin. Ni las bicicletas circulando entre los canales o la ciudad que para Walter Benjamin se cerraba misteriosamente sobre el Tiergarten. O tal vez todo eso y aun otra cosa, Berlín se convirtió en un punto de condensación para la literatura cubana de finales del siglo XX. Una ciudad faro y una ciudad signo, con la capacidad de religar a la comunidad cubana, cercana a lo que fueron, para la literatura latinoamericana, de manera más amplia y en otros contextos, París, Nueva York, México o Buenos Aires. Polos de religación, puntos del mapa que se convierten en significantes de universalización de experiencias culturales (Zanetti 1994).¹

Pero ¿de qué universal hablamos cuando pensamos en esta religación? Si uno de los núcleos de la insularidad fue el tramado de una relación entre la isla y las más disímiles geografías, existe un tipo de viaje que acaso siga siendo poco explorado. Me refiero a la serie que trama conexiones entre Cuba y los países de la Unión Soviética, las elaboraciones y las marcas de soviétización en la isla y los desplazamientos transcontinentales

¹ “Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los más productivos: analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración” (1994: 489) enuncia Susana Zanetti al comienzo de su artículo “Modernidad y religación: una perspectiva continental”. Ángel Rama utiliza la noción de “polo de religación” para ejemplificar los centros urbanos de religación de la literatura latinoamericana: “París es un polo de religación externo, como es New York, como fue Londres. Es decir, hay momentos históricos en que toda la vinculación de los sectores literarios se hizo externamente a través de estos equipos” (1985: 89). Vuelvo sobre esta cuestión hacia el final del artículo.

de muchos escritores hacia esas zonas de Europa del Este. Y aun, no sólo los viajes sino también las traducciones, publicaciones y las producciones ficcionales y poéticas que toman los imaginarios soviéticos y rusos como paisaje.²

En esa zona sería posible situar, entre otros textos, *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), de Jesús Díaz, y *La irresistible caída del muro de Berlín* (2016), de Fernando Villaverde. Como trasfondo donde se reinserta la isla en la Guerra Fría, Berlín es también el punto de mira externo desde donde preguntar por la identidad, a través de la identificación con los escritores de la República Democrática Alemana, con el espionaje o la perplejidad ante la caída del Muro. Pero, fundamentalmente, es la ciudad que permite proyectar una sutura, una posible rearticulación subjetiva y comunitaria.

Las novelas de Díaz y de Villaverde se publicaron durante el siglo XXI, aunque fueron escritas en el período de la crisis de los años 90. Además de centrarse ambas en el trayecto de viajeros cubanos por las fronteras que delimitaron la URSS, durante y después de su dismantelamiento, también los dos textos recogen elementos de una vertiente testimonial. Las dos narran “historias de vida”, aunque ya no para proyectar esa vida como ejemplo –objetivo tradicional de las entrevistas orientadas a la historiografía o la antropología–, sino para singularizar y transmitir sus alcances. Las vidas de los protagonistas de Villaverde y de Díaz, en estas narraciones “biográficas”, resultan precarias: vidas sueltas y a la deriva, verdaderos restos que han quedado entre la caída de un mundo y la imposibilidad de subsistencia en el otro. Los valores en torno a *la* vida, claves para el pensamiento de las vanguardias políticas a lo largo de todo el siglo

² La insistencia en los paisajes y los imaginarios del Este toma lugar en la literatura cubana en un corpus cada vez más amplio, desde las zonas eurasiáticas trazadas por los autores vinculados a la revista *Díaspora(s)* como Carlos A. Aguilera (en *El imperio Oblómov*, de 2014, *Das Kapital*, 1997, *Teoría del alma china*, de 2006), Rolando Sánchez Mejías (*Cuadernos de Feldafing*, de 2004) o José Manuel Prieto (*Enciclopedia de una vida en Rusia*, de 1998 y *Livadia*, de 1999), hasta las últimas novelas de Jesús Díaz, *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), *La irresistible caída del muro de Berlín* de Fernando Villaverde (2016), o, incluso, *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte. Más recientes son *Absolut Röntgen* (2009) y *Buenos días, Sarajevo* (2015), de Abel Fernández-Larrea.

XX, se ven reducidos a los aspectos mínimos de *una* vida, sustentada por las decisiones posibles y los afectos encontrados. En ese desenraizamiento estas vidas encuentran su forma de relatarse.

II

Las cuatro fugas de Manuel puede leerse como una novela de aprendizaje “descendente”. En lugar de avanzar de lo menor a lo mayor, Manuel Desdín, el aspirante a investigador en el Instituto de Bajas Temperaturas de la ciudad ucraniana de Járkov, va de lo mayor a lo menor. Desdín, un joven cubano enviado por su país a estudiar Física en Ucrania, es un *atlichnik*, una persona que se destaca entre sus pares, que adora a su maestro Derkáchev y que ha encontrado en Ucrania algo muy cercano a una patria y un futuro. La novela, en efecto, comienza con una escena futurista, la del estudiante ingresando a un laboratorio modernísimo, donde pone a prueba su investigación insertando los códigos de un importante experimento.³ Como consecuencia de su condición de *atlichnik* y de su amor por Ucrania, Desdín despierta sospechas y envidias entre sus pares, especialmente en el encargado de los becarios cubanos, quien en una discusión le demanda regresar a la isla.

Ese es el punto de partida de las fugas de Manuel, que decide no volver a su país y emprender una serie de trayectos por los límites de Europa del Este. Sin embargo, su decisión ha cambiado su condición civil; ya no podrá quedarse en Ucrania, y será sucesivamente rechazado o atrapado en las fronteras de Suecia, Rusia, Polonia, Finlandia y Alemania. En cada país, su pasaporte cubano lo convierte, según quién lo lea, bien en un “gusano”, bien en un espía. En Suiza y en Suecia le es negado

³ En el comienzo del libro, la descripción del laboratorio y de la acción a realizar poseen los tonos de una escena futurista: “Vio líneas disparadas, partículas brillantes, puros símbolos de lo representable, limpias metáforas de electrones cargados de cadenas de bits viajando a la velocidad de la luz a través de una fibra óptica fría como las mismísimas estrellas hasta rebotar en una célula fotoeléctrica desde la que regresaban al punto de partida donde un signo tan bello [...] daba cuenta del éxito del experimento”. (Díaz 2002: 27)

el asilo político por considerarlo un traidor, mientras que en la embajada de Estados Unidos lo rechazan porque no quiere vender información sobre los experimentos aprendidos en Járkov. El viaje decreciente –que se extiende, además, a lo largo de 1991, año de quiebre de la Unión Soviética y con ello del mundo que había conocido hasta entonces– culmina con Manuel rompiendo su pasaporte. Sólo al llegar a Berlín una trabajadora social encuentra una vía para que solicite su ciudadanía: sus abuelos eran alemanes protestantes que habían llegado a Cuba como refugiados de guerra. Lejos de aliviarlo, la resolución le descubre al protagonista una incesante condición diaspórica: la guerra que retorna, las migraciones, la falsa esperanza. La fragilidad del futuro.

Aunque con tono más aventurero, el relato de *La irresistible caída del muro de Berlín* también se escribe de manera descendente. Un hombre y una mujer se suben a un barco en La Habana, en 1965, con una idea muy decidida y secreta: quedarse unos días en la sección Oriental, “antes de dar ese salto que pensamos definitivo al Occidente”. Como en el filme de Rosellini, *Berlín Año Cero*, la ciudad que encuentran muestra todavía un panorama en ruinas, palimpsesto de tiempos históricos.⁴ “No tiene valor el ordenado transcurrir del tiempo, vengo de atravesar 1945 aunque el calendario afirme hoy otra cosa; este Berlín sin reconstruir, cuyas desbaratadas piezas se enmarañan y se desgarran las líneas de lo que debe ser toda ciudad, desquicia el tiempo, lo disloca” (Villaverde 2016: 124-125), dice el narrador al encontrarse, en una plazoleta destruida, con la *performance* furtiva de una cantante lírica mendigando monedas. “Berlín contiene rincones así, donde los días y los años son conceptos perdidos” (2016: 124). El tiempo difuso, la proliferación de identidades falsas y la duplicidad retornan circularmente en la trama para decir, de manera vertical, que una ciudad sobrevive bajo la otra, no sólo en sus edificios a medio demoler, sino en el trazado de una espacialidad visible y otra enturbiada (durante la visita los protagonistas se

⁴ “A medida que sigo los caminos se desdibujan; un desorden de escombros se desborda sobre las aceras obligándome a sortear obstáculos y haciéndome difícil distinguir entre una callejuela o un patio interior metido entre edificios cuyos muros se confundieron según se iban desplomando”. (Villaverde 2016: 120)

encuentran constantemente con lo no oficial: el teatro *off*, remates subterráneos de objetos suntuarios del nazismo, originales de museo escondidos en los sótanos).

Si bien el itinerario de *La irresistible caída* se traslada, efectivamente, de Oriente a Occidente (de Berlín a París, luego a Nueva York y luego a Berlín), el nudo de la trama es un caso estrambótico de espionaje de dos hermanos gemelos, que persigue a los protagonistas a uno y otro lado del Muro. Los viajeros no pasan por esa ciudad sin que ella les deje sus marcas. Lo que encontraron allí se comunica íntimamente con lo propio, algo que los acompaña siempre. “Berlín y yo nos hemos identificado y conocido. Contiene soplos, vibraciones, rumores, que me han tocado como si hubiese vivido en ella mucho tiempo” (Villaverde 2016: 131).

III

Algo de ese elemento “propio”, que aparece en el encuentro y la identificación con la ciudad y su historia, se plasma en cierta proposición documental que aparece en los textos. Después del final de *Las cuatro fugas de Manuel*, Jesús Díaz coloca un epílogo que invierte el signo de la novela. El fragmento enmarca la obra y la distancia de la ficción, estableciendo, retrospectivamente, un nuevo pacto de lectura que nos obliga a leerla como intervención.

El epílogo cuenta que Manuel Desdín existió, llegó a la casa de Jesús Díaz en Berlín, después de haber transitado esos años de fin del mundo, y que lo que acabamos de leer no sería sólo una creación ficcional, sino, a la vez, un testimonio mediado, realizado a lo largo de varios años de entrevistas. La novela finaliza con la llegada del protagonista entrando en la casa de un nuevo amigo. Al fondo se observa al padre, escribiendo. En la página siguiente, aparece el autor:

Yo soy el viejo de esta historia. Pablo Díaz es mi hijo y yo estaba enfrascado en la escritura de *La piel y la máscara*, mi tercera novela, la noche en que se apareció con Manuel a cenar a nuestra casa. Entonces yo disfrutaba de una beca de la Oficina Alemana para las Relaciones

Culturales con el Extranjero, DAAD, y vivía en aquel espléndido apartamento de ciento ochenta metros cuadrados en Storkwinkel 12 con Pablo, mi hija Claudia y Marta Sánchez Paredes, que por aquella época era mi esposa. El coste de la casa, por supuesto, corría a cargo de nuestros anfitriones alemanes, ya que como suele decirse yo entonces no tenía ni dónde caerme muerto.

Recién estaba empezando a vivir en el exilio, sabía que la beca terminaría pronto y que debería abandonar Storkwinkel e irme a vivir junto con mi familia sabría dios dónde. Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro. [...]

Meses después de estar viviendo en Storkwinkel, en un dorado atardecer berlinés que se transformó insensiblemente en noche mientras él hablaba, Manuel contó por primera vez en mi presencia la historia narrada en este libro y desde entonces supe que había contraído la obligación de escribirla. A lo largo de los años le pedí otras veces que me la repitiera hasta que terminó por convertírseme en una obsesión y empecé a contarla yo mismo. [...] (Díaz 2002: 243-244).

La enunciación de ese “yo” redirecciona el sentido de lo que hemos leído hasta ese momento como ficción, poniendo en riesgo los límites de su autonomía. Como documentalista del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) durante los años 70, y desde sus primeros cuentos, Díaz puso en práctica un ejercicio de zozobra entre los bordes de la ficción, lo documental y lo testimonial. Su literatura absorbe fuertemente las experimentaciones aprendidas en sus inicios, características de su primer libro *Los años duros* (1966), que se orientaban a la plasmación de la cambiante realidad revolucionaria, la documentación de su lucha. Otro ejemplo posterior fue el libro *De la patria y el exilio*, armado con los testimonios reunidos de los hijos de exiliados cubanos. Los hijos, integrantes de la Brigada “Antonio Maceo”, intentaron volver a la isla y fueron asunto del documental, también de Díaz, *55 hermanos* (1978).⁵ En *Las*

⁵ Podríamos decir que el trabajo de Jesús Díaz se relacionó a lo largo de toda su carrera con una tradición que condensaba revolución y crítica. En los 60-70 ello fue coincidente tanto con el impulso contracultural de la revista *Pensamiento crítico* –revista fuertemente teórica, publicada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana, cuya coordinación integró–, como con las exploraciones en el cine, en tanto medio de comprensión de la complejidad cultural de la revolución. Después de la clausura de *Pensamiento crítico* y del Departamento de Filosofía, Díaz se integró al ICAIC y escribió guiones cinema-

cuatro fugas, Díaz vuelve a utilizar un testimonio para escribir una historia y hacer que la misma fluctúe entre la ficción y la no ficción, buscando las formas precisas para abordar una realidad que resulta siempre desbordante: cómo narrar una nación tanto diaspórica como atravesada por una revolución.

Si bien, en cierto sentido, el autor retoma los usos canónicos del testimonio durante la década del sesenta –*Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet resultaría un caso ejemplar–, por los cuales el testimonio se volvía una manera de dar cuenta de una colectividad;⁶ en su propuesta se observa ahora un desplazamiento. Ya no se trata de la vida como historia, sino de la “historia de vida”.⁷ La vida precaria de Manuel Desdín podría evocar la de muchos otros refugiados y emigrantes que surgirían con el reordenamiento mundial y la crisis del bloque soviético, pero su relato no necesariamente las ejemplifica o las trasciende. Sus decisiones se esgrimen en el plano de lo afectivo, como si sólo a ello pudiera aferrarse el personaje. Desgajado de los marcos

tográficos destinados a “abordar aspectos problemáticos de la realidad cubana posterior a 1959” (Díaz en Paranaguá 2002: 30); varios de sus filmes se ocupan del exilio y el diálogo de las familias entre el afuera y el adentro de la isla.

⁶ Según Mabel Moraña, el testimonialismo es “una forma transicional, [...] que adquiere sólo en el ‘yo represento’ su legitimación. Detrás de cada voz testimonial hay un ‘caso’, una situación social paradigmática, quizá no en los particulares de la anécdota, pero sí en cuanto a la representación de las condiciones materiales de las que esa voz surge. Para que el testimonio tenga el valor de tal es imprescindible que exista esa onda expansiva que va desde la individualidad hacia la colectividad, desde la afirmación de identidad al reconocimiento de la Otredad, de la injusticia a la denuncia, de la vivencia al discurso” (1997: 146). Como se recordará, *Biografía de un cimarrón* buscaba reunir los documentos de la esclavitud a partir del relato de Esteban Montejo y entabla a través de la entrevista antropológica una relación con lo histórico. “La historia aparece porque es la vida de un hombre que pasa por ella”, observa Miguel Barnet en el prólogo (1977: 4).

⁷ La noción de “historia de vida” es una categoría específica utilizada por la historia oral, cercana a la autobiografía o la biografía. “La historia oral de vida, [...] difiere de las otras soluciones de la historia oral en que es la manera más personal y particular de registrar experiencias. Sin buscar ser informativa ni proponerse revelar la identidad de un grupo, la historia oral de vida se realiza en el deber de prestar atención al individuo y a su versión de la experiencia personal. Al dedicarse enteramente a un único sujeto, su narrativa adquiere fuero de privilegio y es en esta característica donde reside tanto la mayor virtud como el blanco de la crítica a este género” (Sebe Bom Meihy 2008: 32).

nacionales y ciudadanos, tratado como resto inservible para las potencias de turno, Manuel consigue tramar un aprendizaje en los vínculos efímeros de su viaje. Cuando descubre, por ejemplo, que la condición para que lo acepten como exiliado político en la Embajada de Estados Unidos es revelar los secretos aprendidos en Járkov, se niega sin dudar, no sólo por la traición a la patria, sino por no faltarle a su maestro, Derkáchev.⁸ A su vez, los lazos contruidos en el camino, afectos desperdigados que resisten cualquier abstracción valorativa, se sustraen al intercambio que la Guerra Fría les supone.

¿Qué coño podría interesarle a Estados Unidos la ayuda brindada por Natalia y Sacha, la finca de Kristóforos y Efrosínia, unas cuantas cárceles e incluso un convoy militar ruso visto a distancia por alguien cagado de miedo y de frío? ¿Qué más les daría saber quién era Lucas Barthélemy, Erika Fesse, o cómo se había escapado él del consulado cubano en Leningrado? ¿Quién allí tendría paciencia para escuchar siquiera la historia de su amor con una india mapuche? ¿Qué podría aportarle a Estados Unidos un pobre estudiante de física? (Díaz 2002: 164)

Como el uso de la biografía de Manuel y la aparición de la primera persona del epílogo, en Villaverde la novela reconstruye asimismo algo de lo propio, para tensar lo testimonial hacia su enrarecimiento o transformación. *La irresistible caída del muro de Berlín* también utiliza una estrategia (auto)biográfica, aunque, según el mismo autor lo refiere, su novela trata de una “fusión-confusión entre autobiografía y ficción”.⁹ Una confusión que comienza con los elementos paratextuales del libro, como la foto

⁸ “Manuel no respondió, todavía estaba pensando, él no era ningún pobre estudiante de física sino un *atlicbnyk*, [...] el mejor discípulo que había tenido nunca el profesor Ignati Derkáchev, el único extranjero que había sido autorizado a investigar en el Instituto de Física de Bajas Temperaturas de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, la más pobre y la mejor de las instituciones de su tipo que había en el mundo. ¡Lo tenía! Conocer el *modus operandi* del Instituto sería una razón por la que Estados Unidos estaría sin duda interesado en recibirlo. Abrió la boca e instantáneamente cayó en la cuenta de que revelar lo que sabía sobre el Instituto implicaría también traicionar no a la Unión Soviética, que había desaparecido y en el fondo le importaba un carajo, sino a Derkáchev. Y no estaba dispuesto por nada del mundo” (Díaz 2002: 164-165).

⁹ Ver la entrevista que le realiza Carlos A. Aguilera en: <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article70499517.html>

de cubierta (cuyo crédito es de Miñuca Villaverde), la dedicatoria (“Naturalmente que para Miñuca Villaverde, mi mujer”), la mujer del relato que lleva el mismo nombre y que continúa luego, en su devenir ficción, incorporando elementos en la trama no sólo no acontecidos sino claramente fantásticos (como ocurre hacia el final del libro, con el encuentro en un sótano del verdadero Altar de Pérgamo, cuya réplica falsa se encontraría en la Isla de los Museos berlinesa). En *Todo empezó en detritus*, una antología personal del autor, Villaverde menciona que para escribir la novela rescató unas tarjetas en las que justamente había anotado el episodio de la cantante de ópera escuchada entre las calles de la ciudad alemana, el cual, si bien ocurrido en 1965, dejaba escapar “aromas de un tiempo resbaladizo que ni a mí me permite asegurar en qué año transcurre” (Villaverde 2016b: 110).

Ambos relatos, en este sentido, buscarían saltar de la ficción hacia la vida de los escritores y volver, luego, a la ficción, para reordenar, en ese ejercicio, los avatares de la migración.

IV

Decíamos que Berlín permitía fijar, en el imaginario de algunos textos cubanos de finales de siglo XX, un punto de religación, y no sólo de sujetos migrantes o refugiados. La capital, dividida durante la posguerra y reunida después de 1989, permitió religar fragmentos históricos distintos, percepciones múltiples de la temporalidad, así como estimular pensamientos sobre las políticas de la memoria y la incorporación al mercado de la vida cotidiana en los países socialistas.

Pensar Berlín como epicentro de la reconstrucción entre Oriente y Occidente fue un problema acuciante durante la década de 1990. Andreas Huyssen observaba tempranamente el grado radical de conciencia histórica que marcaba a sus habitantes el texto urbano. “Su legibilidad reside tanto en las marcas visibles del espacio edificado como en imágenes y recuerdos reprimidos o interrumpidos por acontecimientos traumáticos” (2001: 191). Abierta tanto al pasado como al futuro, debido a la puesta en marcha de enormes planes arquitectónicos en el centro de la ciudad, en convivencia con ruinas todavía presentes

dejadas por las sucesivas guerras, y con la serie de proyectos tanto memoriales como museísticos destinados a inscribirse en la trama urbana, la percepción de Berlín, sostiene Huyssen, era la de un espacio en blanco sobre el cual escribir nuevamente la historia. “En aquellos excitantes meses posteriores a la caída del Muro, el pasado de Berlín parecía estar en el aire, prácticamente al alcance de la mano. Berlín era una ciudad abierta al Este y al Oeste, tan abierta al pasado como al porvenir” (2001: 192).

La percepción del tiempo detenido como efecto de la revolución, y las consecuencias que dicha condición transfirió a sus ciudades, fue un asunto abundantemente trabajado por la filosofía y la crítica literaria, tanto en Cuba como en el Este. A partir del acontecimiento revolucionario como corte en la historia se funda otro tiempo, aquel sobre el cual se articularon arte, vida y política, transformándose mutuamente, siguiendo la pasión por lo real que, según Alain Badiou, vertebró el siglo XX. Para autores como Boris Groys, a partir de dicho acontecimiento la progresión del tiempo se suspende, como derivación de la efectuaración real de la transformación total de la vida, proclamada por las vanguardias. La utopía se actualiza y la futuridad se vuelve el presente, a lo largo de un lapso eterno (2008: 144).¹⁰ Esta paradójica clausura del tiempo fue lo que detectó Slavoj Žižek al visitar La Habana, una observación que le permitió a Duanel Díaz Infante pensar en las derivas “congeladas” de la revolución.¹¹ De acuerdo con José Quiroga (2009), después de la caída de la URSS y con los avatares que se produjeron en la isla durante

¹⁰ Es por eso que entre la vanguardia y el realismo socialista, afirma Groys, no habría habido una real escisión. A pesar de los procesos de represión, de las persecuciones y de los rechazos de la vanguardia, Groys se propuso leer cómo el estalinismo significó una radicalización y una ejecución a escala máxima de los proyectos artístico-políticos de la vanguardia. De este modo, el proyecto realizado por el estalinismo fue una obra verdadera y consumada de arte colectivo, que hizo realidad la exigencia de que el arte pasara de la representación de la vida a la transformación de esta con los métodos del proyecto estético político total.

¹¹ “Así como la Ilustración, pretendiendo dejar atrás el terreno mítico, se convierte necesariamente en mitología, la aceleración de la historia que pretendió la Revolución [...] ha culminado paradójicamente en su detención, la salida de la isla del tiempo histórico para quedarse en el instante congelado de la Revolución, el instante más largo del mundo” (Díaz Infante 2014: 15).

la crisis del Período Especial, principalmente aquellos ligados a cierta apertura al mercado global, su temporalidad produjo un palimpsesto que absorbió las funciones utópicas y teleológicas del futuro mediante la apelación a la memorialización.

No es casual entonces que una ciudad como Berlín se lea en contrapunto con La Habana. Los escritores cubanos que por allí pasaron encontraban en el cuerpo de la ciudad las metáforas del propio cuerpo que escribe. Un cuerpo transterritorial, pero sobre todo transtemporal, que se pregunta si acaso es posible elaborar la experiencia de haber vivido en un mundo que conjugaba un tiempo completamente distinto al de Occidente. Cuando se despide del Este, el narrador de *La irresistible caída del muro de Berlín* se pregunta si en lugar de reemplazar una temporalidad por otra no sería conveniente pensar qué significaba haber crecido en ese mundo antagónico, tener la vivencia de pasar de una temporalidad detenida a otra incesantemente voraz. Cómo escribir en el cuerpo el paso por esa duplicidad.

Dejo que estas emociones me recorran sin contradecirlas ni cambiarles un centro; son las mías espontáneas, asomado al andén en Berlín Occidental. Desconocía entonces la existencia de otro rincón mío más escondido que con el tiempo y las vivencias irá cobrando fuerza [...]. Ganará terreno en mi ánimo a medida que los rasgos más frágiles y pasajeros de este frenesí, su reverencia por la dinámica instantánea, por las incesantes novedades valoradas, sólo por serlo, se me vayan haciendo empalagosas y huecas. Añoraré entonces la mortecina calma de las barriadas berlinesas orientales, esa sensación que la ciudad desprendía de permanecer al margen, la lobreguez de sus fachadas renegridas, sobre todo la posibilidad que me daban de fundirme con ellas como figura detenida de un daguerrotipo. Extrañaré el apagado murmullo de sus calles sin otra cosa que ofrecer que acunar pensamiento sin prisa. Esa impresión de impavidez donde el mundo ha dejado de girar. Lo que andando el tiempo me atraerá de este desdoblamiento será [...] ese disfrute de sentirnos piezas anacrónicas movidas por un ritmo desentendido de nosotros. (2016a: 130)

En el cuerpo a cuerpo con la ciudad, quien narra se hace uno con las ruinas. No se trata simplemente de una identificación melancólica con el paisaje, sino de la pérdida de los parámetros que sostenían la proyección de la propia vida, un horizonte futuro

desdibujado. En este sentido, el colapso del mundo que convoca la fuga de Manuel Desdín sobre el final del siglo no se distingue de la planicie ruinososa que Villaverde recuerda de la Berlín de 1965, y todo ello evoca la discusión en torno a las ruinas habaneras de amplia resonancia durante la década del 90. “Lo cierto es que no hay vida, ni una voz sale de las entreveradas grietas, ni una persona pasa camino de una puerta ni aparece por alguna de esas escaleras que sin marco divisorio unen el interior de un edificio con la calle y cuyo ventilado aspecto me devuelve al trópico”, dice el narrador de Villaverde, en un espacio-tiempo que se nos ha vuelto dudoso (2016a: 120-121).

Sería imposible, en este punto, no mencionar *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte, despliegue del contacto y las diferencias entre el Este y la isla. Entre otros análisis minuciosos acerca de las ruinas habaneras y el archivo de la revolución, Ponte relata cómo su vuelta a Cuba lo convertirá en un “hombre arruinado”, mientras que en su visita a Berlín es recibido como el exponente de un universo que aún no parece del todo perdido. Las fotografías que le toman en aquella ocasión lo retratan como una ruina viviente. “Caminamos por la orilla del Spree hasta dar con un monumento. Y a la hora de las fotografías me dispuso delante de un amasijo cuyo único valor consistía en haber sido fabricado con pedazos de Muro: chorrearon concreto y las piedras quedaron apesadas como trozos de almendra en un turrón” (2007: 208).

Se trata de autofigurarse a través de los restos de otro mundo. En una crónica breve la escritora y crítica cubana, Odette-Casamayor Cisneros, al recordar su salida de la isla hacia el barrio oriental de Friedrichshain, apenas derrumbado el Muro, también recurría a la cercanía entre el cuerpo y la ruina para explicar ese pasaje crítico. La imagen que utiliza es la de uno de los tantos edificios abandonados y ocupados, el icónico Tacheles, cuyo muro exterior tenía pintado en grandes letras una pregunta que condensaba de manera elocuente la falta de certeza, tanto sobre el devenir de la nación de la cual se ha partido, como del futuro, que se ha disuelto: “*How long is now?*” (“Cuánto dura el ahora?”)¹²

¹² “Mucho mejor que quedarnos sin saber qué hacer con nuestros cuerpos rotos dentro del apartamento, mirando el futuro borrando al pasado enfrente, sobre

V

No resulta extraño que el mapa transnacional de la vida de Manuel Desdín que se diseña en la novela de Díaz culmine en una Berlín cosmopolita, en un asilo para refugiados en cuyas clases de idiomas el narrador observa con curiosidad una nueva composición demográfica.

Sus compañeros empezaron a llegar casi enseguida [...]. Una negra, americana; una asiática, japonesa; un indio, peruano; un rubio, yanqui; una árabe, egipcia. En eso entró un tipo flaco y desgarbado cuyo talaje entre mendigo y rastafari confundió a Manuel completamente, tenía el pelo castaño, largo e increíblemente alborotado, la barba hirsuta, el abrigo roto [...] ¿un mendigo acaso? [...] ¿Ruso? [...] ‘Mi nombre es Manuel Desdín’, dijo. ‘Vengo de Cuba’. Entonces le tocó el turno al tipo con aspecto de rastafari. ‘Mi nombre es Pablo Díaz’, dijo. ‘Y también vengo de Cuba’. (2002: 235)

Es notable que por primera vez en la novela Manuel se encuentre con alguien que puede ser entendido como un semejante. Los cubanos de Járkov lo trataban como un enemigo, y sus amigos eran extranjeros, algunos pocos latinoamericanos. En Berlín, el reencuentro con Cuba es diferente; subraya los trazos de una comunidad que, a pesar de reunirse en torno a elementos compartidos, se trama en las diferencias y los intercambios.¹³ Nuevos términos para repensar la comunidad cubana

los terrenos de la Narva, era en el 93 irnos a Tacheles, donde nos sentíamos protegidos del nuevo Berlín gracias a la hecatombe que constantemente nos prometían sus techos y columnas semiderruidas [...] porque en Tacheles éramos todos jóvenes que veían fantasmas y se iban paulatinamente volviendo fantasmas también” (2015: 58-59), agrega Casamayor-Cisneros. Además de edificio abandonado, el Tacheles fue emblemático como centro cultural alternativo de la juventud de la reciente Berlín reunificada, debido a que, al ocuparlo, evitaron su demolición.

¹³ “Para volver a pensar una filosofía de la comunidad”, comenta Roberto Esposito, “–más allá del fracaso de los comunismos y de la miseria de los nuevos individualismos–, acaso resulte conveniente internarse en la etimología de la palabra *communitas* y descubrir en su seno un sentido diverso a las ideas de pertenencia o propiedad. Lo común no es lo propio, sino lo impropio, lo que aparece como deber hacia ella, es decir, como ausente o como límite de la propiedad.

y la nación afuera de Cuba. E importa subrayar esto teniendo en cuenta que, si bien esta novela es la última que escribe Díaz antes de morir, será al cabo de su estancia berlínesa y mudado a Madrid cuando el autor geste y dirija la revista *Encuentro de la cultura cubana*, una publicación que durante más de veinte años funcionó como centro de discusión y circulación de la cultura cubana en el exilio, de un enorme número de sus escritores e intelectuales. Como Berlín en el imaginario de *Las cuatro fugas*, la revista *Encuentro* funcionará como un polo de religación concreto para el pensamiento cubano disperso por el planeta (Manzoni 2007).¹⁴

En 1985, en la reunión que luego formaría parte del volumen coordinado por Ana Pizarro *La literatura latinoamericana como proceso*, Ángel Rama tomaba la noción de “polo de religación” para nombrar a los centros urbanos que concentraron, en determinados momentos históricos, a una serie de escritores, producciones y coordinadas faro para la literatura latinoamericana.¹⁵ Sería

Como indica la etimología compleja, pero a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don a dar y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. [...] no es lo propio, sino lo impropio –o más drásticamente, lo otro– lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos” (Esposito 2012: 30-31).

¹⁴ Señala Celina Manzoni “la revista *Encuentro de la cultura cubana* entonces bajo la dirección de Jesús Díaz, y hoy de Rafael Rojas, constituía a Madrid como uno de los espacios de reflexión y contención junto con otros abiertos en México DF, otras ciudades de Europa y Estados Unidos de América” (2007: 5).

¹⁵ Su introducción anterior fue en 1983, en su artículo “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, donde explicó los modos de afianzamiento de la comunidad latinoamericana intelectual, fundamentalmente a partir de los medios de comunicación modernos, pero sobre todo gracias a los viajes realizados por los intelectuales, no sólo en el continente, sino especialmente en el exterior. “Esta intercomunicación fue principalmente la obra personal y autónoma del equipo intelectual, aprovechando sus desplazamientos por el continente [...] que hicieron a la búsqueda de fuentes de trabajo o gracias a sus cargos diplo-

excesivo, acaso, pensar Berlín como un polo equivalente a la potencia concentrada en París o Buenos Aires, entre otros motivos, por la concurrencia internacional en ellas de diversos actores y sus distintas formas de institucionalización de redes. Sin embargo, señala también Rama, la noción de polo de religación funciona alrededor de la idea de las “ciudades como procesos creativos, [...] que tienen una capacidad de orientación, de dirección” (1985: 46). Es en este último sentido que he intentado esbozar las significaciones de Berlín en un tramo de la literatura cubana del Período Especial. Un punto externo que funciona como imantación diaspórica, pero que también resulta, por su experiencia histórica, una guía para los intelectuales, para su percepción identitaria en la nueva configuración global. Porque, en definitiva, Berlín, la ciudad de todas las cronologías, se figura como un espacio privilegiado para escribir y hacer visibles las anacronías y destiempos a un lado y otro de la Guerra Fría; diferencias fúlgidas que, en un contexto de crisis, se perciben como a punto de desaparecer.

En los textos que introdujimos, la extrapolación berlinesa permitiría un reordenamiento imaginario de la historia, una heterotopía donde se anhela suturar las contradicciones, y con ello postular una posible reintegración de la comunidad migrante, de la que buena parte de los escritores cubanos formaron parte hacia finales del siglo pasado.

Bibliografía

- Barnet, Miguel (1977). *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2015). “*How long is now? Extraños berlineses (1993-2015)*”, *Kamchatka*, 5: 47-64.

máticos, aunque resultó acrecentada por los encuentros en puntos excéntricos del continente (París, New York, Madrid, fueron los más frecuentados) [...] El principio cosmopolita que absorbía ingentes paneles de literaturas extranjeras con hambriente e indiscriminada intensidad, también revirtió en esta primera integración de las internas del continente, fortaleciendo la conciencia de los escritores de que pertenecían a un equipo afín y regional que ambicionaba conquistar un puesto internacional y sólo podía alcanzarlo compitiendo con los maestros internacionales de la hora” (Rama 1983: 8-9).

- Díaz, Jesús (2002). *Las cuatro fugas de Manuel*, Madrid: Espasa Calpe.
- Díaz Infante, Duanel (2014). *La revolución congelada: dialécticas del castrismo*, Madrid: Verbum.
- Esposito, Roberto (2002). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Groys, Boris (2008). *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-textos.
- Huysen, Andreas (2001). “El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco”, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 187-211.
- Manzoni, Celina (2007). “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, disponible en: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/4102/manzoni.pdf?sequence=2>
- Moraña, Mabel (1997). “Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas: Ediciones eXcultura, 113-150.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2002). “Diálogo y contemporaneidad en el cine de Jesús Díaz”, *Encuentro de la cultura cubana*, 25: 28-33.
- Pizarro, Ana (1985). “Introducción”, *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 13-67.
- Ponte, Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*, Barcelona: Anagrama.
- Rama, Ángel (1983). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, *Hispanérica*, 36: 3-19.
- ___ (1985). “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración” en: Ana Pizarro (comp.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 85-97.
- Sebe Bom Meihy, José Carlos (2008). “Tres alternativas metodológicas: historia de vida, historia temática y tradición oral” en: Gracia Necochea y Pablo Gerardo-Pozzi (comps.), *Cuéntame cómo fue. Introducción a la historia oral*, Buenos Aires: Imago Mundi, 25-32.

Villaverde, Fernando (2016a). *La irresistible caída del muro de Berlín*, Leiden: Bokeh.

_____ (2016b). *Todo empezó en detritus. Antología personal*, Praga: InCUBAdora ediciones-Libri Prohibiti, E-book.

Zanetti, Susana (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en: Ana Pizarro (comp.), *América Latina: palabra, literatura e cultura. Vol. 2, Emancipação do discurso*, São Paulo: UNICAMP, 489-534.

Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez

Guadalupe Silva

En varios aspectos, la obra de Iván de la Nuez en los años noventa podría contraponerse a la de Antonio José Ponte. Los dos nacieron a comienzos de la década del sesenta, los dos fueron educados en un país regido por la Revolución triunfante, los dos fueron parte de la primera generación de niños sin “pecado original”, formados para encarnar al hombre nuevo dentro de la Cuba socialista, y los dos testimoniaron el fracaso de ese gran proyecto estatal, recurriendo al ensayo como un género de experimentación político-literaria.¹ Las numerosas similitudes nos permiten identificar al mismo tiempo una importante diferencia: Ponte y de la Nuez construyeron miradas intelectuales distintas, en función de sus distintas localizaciones geográficas, uno desde Cuba, el otro desde la diáspora.

En efecto, durante los años noventa Ponte decidió permanecer en la isla e hizo de esa permanencia su principal motivo de reflexión, así como de la Nuez hizo de la migración su tema dominante, e incluso la condición misma de su ensayismo. En tanto que Ponte privilegió las metáforas de la arquitectura y el urbanismo como figuras de la construcción discursiva y social, de la Nuez privilegió las metáforas de la geografía y el desplazamiento como formas de la razón en fuga. Tanto en uno como en otro, estas imágenes rectoras funcionaron como dispositivos de una nueva mirada sobre la escritura y sobre el tiempo, categoría, esta última, central para un discurso revolucionario. Ponte elaboró desde la isla una arqueología de “los restos” y “las ruinas” que, de acuerdo con él, la Revolución cubana acumuló capa sobre capa como en una Troya moderna. Iván de la Nuez,

¹ Sobre la relación entre curar y cuidar, escribe Groys en otro ensayo: “No es casual que la palabra ‘curador’ (*curator*) esté emparentada etimológicamente con la palabra ‘curar’ (*cure*). Hacer curaduría es curar. La curaduría cura la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra de arte necesita ayuda externa, necesita una exposición, necesita un curador para sanarse. La práctica expositiva es la medicina que hace que la imagen originalmente enferma aparezca como saludable, es decir, presente, bien visible” (2011: 27).

tempranamente exiliado desde 1991, desarrolló, por su parte, un discurso que insertaba a Cuba en el presente global, restableciendo una relación de contemporaneidad entre la isla y el nuevo mapa posmoderno. Si Ponte hizo una poética del tiempo detenido y de las manipulaciones estatales de la historia, de la Nuez construyó un discurso de salida al mundo en el que Cuba volvía a ser, como lo había sido en 1959, un punto clave del presente global: “un pequeño mapa del mundo, una escala de todos y cada uno de sus problemas” (de la Nuez 1998: 17).

Se diría entonces que el esfuerzo intelectual de Iván de la Nuez en los años noventa acompañó su propio movimiento de salida al exterior de la isla en 1991, justamente el año en el que era desactivada la Guerra Fría. ¿Qué lugar le correspondía a un migrante cubano como él dentro de este nuevo orden? ¿Cómo se relacionaría este sujeto con las perplejidades de un mundo que revisaba sus categorías y perspectivas previas, tanto geográficas como políticas? ¿De qué manera aquel migrante reaccionaría ante la posibilidad de convertirse, él mismo, en una nueva presa de los discursos hegemónicos sobre las relaciones culturales entre territorios de mayor y menor injerencia? Estas son algunas de las preguntas que se plantea Iván de la Nuez en sus trabajos de los años noventa, años en los que se descubrió como una suerte de ejemplo vivo de las preocupaciones que atravesaban el pensamiento contemporáneo, en plena crisis de paradigmas.

Mi objetivo en esta oportunidad es leer la conexión entre los cuatro libros que publica de la Nuez en España luego de su salida de Cuba. La intención es mostrar, a través de estos textos, y en especial a través de sus metáforas, la relación posible entre los conceptos de “mapa”, “ensayo” y “museo”, con los que podríamos definir el campo del trabajo intelectual de Iván de la Nuez. La metáfora del mapa tiene un peso evidente en esta labor, a juzgar por los títulos de sus libros y antologías, en los que el desplazamiento físico se identifica con una posición de sujeto, e incluso con una ética intelectual fundada en la inestabilidad de los campos conceptuales y en el cuestionamiento de los principios de origen, pertenencia e identidad. La escritura ensayística, por otro lado, es el territorio idóneo para este pensamiento, en el que la perspectiva modifica los paisajes y donde

la experiencia subjetiva, inscrita en la palabra, es el motor central del razonamiento. Finalmente, el desempeño de Iván de la Nuez como curador independiente en instituciones artísticas nos permite ver la continuidad entre el ensayo crítico y la construcción crítica de narrativas, a partir de objetos dispuestos en el espacio, tarea que podemos asociar al “mapeo” de sus libros y al montaje/desmontaje de metarrelatos que tiene lugar tanto en la exposición artística como en la composición de textos y discursos.

Dividiremos este ensayo en dos apartados: en el primero nos centraremos en este último aspecto curatorial del trabajo de Iván de la Nuez, a través de los libros *Cuba, la isla posible* (1995) y *Paisajes después del muro* (1999); en el segundo apartado analizaremos la construcción de su perspectiva ensayística, mediante la elaboración de una voz que identificaremos como “ensayista navegante” en dos libros publicados a finales del siglo: *La balsa perpetua* (1998) y *El mapa de sal* (2001).

Un museo del presente

La noción tradicional de que los museos están destinados a albergar y exhibir colecciones permanentes fue modificada, según Boris Groys, a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde el momento en que los museos tendieron a adoptar un “giro curatorial” (2016: 24), o sea, un giro hacia la fusión del montaje y la perspectiva artística. La diferencia entre la exhibición museística tradicional y el proyecto curatorial contemporáneo radica en la permanencia de la primera y la transitoriedad del segundo. La exhibición, dice Groys, trata a los objetos como “algo potencialmente inmortal, incluso eterno” y “al espacio que habitan como contingente, accidental” (2016: 26), en tanto que el proyecto curatorial considera al espacio como un entorno decisivo para la construcción de sentido. El proyecto curatorial, en otras palabras, compone *expresamente* una narrativa, a diferencia de la exhibición tradicional que deja implícito su relato como algo ya dado por la historia. El proyecto curatorial, según Groys, “tiene como objetivo contradecir la narrativa previa de la historia del arte tradicional” (2016: 26) en la medida en que

ofrece un relato alternativo entre otros posibles. Lo que este giro, en definitiva, exhibe, junto a cada exhibición, es el carácter constructivista de *toda* colección presentada en un museo.

La muestra titulada *Cuba, la isla posible* (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1995, dirigida por Juan Pablo Ballester, María Elena Escalona e Iván de la Nuez) no oculta en ningún momento este propósito metanarrativo, ni su discusión con el *grand récit* de la nación cubana. El catálogo de la muestra –en la que se incluyeron artes visuales, espectáculos y cine, en un gran conjunto de obras, testimonios y lenguajes articulados– es acompañado por una serie de ensayos que enmarcan la exhibición dentro de ciertos ejes temáticos que le dan a esta un contexto conceptual. Estos ejes dividen las distintas secciones del libro bajo los siguientes títulos: “Nación, identidad y diferencia”, “Las inscripciones de la experiencia”, “Modernos, posmodernos y periféricos” y “Ver, oír, creer: arte y cultura popular”, temas de gran interés en la agenda cultural y académica del momento. De la Nuez forma parte de la dirección del proyecto y escribe con ambos codirectores un texto de presentación en el que se plantean los propósitos de la muestra. El texto, como es lógico, se concentra en explicar por qué se habla de una “isla posible”, ¿a qué se refiere, en este caso, la posibilidad?

Resulta claro que el primer hecho “posible”, aquí, es la muestra misma. Darle forma a esta muestra supone tomar una serie de decisiones que los directores hacen explícitas en el texto de presentación. La primera ha sido, según dicen, evitar un hilo narrativo lineal que privilegie “uno u otro periodo”, ya sean los de “la colonia, la república [o] la revolución” (de la Nuez 1995: 11). También se ha tomado la decisión de eludir todo planteo que contraponga un “adentro” y un “afuera”, “el país o el exilio” (*ibidem*). En divergencia con estos modelos, aquí se elige un esquema de convivencias múltiples, “bloques superpuestos que expresen la permanencia, en el presente, de diferentes sistemas culturales” (*ibidem*). Se hace prevalecer así, por sobre la “cronología lineal”, la coexistencia de distintas temporalidades, y por sobre la lógica binaria del adentro y el afuera, el principio de disseminación. “La idea es contribuir a desmitificar esa presumible “unidad” del exilio y asumir los distintos tipos culturales, urbanos o sociales que lo signan” (*ibidem*). La exposición, por

lo tanto, es una “muestra” en los dos sentidos de la palabra: lo es en tanto exhibición, y lo es en tanto prototipo de una comunidad “posible”. En este sentido, la exposición es efectivamente un “proyecto”, una especie de laboratorio en el que los objetos son “curados” (salvados) de su fuga hacia la nada o de su naufragio dentro de un macro-discurso que los ahogaría.² El proyecto es una maqueta o prueba piloto en la que se constituye una política deseable para la isla: “un ámbito de tolerancia, donde incluso tuvieran cabida las proposiciones irreconciliables” (de la Nuez 1995: 13).

Desde esta perspectiva, la muestra conforma una especie de estado político alternativo comparable al que un año después planteará la revista *Encuentro de la cultura cubana* cuando exponga su propósito de “contribuir [...] a que nuestra cultura aparezca en su diversidad, en su vocación contemporánea e internacional”.³ Así como *Encuentro* aspiró a ser un lugar de reunión en el que se podía constituir una sociabilidad plural, la exposición buscó ser un espacio de encuentro donde organizar una nueva forma de convivencia. Es evidente que los directores del proyecto no estaban produciendo con esta exposición un espacio neutral, sino que estaban tomando decisiones, tanto artísticas como políticas, frente a una situación en la que pretendían influir. Si la exhibición tradicional, como decíamos, disminuía la función constructivista del contexto y tendía a sumir los objetos dentro de una historia ya dada, este proyecto curatorial ataca de frente la idea misma del *grand récit* y propone la multiplicidad como principio de visibilidad y convivencia de las obras reunidas. Se podría concluir que es precisamente *ese* el objeto de la muestra: el espacio intermedio que reúne a las obras, y no tanto las obras tomadas separadamente por sí mismas.

Desde este ángulo, el proyecto curatorial de *Cuba, la isla posible* no difiere tanto del trabajo de compilación y edición que realiza Iván de la Nuez en el libro *Paisajes después del muro* (1999). También aquí se trata de ordenar un espacio, definir

² “Presentación” (nº 1, 1996). De la Nuez fue colaborador de la revista, la que a su vez le dedicó a su trabajo algunos textos en el número 47.

³ *Nueva inestabilidad* es el título de un ensayo publicado por Sarduy en la editorial mexicana Vuelta, en 1987.

un territorio, hacer repertorio y trazar un mapa de la contemporaneidad. El libro aborda temáticas tales como la memoria posttotalitaria, el ocaso de las grandes narrativas, la crisis de los nacionalismos y el surgimiento de las nuevas éticas, para lo cual reúne textos de John Le Carré, Jürgen Habermas, Giorgio Agamben, Miguel Morey, Manuel Vázquez Montalbán, Svetlana Alexievitch, Mihaly Des, Bashkim Shehu, Jorge G. Castañeda, Peter Sloterdijk, Fredric Jameson, Román de la Campa, Joseph Ramoneda y el propio de la Nuez. La tarea de seleccionar y reunir estas piezas dentro del espacio diseñado por el libro se puede comparar a la labor de selección y disposición del curador. Más aún cuando el propio libro se presenta articulado por un criterio de visión y espacialidad: la idea de “paisaje”. La metáfora del título recurre a un género clásico de la representación pictórica, en tanto que el adverbio “después” conecta la perspectiva visual con una modalidad narrativa propia de la cultura de masas en los años de la cortina de hierro: la fantasía de la destrucción atómica. El terror a un colapso mundial producto del choque de las grandes potencias fue un *locus* de la imaginación popular durante la Guerra Fría, muy intenso en los años ochenta, como se deduce del éxito de la saga iniciada con la película *El día después* de Nicholas Meyer (1983), cuyo afiche mostraba un gran hongo nuclear al final de un camino. En el libro de Iván de la Nuez, el “después” ya no es la visualización de un futuro desastroso, sino la imagen con que se describe la realidad presente. El hito que separa ese presente del pasado anterior al Muro, no es ya, como en la película de Meyer, una explosión atómica, sino el estallido de la política mundial y el desborde de sus fronteras.

El primer apartado que encabeza el libro, luego del punto “cero” a cargo del compilador, se titula justamente “Big-Bang”, en referencia implícita a Severo Sarduy –alguien que podría verse como un profeta de la “nueva inestabilidad”⁴ así como al derribo del muro de Berlín, cuya caída fue el punto final de una época. Un solo texto ocupa este apartado y es el de John Le Carré. Se

⁴ Previamente, de la Nuez había publicado numerosos textos en catálogos y revistas como *Ajoblanco*, *Lápiz*, *La Gaceta de Cuba*, *Casa de las Américas* o *Plural*.

trata de una breve nota fechada en el emblemático año 1989, en la que Le Carré establece una relación entre literatura y política global, al advertir a su público que el fin de la muralla no será la muerte del género de espionaje: “no imaginemos ni por un segundo que porque la Guerra Fría haya terminado se hayan acabado también los buenos tiempos para los fantasmas” (de la Nuez 1999: 24). El compilador de *Paisajes después del muro*, que así comienza con una advertencia sobre la continuidad de las viejas paranoias, ahora adaptadas a nuevas reglas, se plantea por lo tanto como una especie de maquetista que compone, efectivamente, un escenario. El tiempo se materializa en la extensión de ese espacio cartografiado en los ensayos del libro, ensayos que describen –de acuerdo con la metáfora del estallido– el campo conceptual sobre el que se amontonan como escombros los restos de un paradigma destruido. “Big-Bang”, “Lo que queda del Muro”, “Los muros y los mundos” y “Paisajes para el nuevo milenio” son los títulos que ordenan la selección. La relación entre singulares y plurales nos da una pista: el Big-Bang y el Muro son acontecimientos únicos enunciados con mayúscula, en tanto que “los” muros, “los” mundos y “los” paisajes (estos con minúscula) son múltiples y diversos. Se ha pasado de una situación monolítica a otra plural, y esta pluralidad de paisajes y visiones reunidas dentro de un mismo volumen es la que marca tanto la perspectiva de la época como la ética del libro.

Lo interesante es que dentro de este escenario Cuba se encuentra incluida como una pieza más. Es uno de los tantos lugares donde la “inundación” producida por la caída del Muro obliga a pensar en otras formas de convivencia dentro del espacio político. En este mapa, Cuba ya no figura como un territorio históricamente aislado, ni se remite exclusivamente a su propia historia nacional, sino que es incorporada a un “paisaje” mundial percibido como un gran tablero de relaciones: “No hay que entender la caída del Muro como un hecho irrepetible y único. Más bien, es algo que sucede cada día en toda frontera; en cada porción de tierra (y de agua) que abarca el planeta” (de la Nuez 1999: 9). De la Nuez subraya el hecho de que la “caída” no fue un acontecimiento local que afectó exclusivamente a los países del comunismo. El mundo completo se ha vuelto “poscomunista” tras el derrumbe del Muro de Berlín. La “caída” (con sus imágenes

asociadas de inundación, estallido, Big-Bang) es el gran acontecimiento a la vez global y local, perceptible en múltiples planos, desde el político hasta el estético, desde el público hasta el privado, que transforma la vida en el planeta. La importancia que de la Nuez y los autores por él reunidos otorgan a las figuras del espacio, la construcción y la cartografía (Agamben habla del espacio concentracionario, Jameson de la arquitectura y el capitalismo, Sloterdijk de la disolución del Estado y las nuevas insularizaciones, etcétera) parece aludir a una nueva manera de plantear las problemáticas: ya no en términos de leyes históricas y procesos, sino de relaciones, vivencias y perspectivas contextuales.

En su ensayo “De la tempestad a la intemperie. Travesías cubanas del poscomunismo”, de la Nuez asienta su planteo en este debate implícito entre la primacía de la historia y la primacía del paisaje. La disyuntiva no es nueva en la tradición cubana; se puede encontrar, por ejemplo, en la discusión de José Lezama Lima con la “tesis mestiza” de su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938), texto que planteaba la necesidad de crear un mito nacional fundado en el paisaje, que operara como fundamento perspectivista de lo que ahora llamaríamos la “diferencia” local. En “De la tempestad a la intemperie” de la Nuez interpela el legado de la metanarrativa emancipatoria que en ese otro momento representaba la tesis mestiza, ahora consagrada por el discurso revolucionario. En su caso, la discusión se focaliza en la figura de Calibán, elevado a la categoría de mito nacional a través del ensayo de Roberto Fernández Retamar, largamente reescrito a lo largo de treinta y dos años (1969-1991). ¿Qué papel juega esta identificación colectiva de la nación cubana con el personaje de Shakespeare en el contexto de la caída del Muro? Si a fines de los años 60 y principios de los 70 Calibán ofrecía una imagen potente de la insurrección victoriosa, durante los 90, y más todavía luego de exponerse la historia “negra” del comunismo (Courtois 1997) Calibán no era más que una figura romántica y “desarmada” (Basile 2014). De la Nuez recalca este aspecto e interpela a quienes afirman la vigencia de Calibán como mito de rebeldía, remarcando el autoritarismo y el encierro de esta imagen en su propia lógica antinómica. Calibán, tal como fue planteado por Fernández Retamar, había entregado su lengua hecha para “maldecir” al discurso estatal.

Había sido utilizado como mito heroico de un gran relato que, con su promesa de liberación, se había adueñado del futuro colectivo. La crítica de Iván de la Nuez no se dirige al personaje en sí, como figura de rebelión, sino a su instrumentalización como arquetipo nacional. Se dirige a la construcción de colosos nacionales, colosos dentro de cuyos cuerpos son consumidas las vidas individuales, como si cada individuo fuese una célula de ese otro organismo mayor destinado a completarse. Son esas grandes mayúsculas del nacionalismo las que el discurso posmoderno de Iván de la Nuez exige revisar:

[L]os cubanos han sido dominados por palabras como La Revolución, La Causa, La República, El Exilio. Estas son palabras desacreditadas ante la intemperie del mundo. Y están desacreditadas en la medida en que han imperado con mayúsculas y han colocado a los cubanos en una perenne penitencia frente a la historia. Ahora, desde su transterritorialidad, existe la posibilidad de tomar posición frente a la geografía. Comienza un punto en el que es inevitable circunnavegar para entender ese asunto tan delicado que es el de saber estar en el planeta, una vez que ha estallado el territorio pequeño de la isla. (de la Nuez 1999: 172)

Esta posibilidad de “tomar posición” implica pensarse como sujetos en relación, sujetos inestables atravesados por múltiples fronteras. Se trata de un nuevo perspectivismo para pensarse en contexto, en situación liminal, cada uno en contacto con otro y definido por la experiencia de esa relación. Como veremos ahora, de la Nuez define su propio lugar como ensayista a partir de esta situación de intemperie y nomadismo, situación que legitima no solo como perspectiva de la diáspora, sino como punto de vista para todo pensamiento “después del Muro”.

El ensayista como navegante

La balsa perpetua (1998) es el primer ensayo extenso de Iván de la Nuez publicado como libro fuera de Cuba.⁵ Así como

⁵ De la Nuez hace una lectura crítica de la postura de Fredric Jameson en su prefacio a *Caliban and Other Essays* (1989), texto en el que Jameson no solo felicitaba por el hallazgo de la imagen arquetípica a su par cubano, sino que

antes el Muro era la condición a partir de la cual eran pensables los nuevos “paisajes” del presente, ahora la balsa es el motivo central que reúne estas reflexiones, como si ellas fueran un diario de bitácora o el registro de un desplazamiento. La balsa puede leerse simultáneamente en tres niveles: como signo icónico de la diáspora cubana de los noventa (la cual se inicia el mismo año en que de la Nuez parte al exterior), como *locus* de la propia enunciación ensayística, y finalmente como figura de legitimación para constituir “ese arte delicado que es el de saber estar en el planeta” (de la Nuez 1998: 149). Se diría que la balsa navega entre los polos opuestos de la tragedia y la ilusión de una vida “posible”. No como un simple vehículo de la desesperación, sino como un lugar de la experiencia que permite construir nuevas éticas y sentidos:

Una diáspora no nos indica el tránsito entre un país y otro sino un sentido. Un estatus (que no un Estado) sin país ni banderas. Un ámbito móvil en el cual, en ocasiones, no hay orillas a la vista o, lo que es peor, las orillas avistadas pueden ser hostiles. Es una navegación infinita en la que el navío y el territorio de desplazamiento pueden estar compuestos del mismo material: agua. Donde no hay otro tesoro que la navegación y no hay otro lastre más que el propio navegante. Un mundo donde se fundan territorios inmediatos y fugaces. Y lugares incendiados a punto de desaparecer. (de la Nuez 1998: 161)

Esta *fluidificación* del territorio, por la cual un elemento líquido reemplaza a otro sólido, conduce hacia nuevas metáforas para pensar los vínculos y fronteras de los migrantes. El navegar, el flotar, se constituyen en imágenes contrapuestas al echar raíces, con todo lo que la semántica de la raíz implica en términos del compromiso con el origen: la deuda contraída al nacer con “la tierra”, el pasado, los padres y el país. El “infinito” navegar se contrapone también al movimiento lineal en una cierta dirección, con un punto de partida y otro de llegada. La fluidez se opone a la solidez del cuerpo compacto que atraviesa el tiempo vacío. Ya sea el Estado como gran nave timoneada por un líder, ya sea el pueblo como cuerpo colosal camino a su

afirmaba anacrónicamente que “La Habana se ha convertido en una suerte de capital alternativa de las Américas” (Fernández Retamar 2004: 14).

cumplimiento. ¿Pero qué pasa si se funda un hogar más allá de la epidermis de ese cuerpo? ¿Qué pasa en la intemperie?

El libro monta una ficción según la cual el propio texto se constituye como cuerpo migrante. Este “cuerpo” (el texto) se mueve dentro de una vasta región intersticial, en una zona media entre continentes, naciones e identidades. De hecho, cada capítulo se recorta como una costa (“Primera costa”, “Segunda costa”, etcétera), tal como si los temas que allí se tratan fueran verdaderos territorios (*topoi*, lugares) a los que llegar y descubrir, zonas del pensamiento dentro de las cuales se emprenden a su vez diversas “travesías”. El movimiento consiste en llegar a esas costas, avistar sus paisajes, explorar y continuar la navegación. Con esta ficción de ensayista viajero, de la Nuez va trazando el mapa de la contemporaneidad global en la que se encuentran los cubanos en el fin del milenio. Las extensiones de tierra firme con las que se topa son las de los discursos afirmados en el ámbito intelectual: el multiculturalismo, el neoconservadurismo, los nacionalismos modernos, la posmodernidad, el poscolonialismo, los diversos “neos” que proliferaron a finales del siglo XX dentro de su gran reciclaje de categorías. Las regiones del saber-poder ante las cuales de la Nuez va tomando posición son a su vez las zonas que le permiten a él mismo definirse como sujeto del discurso.

Quien escribe está pensando entonces en situación de contingencia y precariedad. Está desplazándose al exterior de los espacios consolidados del saber, haciendo un ensayismo “a la Montaigne”, sin compromisos institucionales, amparado en su propia experiencia. Esta ficción de ensayista balseiro no es un simple condimento para sazonar reflexiones que de otro modo resultarían poco interesantes o menos literarias. La ficción ensayística libra batalla en el plano simbólico para enfrentarse a otras representaciones instituidas, tales como la del intelectual en la trinchera o el escritor en la vanguardia. Hay una lucha aquí por el espacio de las imágenes y por el lugar legítimo de la voz. De allí que resulte tan potente la apropiación de Calibán, figura que de la Nuez utiliza con una deliberada inflexión crítica, trazando una doble oposición: por una parte, al Calibán revolucionario de Fernández Retamar, arquetipo de la lucha antiimperialista y paradigma del intelectual socialista; por

otra parte, al Calibán de la nostalgia posmoderna por las viejas utopías. Un Calibán de los sesenta, otro de los ochenta. Uno que se apropia de la voz rebelde encarnada en el bárbaro, otro que la importa “una y otra vez en las costas de los llamados centros del arte” con la encomienda de “revitalizar” a un Occidente “en crisis” (de la Nuez 1998: 21-22).⁶ Tanto el Calibán revolucionario como el Calibán nostálgico del primitivismo multicultural aparecen aquí como rémoras de la lógica antinómica barbarie/civilización. Porque, pese a sus diferencias, ambos insisten en la idealización del Otro como gran antagonista, eterna sombra de la razón occidental.⁷

Con todo, este rechazo del clisé no implica negar la potencia de Calibán como personaje conceptual en el juego de poderes imperiales. No se trata de anunciar su obsolescencia, sino de contraponerse al régimen del coloso, a la alegoría del cuerpo colectivo encapsulado en su constante lucha contra las fuerzas dominantes de su contraparte occidental. “La idea, aquí, es utilizar otro recurso shakespeariano –*el envés de la trama*– y perseguir ese momento en el que Calibán, al percatarse de la inutilidad de su lucha, opta por abandonar la ínsula y atraviesa el océano para explorar, sobrevivir, dejando algún rastro en el mar” (Nuez 1998: 28). Este Calibán “en fuga” es el nuevo sujeto de la diáspora. Ya no el representante monumental del rebelde que atraviesa los siglos como sujeto trascendental de la historia latinoamericana, sino un rebelde menor en términos de su poder representativo, aunque no menor para una política de la intemperie. “El fracaso del discurso de emancipación como totalidad no implica, necesariamente, el fracaso de la emancipación como necesidad ni, aún más, como posibilidad deseable. Ni que ésta no pueda ser pensada en términos específicos, ramificados, circunstanciales” (de la Nuez 1998: 86).

El momento afirmativo del ensayo surge cuando se propone una ética de la diversidad, un entendimiento de las paradojas y

⁶ La expresión es de Miguel Morey y surge del siguiente fragmento: “Auschwitz no se ha ido. Está aquí ‘y puebla hoy la tierra entera’. Ante semejante paisaje, Morey adelanta que en un mundo como éste hay una patria posible: se llama Fuga” (de la Nuez 1998: 165).

⁷ Título del libro elaborado por Carlos A. Aguilera sobre la obra de Luis Cruz Azaceta (2016).

una apertura por fuera de disyuntivas excluyentes como “nosotros o ellos”, “patria o muerte”, “libertad o esclavitud”. En otras palabras, cuando se invita a los lectores a construir “otra patria posible” que en este caso recibe un nombre: “se llama Fuga” (de la Nuez 1998: 165).⁸ De allí el interés de *La balsa perpetua* en tomar como ejemplo los casos de artistas que trataron esas fugas en su obra: Frida Kahlo, Ana Mendieta, el arte chicano, Guillermo Kuitca, Luis Cruz Azaceta. ¿Por qué considerar artistas y no otra clase de productores culturales? La explicación debe buscarse en el tipo de interés que de la Nuez encuentra en el arte como medio de intervención en la cultura.

Una de las preocupaciones que surge reiteradamente en sus ensayos es la tendencia posmoderna a una estetización de la política. “Nunca imaginó Clausewitz que la política, además de por la guerra, podría ser continuada por otro medio: la estética” (de la Nuez 1998: 87). Esta observación, referente a la estetización de lo político y, correlativamente, a la politización del arte, contiene al mismo tiempo una protesta y una propuesta. Protesta, por una parte, junto con Lyotard (1998), por el efecto de neutralización moral que impone la institución artística a los intentos disruptivos del arte (en los salones, como es sabido, todos los objetos cobran derecho a la visibilidad, pero es precisamente en ese instante en que son acogidos y mostrados cuando empiezan a ser reducidos al régimen de visibilidad artística, la cual obtura, o como mínimo filtra, respuestas más políticas a la interpelación estética), algo similar a lo que ocurre con lo que de la Nuez llama la política “de salón, de bienales y de congresos” (1998: 87). Por otro lado, esta declinación de la política en lo estético y esta orientación a politizar el arte contienen una propuesta, que consiste en recuperar el proyecto vanguardista de reunir el arte con la vida, posibilitando la visualización de realidades no comprendidas por los esquemas de saber-poder. El arte se ofrecería, así, como un área experimental para la elaboración de nuevos territorios. Sería un lugar de acción: un

⁸ La expresión es de Miguel Morey y surge del siguiente fragmento: “Auschwitz no se ha ido. Está aquí ‘y puebla hoy la tierra entera’. Ante semejante paisaje, Morey adelanta que en un mundo como éste hay una patria posible: se llama Fuga” (de la Nuez 1998: 165).

espacio en el que se puede operar, así como fue literalmente *operado* el cuerpo de la artista Orlan, a la que de la Nuez dedica un capítulo en su libro siguiente, *El mapa de sal*. Es con estos elementos que en *La balsa perpetua* de la Nuez analiza la obra de artistas como Frida Kahlo (desdoblada y duplicada hasta la saturación en sus autorretratos), Ana Mendieta (fundida con el tiempo-materia cósmicos, al punto de borrar los límites del adentro/afuera de su cuerpo), los artistas chicanos (creadores de islas estéticamente soberanas en el seno del Imperio), Guillermo Kuitca (inventor de mapas dislocados) o Luis Cruz Azaceta (artista de la fuga y la intemperie). Todos ellos producen alteraciones, tanto en el espacio de su cuerpo como en el de su entorno: los perforan, los abren, los duplican, los diseminan, los descentran. Si el curador es también un artista, como sugeríamos al comienzo (“Daniel Buren no se equivocaba cuando veía en el comisario de una exposición al único verdadero artista”, escribe Lyotard [1998: 116]), aquí el propio de la Nuez podría considerarse en continuidad con sus objetos de análisis. Ya que el ensayista, en su papel de viajero y de cartógrafo, también es un productor de espacios posibles que cobran existencia y que modifican los órdenes del mundo.

En *El mapa de sal* (2001), su libro siguiente, de la Nuez ahonda en esta poética. En sus palabras, se trata de un “libro sobre mi intemperie [...] un libro sostenido en primera persona, minimalista, que es como una especie de poema largo [...] lleno de claves” (Bussé 2014). El subtítulo reza: “Un postcomunista en el paisaje global”, de manera que entre título y subtítulo se reúnen las tres figuras antes comentadas, las del mapa, el paisaje y el viajero. Detengámonos ahora en el epígrafe de Blanchot: “¿Qué pasaría si Ulises y Homero, en vez de ser dos personas distintas que se distribuyen cómodamente los papeles, fueran una sola y misma persona?” (de la Nuez 2010: 7). La apuesta es reunir al personaje con el autor, de manera que las figuras empleadas para pensar el presente se impriman esta vez sobre su persona. Los mismos temas revelan un anclaje en la biografía. Las máscaras se corporizan y la fuga se narra en primera persona. La mutación de Calibán es ahora parte de una trayectoria individual, con nombre y apellido:

Yo, un día, también me sentí Calibán.

Calibán de la Nuez.

Pero me ‘civilicé’. Ahora soy un ex bárbaro –ay, los prefijos– que ha aprendido lo suficiente como para no elegir un camino diferente y eludir lo que le está pactado como destino en *La tempestad*. Yo sé perfectamente cuándo tomé esta decisión. Fue a partir de esa fecha en la cual la palabra Revolución fue sustituida por Nación, y el discurso universalista de los años 60 fue suplantado con infinitos y vetustos debates sobre la Identidad Nacional.

Este mapa es, por lo tanto, el mapa de una diáspora. Una apuesta extrema contra la asfixia de la Patria Mayúscula. (de la Nuez 2010: 115)

De cierta manera, *El mapa de sal* es una conclusión de los ensayos anteriores. El tono más íntimo, lleno de silencios e intervalos, se muestra a la vez más literario y concentrado, más conceptual. El registro confesional (“Yo, un día, también me sentí Calibán. [...] Ahora soy un ex bárbaro”) que leemos en esta cita, asume la perspectiva del sobreviviente; alguien que viene de atravesar un abismo (el mar, en este caso, equivale al cruce del desierto) y mira hacia atrás sopesando su experiencia. En las primeras líneas del libro de la Nuez sitúa su texto en una zona de separación: ni aquí ni allá, ni antes ni después, en una suerte de limbo, donde las palabras flotan. “Este libro dibuja el tránsito entre un mundo y otro mundo. Es la escala, en primera persona, entre un mundo que ha dejado de existir y otro mundo –en el futuro– del que apenas se cifran señales en la intemperie” (de la Nuez 2010: 11). A lo largo del texto se van desgranando distintas significaciones de la sal. La sal es la “tinta” (el aliento) del libro, es el pedacito de patria que el emigrado se lleva en el bolsillo (restos de agua, no de tierra), es lo que da sabor o gusto a la vida, y es la figura de la palabra que se esparce, como en la cita de Mateo 5: 13: “sois la sal de la tierra”. Estas significaciones están aludidas a lo largo del ensayo, pero hay otra que se puede deducir de la metáfora misma del “mapa de sal”. ¿Cómo puede la sal marina dibujar un mapa, sino trazando un negativo? El mar, en efecto, no hace marcas más allá de las costas. Su huella son los residuos del oleaje, y por lo tanto no dice nada del interior de la tierra. Esa extensión negativa, ese mapa de sal, es el lugar que de la Nuez elige para su voz. La zona de la diferencia, el lugar de tránsito entre dos mundos.

El trazo del cartógrafo es la huella del ensayista. Navegar y dibujar son acciones equivalentes. Ambas metaforizan la actividad del discurso “bárbaro” que se abre paso entre los grandes continentes discursivos, saliendo de una zona y llegando a otra, emigrando de un país en el que ese lenguaje bárbaro no tenía lugar, para acercarse a otro en el que sí lo tiene, pero en condición de extranjería. *Discurro*, en latín, significa correr de una parte a otra; *discursus*, agitación, idas y venidas (Segura Munguía 1985). El arte de cartografiar es el arte de moverse creando espacios (la mano se mueve, como el viajero y la balsa). De modo que el ensayista navegante es también un artista que dibuja. “Un dibujante de mapas”, dice de la Nuez, un “Calibán retocado para entrar en la globalización” (2010: 116). Las circunstancias paradójicas y los puntos de inestabilidad cobran protagonismo (el atleta olímpico que cambia de bandera, la artista conceptual que rediseña su rostro, el exiliado que habita en el pequeño *hyphen* de su doble pertenencia, etcétera). El ensayo dispone las cosas de modo tal que las experiencias fugitivas, sin espacio propio, encuentren allí su lugar, sean visibilizadas y reconocidas; aunque sea provisoriamente, con la duración efímera que pueda tener un mapa de sal. “Yo dibujo este mapa de sal para desatar igualmente la posibilidad de la extrañeza, la multiplicidad, la diferencia y las salidas alternativas; tanto frente a los fundamentalismos del comunismo vencido, como en contra de la globalización pletórica de la victoria” (de la Nuez 2010: 38).

Los objetos conceptuales dispuestos en el texto como piezas de una exhibición definen la nueva política, cuyo punto de arranque se encuentra a comienzos de los noventa, o sea, en el momento en que la generación de Iván de la Nuez, “la última esperanza de un cambio dentro del socialismo” (1998: 60), la generación de “los hijos de la utopía”, como los llamó Osvaldo Sánchez (1991), descubrió que “la Revolución se les convertía en el Estado” (1998: 60). Mientras que los países del Este transitaban a finales de los ochenta hacia una democratización, Cuba en cambio persistía en su régimen verticalista y unipartidista liderado por el Estado. De modo que los intentos de abrir la cultura en un sentido horizontal e inaugurar un campo de experimentación dentro del propio país (ensayos como los de *Castillo*

de Fuerza, Hacer y Paideia, entre otros), se vieron frustrados por una política que tomaba un rumbo autoritario y nacionalista, sin lugar para proyectos independientes. Esta experiencia de frustración se encuentra en el origen de la fuga de Calibán. Es una gran herida original, que de la Nuez se lleva en el bolsillo como la sal del emigrado que recuerda el lugar del que partió. En este caso, ese resto conservado se traduce en experiencia: una experiencia real del comunismo, que le sirve al ensayista como bagaje para elaborar una memoria crítica y más comprensiva del presente. Una que no se deje seducir con facilidad ni por los cantos de guerra dejados en el pasado, ni por los cantos de sirena del nuevo mundo en el que recalca.

Conclusión sobre el arte de cartografiar

Otros textos de la diáspora se propusieron, al fin del milenio, repensar la condición insular y proyectar nuevas cartografías. Publicados el mismo año que *La balsa perpetua* (1998), *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo (reeditado por la misma editorial Casiopea) e *Isla sin fin* de Rafael Rojas (Ediciones Universal de Miami) plantean, más allá de sus diferencias, problemas semejantes a los que hemos analizado. En el caso de Benítez Rojo se puede ver el esfuerzo por revisar el campo de injerencia cubano a partir de un replanteamiento de la espacialidad caribeña. En su libro, publicado inicialmente en 1989 y ampliado en la segunda versión de 1998, Benítez Rojo desarrolla la tesis de que el Caribe se constituye como una estructura económico-social, que define a su vez un cierto patrón cultural. Esta configuración de base, el “meta-archipiélago”, replica la conformación geográfica de la zona, cuyo fundamento material e histórico es la institución de la “máquina azucarera”. La figura del meta-archipiélago, una especie de matriz o patrón rector, le permite a Benítez Rojo pensar el área en términos de repetición, descentramiento y extensión, es decir, mediante categorías espaciales. En su lectura, Cuba ya no es la vanguardia emancipadora que pretendía ser durante los años setenta (Silva 2009), sino una pieza más de la constelación insular, regida por las mismas contradicciones. Rafael Rojas, por su parte, hace un

esfuerzo equiparable por develar la lógica que opera “más allá” (en el plano “meta”) del centralismo insular. En *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, analiza la instauración, continuación y consagración del discurso nacionalista, desde el romanticismo del siglo XIX hasta la Revolución de 1959. “Me interesa historiar y criticar el metarrelato identificatorio y teleológico de la Revolución cubana. Siento, como muchos, el deseo de abandonar esa racionalidad de la nación moderna, que opera con enunciados tan binarios como el ‘adentro’ y el ‘afuera’, el ‘exilio’ y el ‘insilio’, el ‘límite’, la ‘frontera’, etc, etc...” (Rojas 1998: 11). Como de la Nuez, Rojas denuncia el encierro de una racionalidad binaria que es preciso desarmar. La propia perspectiva “arqueológica” con la que analiza la invención de la nación desnaturaliza esa racionalidad para descomponerla en sus mecanismos, ambicioso programa de historia intelectual que Rojas continúa realizando hasta el presente.

Los títulos *La isla que se repite*, *Isla sin fin* y *La balsa perpetua* comparten una estructura sintagmática similar. En ellos el primer término se refiere al espacio (isla o balsa) y el segundo a sus atributos de perennidad o reiteración, situaciones de circularidad (“*no exit*”)⁹ que se intentan interrumpir. Como advirtió Fredric Jameson a propósito del posmodernismo, el arte de cartografiar es una manera de tomar posesión del espacio para que el espacio no se apodere de nosotros, una forma de desalienación que cada día se vuelve más urgente (1991: 120-121). Los tres ensayos en cuestión trabajan sobre la imaginación de los espacios dominantes. Son textos escritos desde afuera del país, en tensión con un interior acerrojado, textos que rehúsan hacer una crítica del nacionalismo que pueda alimentar otro nacionalismo nuevo. Estos ensayos, que estudian el vínculo entre maquinaria de poder y demarcación territorial, al mismo tiempo dialogan entre sí y constituyen territorio. Si la nación es, según la famosa fórmula de Benedict Anderson, una comunidad imaginada, se trata aquí de rediseñar ese lugar en común, formular otros modos de relación y dotar de nuevos significados a sus imágenes. En este aspecto, la intemperie de la que habla de la Nuez no

⁹ Título del libro elaborado por Carlos A. Aguilera sobre la obra de Luis Cruz Azaceta (2016).

es por completo un páramo ni un océano de soledades. Los discursos convergentes sobre ese espacio “posible” amplían el área del pensamiento insular y conforman un campo transnacional con sus propios *loci communi*, sus lugares discursivos de reunión, sus historias, complicidades y sobreentendidos. En esta reconstrucción de la comunidad imaginada desde la vasta región fronteriza de la diáspora, el trabajo de Iván de la Nuez no ha sido un componente menor, sino, como puede verse, uno de los que más ha contribuido a poblar el nuevo espacio de razones y de imágenes.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. y Luis Cruz Azaceta (2016). *Luis Cruz Azaceta: no exit*, Madrid: Turner.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Basile, Teresa (2014). “El desarme de Calibán”, *Revista Iberoamericana*, LXXX/247: 595-608.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea.
- Bussé, Lluís (2014). “Close Up N° 6: Iván de la Nuez”, <https://lluibusse.wordpress.com/close-up-no-6-ivan-de-la-nuez-cast/>
- Courtois, Stéphane y otros (1997). *El libro negro del comunismo*, Barcelona: Planeta.
- de la Nuez, Iván (1995). *Cuba, la isla posible*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Ediciones Destino.
- _____ (1998). *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona: Casiopea.
- _____ (ed.) (1999). *Paisajes después del muro: disidencias en el poscomunismo diez años después de la caída del muro de Berlín*, Barcelona: Península.
- _____ (2010). *El mapa de sal: un postcomunista en el paisaje global*, Cáceres: Periférica.
- Fernández Retamar, Roberto (2004). *Todo Caliban*, Buenos Aires: CLACSO.

- Groys, Boris (2011). "El curador como iconoclasta", *Criterios*, 2: 23-34.
- ____ (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, Fredric (1989). "Foreword" en: Roberto Fernández Retamar, *Caliban and other essays*, Minneapolis: University of Minnesota Press, VII-XII.
- ____ (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- Lyotard, Jean-François (1998). *Moralidades posmodernas*, Madrid: Tecnos.
- Ponte, Antonio José e Iván de la Nuez (2007-2008 invierno). "Ensayar es ensanchar. Iván de la Nuez entrevistado por Antonio José Ponte" (Entrevista). *Encuentro de la cultura cubana*, 47: 25-35.
- Rojas, Rafael (1998). *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami: Universal.
- Sánchez, Osvaldo (1991). "Los hijos de la utopía. La poesía cubana de los ochenta", *Blanco Móvil*, 49: 3-14.
- Segura Munguía, Santiago (1985). *Diccionario etimológico latino-español, español-latino*, Madrid: Anaya.
- Silva, Guadalupe (2009). "Del insularismo al meta-archipiélago. El Caribe según Antonio Benítez Rojo" en: Celina Manzoni (ed.), *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana*, Alcalá la Real: Ediciones Alcalá, 95-112.

Reconfiguraciones del archivo

Una temprana figuración del desengaño: astucia y disimulo en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante ¹

Celina Manzoni

Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó...

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento...

“Naranja en flor”
Virgilio Expósito (música)
Homero Expósito (letra)

Cuaderno de bitácora

La nostalgia del tango –su poesía de la pérdida, la confusión, el extravío– parece entrar en diálogo con este libro de Guillermo Cabrera Infante que, guardado cerca de cincuenta años (si las hipótesis acerca de la fecha de su composición se comprueban), de pronto se cruza con la timidez melancólica de José María Arguedas en su dedicatoria de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, esas líneas en las que el autor se mostró como “temeroso” y calificó a su relato de “lisiado y desigual” (1972: 7). Como algunos han señalado, *Mapa dibujado por un espía* (2013) de Guillermo Cabrera Infante, lo mismo que *La ninfa inconstante* (2008) y *Cuerpos divinos* (2010) participa de esa sospecha como de menoscabo que suele perseguir a las obras póstumas, una atribución que, sin proponérselo expresamente, con mayor o menor elegancia hace crujir la compleja relación entre lo aca-

¹ Una primera versión de este ensayo con el título “Sufrir, amar, partir: *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante” fue publicada en Adriana López-Labourdette y otros (2018).

bado y lo inconcluso para convertirla en ocasiones en ademán teñido por el desdén.² Después de denunciar, con palabras de Virgilio Piñera, la “voracidad de los biógrafos”, Orlando Pardo Lazo ironiza, apenas salido el libro, sobre un supuesto complot editorial: “aunque ya no haya autor autenticable en este libro o dibujo, que pudo ser la obra de cualquiera de sus personajes *non-fiction*” (2014). Muy pronto también, otras plumas, algunas de larga tradición como las de Juan Cruz y Juan Goytisolo, mientras reconocen que es un libro triste y angustioso, incluso desigual, ahondan en la decisión estética de haber elegido formas más o menos relacionadas con las denominadas escrituras del yo y recuperan el filoso espíritu de denuncia de lo que ya se veía como indicio de la inevitable decadencia de un proyecto, incluso de una ilusión. Habrá quienes, traspasados por la dura experiencia, recuperen no solo la voz de Cabrera Infante sino la de muchos protagonistas de los años sesenta y quienes aprovechen la oportunidad para enrostrar a los traidores su abandono del amigo cuando quedó a merced de un poder sordo aunque no mudo. Desde cualquiera de esas u otras perspectivas publicadas en diversos medios de comunicación, nadie niega la autoría de Cabrera Infante, se reconocen sus tonos, acentos, el dominio de la ironía aun cuando las lecturas estén atravesadas por la nostalgia y el sentimiento de pérdida que la acompaña. Un dilema en el que está inmerso el editor Antoni Munné quien en su “Nota a esta edición” ratifica:

El lector tiene la última palabra para valorar la oportunidad de su publicación, pero los editores hemos considerado que, *más allá de lo esencialmente literario*, el libro constituye un testimonio de primera magnitud a la hora de conocer en qué medida la convulsión política cubana afectó a Guillermo Cabrera Infante, y como [sic], por extensión, influyó en sus posteriores opiniones sobre la realidad de Cuba (2013: 7, cursivas mías).

Ahora bien, si lo que se propone es pensar en términos de la siempre elusiva esencia de lo literario, quizás convenga recor-

² Sirva como referencia la profusa y no siempre equilibrada crítica sobre la producción de Roberto Bolaño que suele no ahorrar sarcasmos respecto de una obra póstuma que casi duplica la publicada en vida del autor.

dar que la institución arte ha aprendido a desconfiar tanto de las fronteras entre los géneros como de la menguada condición que suele atribuirse a ese rara cualidad de lo inacabado. Lo muestra, por una parte, el desplazamiento de la mirada sobre los esclavos de Miguel Ángel otrora depositados, física y metafóricamente, en los subsuelos del museo, hoy elevados a la condición de piezas maestras que siempre fueron. Nos recuerda, por otra, que completud, frontera genérica y el orden que de esas nociones se deriva ha sido cuestionado, más allá del gesto de las vanguardias, por la fundada desmitificación de Maurice Blanchot quien, en el lejano 1959, resumió: “Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma” (1969: 225).

Voluntad de escritura

Desde una perspectiva algo alejada de una retórica que también se escuda en la política, quizá lo que más impresione en una primera lectura de *Mapa dibujado por un espía* sea la potencia de una escritura que, pese al difundido saber de las circunstancias y del desenlace, logra sostener una tensión narrativa al margen de las atribuciones genéricas estrictas en las que, sin éxito, se lo ha querido enmarcar: crónica, testimonio, diario, autobiografía, novela, memoria, o menos todavía: apuntes, borradores y borradores (en el mejor de los casos, promisorios, cuando no, sencillamente desechables). Aunque este casi cuaderno de bitácora en el que se anotan los accidentes de una riesgosa navegación (*urtext* lo denomina Munné), pueda parecer descolorido frente a *Tres tristes tigres*, publicado originalmente en 1967 y uno de los grandes libros del siglo XX, resulta difícil sustraerse a la voluntad de forma que lo anima pese a que la edición arrastra dificultades cuya solución se remite necesariamente a una futura investigación filológica y documental.

No sólo es difícil constatar el momento de escritura que, según Miriam Gómez, habría transcurrido entre 1965 y 1968, afirmación a la que se opone el testimonio de Raymond D. Sou-

za basado en una conversación con Cabrera Infante fechada el 20 de agosto de 1991:

The narration in 'Ithaca Revisited' [como la denominaba Cabrera Infante] is in the third person, but the focalization is through the eyes of Cabrera Infante, a technique used in some of the vignettes of View of the Dawn in the Tropics. Written in 1973 when he was working his way through a serious depression, the book helped him reconstruct and exorcise memories of the past. It is a fascinating and engaging read, but Cabrera Infante feels that the style is too direct and should be denser. He says, 'I am not content with the narration of this book. I want to change it. But the question is when. How do I buy time'. (1996: 81)³

Pese a resultar evidente que Souza fue un primer lector del manuscrito durante el período que se dedicó a escribir su biografía de Cabrera Infante, la fecha de composición que propone, 1973, no es necesariamente incuestionable en términos de la lógica interna del libro: parece difícil que su autor mantuviera tonos amables, incluso amistosos hacia quienes, sobre todo después de 1968 y de su ruptura abierta con las autoridades cubanas, se contaron entre sus jurados enemigos. Ante estas y otras especulaciones muchas veces de difícil confirmación, quizás resulte necesario pensar en plurales momentos de escritura o en reescrituras parciales en diversos momentos de su largo exilio.

También son vagas las referencias al origen del título, *Mapa dibujado por un espía*, que Munné, en su nota a la edición, reenvía a un recuerdo de Miriam Gómez acerca de un mapa de La Habana hecho por un espía inglés que Cabrera Infante habría visto (pero, ¿cuándo?) en el despacho de Alejo Carpentier (2013: 9). Un comentario en el que repican y se cruzan otras varias re-

³ "Ítaca revisitada [como la denominaba Cabrera Infante] está escrita en tercera persona, pero la focalización se realiza a través de los ojos de Cabrera Infante, una técnica utilizada en algunas de las viñetas de *Vista del amanecer en el trópico*. Escrita en 1973, mientras atravesaba una seria depresión, el libro lo ayudó a reconstruir y exorcizar recuerdos del pasado. Se trata de una lectura que fascina y atrapa, pero Cabrera Infante siente que el estilo es demasiado directo y que debería ser más elaborado. Me ha dicho: 'No me siento conforme con la narración de este libro. Quiero cambiarla. Pero la pregunta es cuándo. Cómo ganar tiempo.'" (traducción mía).

ferencias sucesivas en el tiempo, entre las primeras, un párrafo de *Mapa* en el que se narra una visita supuestamente realizada en esos meses de 1965 a Alejo Carpentier en sus oficinas de la Imprenta Nacional:

La visita termina con una mirada a uno de los grabados colgados en la pared, detrás del escritorio de Alejo, quien lo ve mirando un grabado particular que tiene a unos bellos efebos, tumbados semidesnudos en una balsa, rodeados de feroces tiburones:

–Eso que se ve al fondo –le dice Carpentier, en una frase que no dejará olvidar jamás– es La Habana, chico.

Y, efectivamente, detrás, al fondo de la balsa cuajada de náufragos se puede ver El Morro y casi la entrada de la bahía de La Habana. (2013: 228)

Resalta aquí la ausencia de mención a un cartógrafo espía, lo mismo que en un fragmento de “Los debutantes” de *TTT* en el que un solicitante descolocado observa un cuadro en una pared de la oficina de su empleador:

Era un dibujo romántico en que unos tiburones caprichosos [...] rodeaban una balsa, bote o barca a la deriva, donde iban dos o tres tipos tan musculosos y lindos que más que náufragos parecían modelos [...]. Recuerdo que [...] al fondo, en último término, aunque parezca increíble, se veía La Habana gris del siglo XVIII [...]. (2010a: 187)

Sin embargo, en lo que habría sido una versión muy anterior de *TTT*, rescatada en el estudio sobre la génesis del libro a partir de papeles inéditos de Cabrera Infante que realizó Enrico Mario Santí, se da el título de un relato breve en cuya primera parte aparece por primera vez (por lo que sabemos) no sólo la figura del espía sino el título que luego ¿pero, cuándo? identificará al libro publicado en 2013: “Mapa dibujado por un espía: un joven obrero narra su entrevista con el dueño de la fábrica y relata casi jocosamente una injusticia” (Santí 2010: 24). En una siguiente reaparición el espía ya será inglés y esto porque en uno de los epígrafes de este libro Cabrera Infante reproduce, aunque con elisiones (algunas señaladas con puntos suspensivos, y otras no señaladas) uno de los fragmentos de *Vista del amanecer en el trópico* (1974: 27):

He aquí un mapa hecho pocos días antes del ataque a la capital de la isla. Como se puede ver, el mapa es más bien grosero, pero llena muy bien su cometido... Se puede observar cómo distorsionan el mapa las características de la ciudad y sus alrededores. Se cree que dicho mapa fue hecho por un espía inglés. (2013: 13)

Este epígrafe autorreferencial tramará con otros cinco epígrafes de diversos autores, que culminan con uno de Jean-Paul Sartre, una compleja red textual que abre *Mapa...* en las tres páginas anteriores al prólogo del autor (2013: 13, 15, 17); una articulación de citas cuidadosamente elegidas en las que se entretrejen, junto con la voluntad de testimonio, las nociones de exilio, patria, espionaje, nostalgia, ruina y deterioro. Encabezadas por un texto de Ernest Hemingway: “Tú no eres realmente uno de ellos sino un espía en su país” (2013: 13), incluye luego una reflexión, que se podría considerar “metodológica”, firmada por Pat F. Garret: “*The reader will perceive how awkward it would appear to speak of myself in the third person*” (2013: 15).⁴ Además de alertar acerca de una opción de escritura que se mantendrá casi inalterable en toda la narración (por eso el recorte antes señalado en la cita de Garret), se adelanta a la sensación de molestia de un lector enfrentado a un texto tan dramáticamente personal –como todo relato de retorno– al tiempo que subraya la incomodidad que supone para el autor “hablar de sí mismo en tercera persona”.

El único momento en que el narrador optará por la primera persona se da en el rescate de una conversación con su amigo Gustavo Arcos acerca de los métodos utilizados por la seguridad para detectar contrarrevolucionarios. En el contexto del clima persecutorio que recorre todo el texto, el excepcional uso del “yo” remarca oblicuamente la percepción acerca de sí mis-

⁴ Una manipulación de Cabrera Infante ya que la cita completa de Garret extraída de *The Authentic Life of Billy, The Kid*, según Saumell (2014), se continúa en una segunda parte aquí elidida: “*so at the risk of being deemed egotistical, I shall use the first person in the future pages of this work*”. Cita completa: “El lector podrá percibir la extrañeza que supone hablar de mí mismo en tercera persona, de ahí que pese al riesgo de ser considerado egocéntrico, utilizaré la primera persona en las futuras páginas de este trabajo” (traducción mía). Una operación explícita de la voluntad de forma que sostiene al texto y que, sobre todo, exhibe algunas de las difíciles decisiones que supuso para su autor.

mo mientras funciona como una advertencia en relación con Almada –a quien de inmediato me voy a referir– y se adelanta a comienzos de 1966 cuando Arcos fue detenido. “¿Tú sabes una cosa Gustavo? Yo (énfasis mío) creo que es todo lo contrario: que Ramiro Valdés te estaba en realidad vigilando a ti, y cuando señaló para Aldama fue para despijarte: en realidad tú eras el investigado” (2013: 154).

Como fuere, la expectativa de comienzo no se realizará de inmediato: el ingreso al texto parecería demorarse en un “Prólogo” (2013: I-XVII) que, decididamente en primera persona, narra la historia de Aldama, un personaje oscuro en un contexto de intrigas palaciegas con sus cuotas de espionaje y traición salpicadas por el miedo: finalmente, este prefacio, preámbulo, entrada (sin duda de la mano de Cabrera Infante), efectivamente funcionará como una introducción al texto aunque después parezca ser abandonado.

Este prólogo del autor que se inicia con la narración de la vida más o menos visible de Pablo (a) Agustín Aldama será ocasión para subrayar un sistema de vigilancia, más bien de la vigilancia como sistema y también para recordar su origen en la violencia militarista de los grupos de acción política de los años cuarenta en Cuba, en los que Aldama “decía que conoció a Fidel Castro” (2013: V): grupos en otras ocasiones calificados de gangsteriles, algunas de cuyas tretas, turbulencias y lealtades borgeanamente “sucesivas y encontradas” habrían marcado física e ideológicamente a Aldama, personaje asignado a la embajada cubana en Bélgica con funciones ubicuas y, por eso mismo, inquietantes o por lo menos, difusas (2013: 153-155).⁵ Un ingreso que resignifica la construcción del ambiente de desconfianza, e incluso de delaciones, que luego impregnará todo el texto: sospechado de intimidación y fisgoneo, Aldama despliega una técnica “de misteriosa indiscreción o de indiscreto misterio” (2013: XIV) con el objetivo de atemorizar. Y aunque el narrador desestime esa posibilidad, no podrá dejar de reconocer la eficacia cuando al final deslice su convicción, apartada quizás antes con ligereza, de que Aldama se había propuesto

⁵ Cabrera Infante retomaría estos y otros avatares relacionados con Gustavo Arcos, Aldama y la embajada en Bruselas en “Vidas de un héroe” (1993).

destruirlo en combinación con sus contactos en los organismos de seguridad del Estado: “El futuro inmediato (y todavía más: el futuro mediato) se encargaría de mostrarme que mi seguridad aparente de entonces no fue más que una forma velada del *hybris*” (“Prólogo” 2013: XVII).

Una cartografía amenazada

Una introducción (pre-texto) que se cierra en términos tan intimidantes gravita sobre el inmediato inicio de *Mapa dibujado por un espía*: en primer lugar, por una marcada elisión del nombre del sujeto de la narración que “esa tarde del primero de junio de 1965” se convierte en víctima casi mortal de un sospechoso accidente de tránsito en Bruselas. Cito:

***** acostumbraba a sentarse, por un falso sentido democrático, al lado del chofer. Pero esa tarde del primero de junio de 1965 Jacqueline Lewy le pidió que si la podían dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás, junto a la secretaria. Eso le salvó la vida. (2013: 37)

La supresión del nombre propio, aunque será repuesto al final del libro (pero todavía no lo sabemos), unida a la opción por un narrador en tercera persona sostiene una estrategia narrativa que provoca, en principio, un efecto de extrañeza. ¿Un ejercicio del recato de quien se enfrenta con el cumplimiento de las peores pesadillas? ¿Una forma de la cautela o de la superstición del que se ilusiona con evitar lo inevitable si no lo nombra? En la práctica, un ejercicio de distanciamiento que, de todos modos, resulta siempre desafiado por la inclusión de numerosas formas populares y familiares en los diálogos y por referencias muy personales, íntimas que irán aumentando a medida que avance el relato: “Él siguió redactando y copiando informes y tratando de que el trabajo le disipara la congoja que sentía en el pecho” (2013: 41). Es probable también que se haya propuesto eludir un estilo demasiado directo (que lamentaría no haber logrado, según las declaraciones de Souza antes citadas) o evitar los albuces del melodrama; una estrategia plausible aunque no

sencilla ante el desafío de narrar la muerte de la madre, el fin de la utopía, la pérdida de la patria.

Aun así, la densidad de los recuerdos que esta escritura vuelve a poner en circulación amenaza la ficción del desapego si la leemos como una respuesta implícita a la pregunta retórica formulada en el epígrafe de Ford Madox Ford (2013: 15):

*You may well ask why I write. And yet my reasons are quite many. For it is not unusual in human beings who have witnessed the sack of a city or the falling to pieces of a people to set down what they have witnessed for the benefit of unknown heirs or of generations infinitely remote; or, if you please, just to get the sight out of their heads.*⁶

Una escritura que no elude las circunstancias que rodearon el regreso a la propia tierra sino que, más bien, trata de asegurarse que esos hechos puedan ser narrados; entre Escila y Caribdis, entre el riesgo de decir y el de callar, en este retorno el narrador, que no se resigna al abandono y al silencio, asume el riesgo de la escritura. Un regreso al país natal que, como el de Aimé Césaire, entre la reivindicación y la amargura consumará un retorno angustioso del poeta a lo más oculto de sí mismo: así lo vio tempranamente André Breton cuando leyó *Cahier d'un retour au pays natal*: “*Il est normal que la revendication le dispute dans le Cahier à l'amertume, parfois au désespoir et aussi que l'auteur s'expose aux plus dramatiques retours sur soi-même*” (1983: 83-84).⁷

Como un modo de anclar la transitoriedad y la fluctuación en un espacio todavía no claramente determinado, el narrador de *Mapa dibujado por un espía* parece instalarse en la dimensión temporal: articulará un relativo orden cronológico en el que la sucesión narrativa estará marcada a veces de manera ex-

⁶ “Quizás se pregunte por qué escribo. Y sin embargo mis razones son muchas. Porque no es inusual que los seres humanos que hayan sido testigos del saqueo de una ciudad o de la desintegración de un pueblo quieran dejar constancia de lo que han visto en beneficio de herederos desconocidos o de generaciones infinitamente remotas; o, si se quiere, sólo para expulsar esa imagen de sus cabezas” (Traducción mía).

⁷ “Es normal que en el *Cahier* la reivindicación dispute con la amargura, a veces con la desesperación y también que el autor se exponga a los más dramáticos retornos a sí mismo”. (Traducción mía).

plícita por la mención de algunas fechas clave y otras por la reiteración de frases temporales: “por la noche”, “esa tarde”, “al día siguiente” que cunden después de la salida frustrada de la isla y se reiterarán casi obsesivamente hasta el final. Una sucesión que se inicia de manera explícita el 1 de junio de 1965 y que, con el cierre de *Mapa...*, se clausura el 4 de octubre de 1965, eliminado el inicial anonimato asegurado por los asteriscos, con las mismas palabras con que se abrió.

Cuando llegó la hora de vuelo que esperaba, ese *point of no return* que conocía por las películas, abrió su *attaché case*, buscó debajo de algunas fotos y algunos papeles en blanco unas hojas escritas, las abrió para leerlas y leyó lo que había escrito: ‘Cabrera Infante acostumbraba a sentarse, por un falso sentido democrático, al lado del chofer. Pero esa tarde del primero de junio de 1965 Jacqueline Lewy le pidió que si la podían dejar cerca de su casa y él decidió sentarse detrás, junto a la secretaria. Eso le salvó la vida’. (2013: 378)

Se trataría entonces de una narración organizada a partir de la figura del círculo, más bien de una espacialización helicoidal en la que el movimiento inicial –que está en el origen del viaje de ida– y el movimiento final –el viaje de vuelta– están fuertemente semantizados. La revelación del nombre propio, escondido al comienzo por los asteriscos, provoca un desplazamiento de sentido, un giro fundamental, una vuelta al lugar del origen pero en otro espacio. Es como si el choque experimentado por el personaje entre el comienzo y el final, las transformaciones operadas en su modo de ver entre uno y otro extremo del arco autorizaran un recomienzo que necesariamente habrá de darse, además, en otro plano. Y esto es así porque al finalmente darle a la víctima innominada del inicio su propio nombre, el narrador cierra el ciclo de reconocidas astucias y disimulos a las que en parte atribuye el éxito de su dificultosa salida de la isla pero sobre todo porque se autoriza en el más amplio sentido del término, se reconoce como autor: un gesto que serviría para datar la escritura de *Mapa...* aunque ayudaría más bien a entender la audacia de los cambios realizados al regreso de Cuba para convertir a la primera *Vista del amanecer en el trópico* en *Tres tristes tigres*. La hipótesis de Munné, avalada por declaraciones

de Miriam Gómez, sugiere que *Mapa* “probablemente fue escrito, casi de un tirón, con anterioridad al año 1968” (2013: 9). Una hipótesis que debería ponerse a prueba también en relación con la ardua conversión de la primera *Vista del amanecer en el trópico* en el *Tres tristes tigres* publicado en 1967, que se habría iniciado

tras un viaje de regreso a La Habana entre junio y octubre de 1965 para enterrar a su madre. Es durante esa visita de cuatro meses, en el culmen de su desilusión, cuando comienza a reescribir *Vista*, en un itinerario que coincide en el tiempo con los últimos días de la censura franquista. (Santí 2010: 17)

Será lo que explicita en otro plano cuando haga pública su disidencia tres años después en “La respuesta de Cabrera Infante” al cuestionario solicitado por la revista *Primera Plana* de Buenos Aires (30 de julio de 1968). Precedido por un “Preámbulo no pedido”, prácticamente se constituye en una glosa de aquel último párrafo de *Mapa*, con una diferencia: aquello que dice que escribió en los días habaneros no habría sido, como hubiéramos querido suponer, el libro que ahora conocemos como *Mapa dibujado por un espía* sino “las cuartillas irregulares, clandestinas, dedicadas a convertir *Vista del amanecer en el trópico* en *Tres tristes tigres*” (1999a: 28). Información que reitera en “Lo que este libro debe al censor” (1967: IX-XIII) que precede a la edición de *TTT* publicada por la editorial Ayacucho: “Ya desde La Habana, cuando decidí mi exilio, había decidido también reformar mi libro” (1967: XI). Una reforma que, exigida además por la censura española, lo llevó

a trabajar con fervorosa intensidad [...] en la rescritura y conversión total de *Vista del amanecer en el trópico*, título irónico, en *Tres tristes tigres* de palabras. [...] Recuerdo que el libro original (una manera de decir) se quedó en unas 120 páginas y que el otro tomo tenía al final más de 450 páginas, por lo que debí escribir unas trescientas páginas nuevas. Es decir, era un libro que era y no era un libro nuevo. (1967: XI)

Una intensa actividad de escritura y reescritura de la que queda en *Mapa*... una referencia relativamente ambigua fechada unos días después del 26 de julio [de 1965] que, si bien pue-

de remitir a los cambios en la primera *Vista del amanecer en el trópico*, tampoco elimina del todo la hipótesis de Munné en el sentido de que *Mapa* “probablemente fue escrito, casi de un tirón, con anterioridad al año 1968” (2013: 9):

Había comenzado también a escribir, componiendo fragmentos de su novela, en el cuarto en que dormían sus hijas, sentado a su viejo caballete de delineante, usando la máquina de escribir de su hermano y cogiendo el poco papel que había en la casa. [...] Pero no dejó de escribir, aunque no le dijo a nadie lo que hacía, escribiendo en secreto mientras cultivaba la imagen de un diplomático soltero en vacaciones. (2013: 208)

Una escena de escritura marcada por la violencia: incomodidad, simulación y secreto, contemporánea de la carta que supuestamente le enviará a Miriam Gómez con un viajero y que a los ojos de los probables censores “hubiera parecido una carta de amor más o menos desesperado pero tenido bajo control. Como era en realidad” (2013: 240). Escenificación de un ejercicio de escritura en el que la tensión entre el callar y el decir, el ser y el parecer no habría de conspirar contra el resultado que efectivamente se espera de semejante barroquismo:

cómo redactarla de manera que Arenal pudiera llevársela sin contra-tiempo, y cómo, al mismo tiempo, decirle a Miriam Gómez todo lo que estaba pasando y, a la vez que parecía conminarla al regreso, decirle que no volviera, que se quedara en Europa, que su única salvación estaba en tenerla a ella del otro lado. (2013: 239)

El largo adiós

Al revés de lo que le sucedió a Ulises en su demorado regreso a Ítaca, oscurecido por el accionar de los dioses, en *Mapa dibujado por un espía* la llegada se escenifica en un aeropuerto colmado de conocidos y de amigos (algunos que luego serán enemigos, pero todavía no se sabe) bajo la cegadora luz del trópico. Pero antes, desde la altura “[v]io las innumerables palmeras clavadas a la tierra roja y supo que volaban ya sobre Cuba. [...] Aterrizaron. Antes de salir se cambió los espejuelos

claros por unos ahumados y descendió del avión” (2013: 44). Es como si el texto, ya desde el arranque, se propusiera como una ilustración de las hipótesis de John Berger:

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. (2000: 13).

En un estado de atención suspendida, algo “tan trivial y extraordinario como estar en un sueño” (2013: 51), llega a la funeraria donde velan los restos de su madre:

Subió las escaleras y en el vestíbulo lo sorprendió el letrero:

CAPILLA C

Zoila Infante

Era su primer encuentro con la realidad de la muerte de su madre al verla en la fría objetividad de la letra impresa. (2013: 45)

Es el inicio de un choque también con la realidad de las calles, los rumores, los chismes y las intrigas, los afectos y el rencor. Un tejido que se va espesando en sucesivos encuentros públicos y privados, algunos al borde del secreto, que se condensarán a partir del momento, casi inmediato, en que se le impide sin explicaciones el regreso, pero el regreso ¿a dónde? Una cuestión sobre la que se articulan muchas de las ambigüedades sobre las que se desliza el texto: “Tenía enormes ganas de que llegara el domingo y regresar. Lo sorprendió que llamara regreso a la ida a Bélgica de nuevo: en realidad el regreso debía haber sido la vuelta a Cuba” (2013: 84). Lo expresará con otras palabras Margarita Mateo Palmer en *Desde los blancos manicosmíos*: “La posibilidad de un regreso al país natal luego de una larga ausencia durante la cual se ha construido un nuevo mundo afectivo y cultural que compensa la pérdida, es un dilema doloroso y difícil” (2010: 128).

Quizás la epifanía, el momento crucial del reconocimiento de sí, se apoye sobre este equívoco; desde allí todo el *Mapa* no sería más que un largo adiós en el que el narrador se irá identi-

ficando con quien ha sido empujado a los márgenes, no todavía de la ilegalidad, pero sí de una zona cada vez más alejada de la plena pertenencia, lo que en términos del epígrafe de Hemingway, ya mencionado, lo convertirá en alguien más aislado pero también más perspicaz : “Tú no eres realmente uno de ellos sino un espía en su país” (2013: 13).

Una coreografía del desencanto

Lo que en el inmediato regreso pareció espacializar una relación cercanía/lejanía se refuerza con la temporalidad que pivota sobre el conjunto antes/ahora. Esa conexión, casi una metáfora que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, al intersectarse proporciona al texto una inteligibilidad que ha sido considerada por Mijail Bajtin en relación con su definición del cronotopo:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (1991: 238)

Una conjunción que, sostenida a lo largo de todo el texto, va delineando una imagen del personaje en su aventura de ir y venir, de andar y desandar; una errancia que desata la pasión del cartógrafo en una multidimensionalidad: cerca/lejos; altura/superficie; antes/ahora. La tensión entre la mirada desde una ventana indiscreta en un piso muy alto de La Habana y la que articula los recorridos atravesados por el tiempo va creando en el espacio de la ciudad una cartografía que desde el presente se abre no solo al pasado sino también a una dimensión futura.

Desde la altura, la mirada entrometida del advenedizo, espía desde la sombra a los caminantes con el auxilio de los binoculares: un instrumento privilegiado aunque y, quizás por eso mismo, sospechoso. La mirada que desde el balcón ad-mira la

belleza de algunas muchachas, también se detiene en los paseantes que le parecen cansados “como agobiados por un pesar profundo. [...] Y todos caminaban igual. Ya supo que parecían: ¡los zombies de Santa Mira en la *Invasión de los muertos vivientes!*” (Cabrera Infante 2013: 61).⁸ Una posición que le permitirá además recuperar el espectáculo del mar, siempre cambiante, siempre conocido, una vista de los castillos del Morro y La Cabaña “que ponían límite a La Habana desde el otro lado del canal de la bahía” (2013: 75), o la presencia ominosa de una nave no identificada en el horizonte. Desde allí describe la maravilla de una tormenta en el mar, un reencuentro con la naturaleza de la isla: las grandes lluvias, los espléndidos atardeceres del verano.

Pronto descubrirá que además de esos paisajes y de esos paseantes, también sigue habiendo bellas mujeres, aunque las descripciones y las relaciones que establece con ellas parecen cruzadas por un melancólico descrédito de la belleza femenina que afecta incluso la imagen de Silvia, una adolescente (que luego no resultó tal) de la que cree estar perdidamente enamorado: “estuvo seguro de que se había enamorado de ella como no creía posible hacerlo, como no lo había hecho desde que se enamoró de Miriam Gómez, como no debía hacerlo. Inmediatamente pensó que este era otro obstáculo para su viaje” (Cabrera Infante 2013: 309). Una figura femenina que, de manera casi necesaria, remite al papel adjudicado a la ninfa Calipso, la que retuvo a Ulises en su demorado regreso a Ítaca al punto que en medio de las trabas que le impiden regresar a Bruselas, se retuerce en una ambivalencia que reenvía, ya de manera explícita, a otro episodio de la *Odisea*, el de la visita a la tierra de los lotófagos, los comedores de loto, el alimento que inducía al olvido y del que Ulises, una vez más, tuvo que arrancar a sus compañeros y a sí mismo:

Lo desconsolaba, ahora, pensar en Miriam Gómez, sola en Bruselas y a quien no permitiría regresar a Cuba, pasara lo que pasara con él

⁸ Resulta casi escalofriante que la referencia recupere el comentario hecho por Caín el 9 de septiembre de 1956 de una película en la que los zombies son réplicas de las personas a las que les han robado el espíritu. Ya entonces la consideró una de las “películas más terroríficas que ha producido Hollywood en una década” (Cabrera Infante 1987: 90).

mismo. Solamente lo consolaba ahora o lo hacía olvidar la relación con Silvia, la cama compartida con ella, que se convertía en una verdadera tierra de comedores de loto. (Cabrera Infante 2013: 312)

Son páginas en las que en parte recupera la sensualidad, el brillo y el disfrute verbal desplegados incluso en *La ninfa inconstante* o en *Cuerpos divinos*. Con la posesión completa de esa muchacha, “una verdadera ninfa –en el sentido que le daba el lenguaje popular cubano pero también en sentido mitológico” (2013: 313), se le descubre una nueva dimensión del tiempo que, peligrosamente, le da ventaja a sus enemigos: en la contradicción entre irse y quedarse el amor juega a favor de quienes parecían “empeñados en que él se quedara [...] para siempre en la isla, esa isla a la que debía haber regresado como a su propia casa, pero a la que no reconocía ya como suya, tan muerto el lugar en que vino al mundo como estaba la mujer de quien había salido a la vida” (2013: 313).

En el centro de ese conflicto, dos hechos políticos inciden sobre su situación: la autorización de la migración en masa en los llamados vuelos “de la libertad” (algunas de cuyas alternativas muy pronto relatará Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo*) y una declaración de Juan Arcocha, agregado de prensa de la embajada cubana en París, en la que se propone renunciar para exiliarse en Europa. Dos formas del extrañamiento (como definitivo exilio) difíciles para Cabrera Infante quien, como le dice Franqui claramente, quiere irse pero no quiere pelearse con la Revolución. Una posición difícil que logró mantener hasta su salida de la isla y que sólo se quebró, como fue antes señalado, en 1968.

Es como si esa mirada desde la altura que practica, el ejercicio de la prudencia y del disimulo le hubieran permitido en la vida política no olvidar el modelo de Francesco Guicciardini quien, en medio de las envenenadas intrigas florentinas, supo retirarse a tiempo para realizar su obra: “Él sabía que se había vigilado, que había obrado y obraba astutamente, con cautela, que no había descuidado un momento su misión, que era la de irse de Cuba, como había visto enseguida al regresar” (2013: 314).

Las relaciones de espacio y tiempo atravesadas por la di-

mención social configuran al texto como un recuento de pérdidas: “una especie de presencia dilapidada, una ruina nueva que surgía de allí” (2013: 208); la pobreza del campo que invade a la ciudad pero también el silencio van ordenando el tiempo espacializado de la narración. Sus morosos y minuciosos recorridos, mientras realizan una larga despedida, delinean un mapa: espacios privados, calles, paseos, cines, restaurantes, cafeterías, playas, lugares de encuentro, edificios públicos: las sedes de la UNEAC, de Casa de las Américas y de los ministerios. La mirada insiste en registrar un presente de miseria y deterioro; un catálogo inacabable de carencias –de comida, de café, de agua para bañarse, de aspirinas, de papel para escribir y de papel pautado, de anuncios lumínicos– se une al absurdo de las soluciones implementadas por una burocracia omnipresente: la cartilla de racionamiento y su respuesta casi naturalizada, el mercado negro; el Diplomercado y los restaurantes para una nueva clase social minoritaria. Será la mirada del marginado que, desde esa misma marginalidad, puede leer las señales que los otros prefieren ignorar o que se les escapan; el castigo del narrador no sería por mirar “sino por la manera de mirar” (2013: 157), una manera que al develar el secreto lo constituye en espía y, si se quiere, en traidor. Incorpora una dimensión social en la que se reconoce el germen de una poética del hambre que muchos años después leeremos en *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte: “Sentarme a la mesa vacía y tapar con la hoja en blanco los dibujos de comidas y escribir de comidas en la hoja” (2010: 9). O en Marcial Gala que proyectará la carencia al exceso de la antropofagia en *La catedral de los negros* (2015).

Astucia y cautela

“De esos días de agosto de 1965 él recuerda el tedio de la espera, pero también recuerda las ocasiones extraordinarias” (2013: 250). Quizás una de esas ocasiones haya sido el breve episodio de su encuentro con Nicolás Guillén en los jardines de la UNEAC, cuando el poeta comunista laureado, entre susurros, se queja del maltrato de Fidel Castro, quien lo había acusado de

haragán ante los estudiantes que luego se manifestaron en su contra marchando con gritos y pancartas hacia su casa. Habría dicho Guillén: “¡Este tipo es peor que Stalin! Por lo menos Stalin está muerto, pero este va a vivir cincuenta años más y nos va a enterrar a todos. ¡A todos!” (2013: 135). Años más tarde, la ampliación del relato en “Un poeta de vuelo popular” (1993a: 464-472), que se propone como un homenaje al viejo poeta, en su momento se constituyó también en una alerta: “No lo supo entonces, pero por primera vez desde el triunfo de la Revolución tenía miedo y comprendió lo que era ser una víctima del poder totalitario” (2013: 183).⁹ Un núcleo duro de su pensamiento que retomará tempranamente en el colofón a la entrevista concedida a Tomás Eloy Martínez en julio de 1968:

Sé de otros riesgos. Sé que acabo de apretar el timbre que hace funcionar la Extraordinaria y Eficaz Máquina de Fabricar Calumnias; conozco algunos de los que en el pasado sufrieron sus efectos: Trotsky, Gide, Koestler, Orwell, Silone, Richard Wright, Milozs y una enorme variedad de nombres [...] todos marcados por la misma impronta. (1999b: 39-40).

Otra de esas ocasiones pasa por el recuerdo de Alberto Mora, quien en *Mapa* le da a leer el cuento de un suicida en el que se oculta una autobiografía (2013: 214-215). En una posterior reelaboración de este episodio en *Vista del amanecer en el trópico* dirá: “Lo que hace al cuento particularmente conmovedor es saber que su autor, el comandante, se suicidó siete años después, dándose un tiro en la sien” (“El comandante le dio a leer un cuento” [1974: 205]).¹⁰

En esa atmósfera degradada por el desencanto y el miedo transcurren y se entrelazan la vida familiar, la social y la oficial. Si de la primera se habla con desapego y a veces con rencor

⁹ El episodio ocurrido en 1965 y recordado en 1989 puede revelar otra faceta de *Mapa*: la de reservorio de anécdotas o la de ayuda memoria para posteriores desarrollos.

¹⁰ Volverá a ese tema, que también lo obsesionó, en “Entre la Historia y la Nada” (1993). Alberto Mora, un paria político, uno de los tempranamente “ostracizados”, a quien le dedica *Vista del amanecer en el trópico*, fue protagonista en años posteriores de muchas otras páginas recogidas principalmente en *Mea Cuba*.

y, hasta con cierta violencia, la vida social se apoya en el trato frecuente con los escritores que constituyeron el brillante grupo de *Lunes de Revolución*; la conversación inteligente se recupera hasta en el velorio del padre de Virgilio Piñera en el que se reencuentran Rine Leal, Óscar Hurtado, Antón Arrufat, Calvert Casey, Virgilio Piñera, Pepe Triana, Jaime Soriano y que el narrador define: “una tertulia literaria como en los buenos tiempos de *Lunes*” (2013: 325). Un espacio en el que los recuerdos del pasado se cruzan con chismes, quejas y una de las peores noticias del presente del relato: la persecución de los homosexuales, y todo lo que trae consigo, pocos meses antes de la organización de las UMAP que continuarían hasta julio de 1968 (Ponte 2014).

El ambiente opresivo, que genera intentos de resistencia, también dispara en el narrador un proceso reflexivo atravesado por el oportunismo y el doblez de quien, temeroso por su futuro personal en medio de previstas y temidas delaciones, aconseja prudencia a los que proponen acciones de protesta al mismo tiempo que no puede dejar de reconocer el fracaso de una sensatez que terminó con el cierre de *Lunes* y luego con el de *Revolución* después de las famosas reuniones en la Biblioteca Nacional (Jiménez Leal 2012). Si el silencio de entonces sirvió para convalidar un proceso indetenible de pérdida, se entiende que el narrador califique a los vencidos, entre los que se cuenta, como “generación vendida” (2013: 230-232) y que después en *Mea Cuba* se re-conozca: “Y bueno, no me quejé. Nunca pensé en quejarme” (1999: 106). Ahora, decidido como está a lograr el permiso de salida, invoca con alarmada prudencia el peligro de un aislamiento de los intelectuales, el temor a caer en la provocación, y opta por no enfrentarse a la verdad cuando su hermano Sabá la descubra: “¡Maldita sea! Estamos atrapados” (2013: 131).

Si bien, como solía recordar Ricardo Piglia “hasta los paranoicos tienen enemigos”, todas las relaciones del narrador de *Mapa...* estarán teñidas por el disimulo, la cautela y la astucia; mucho más allá de los despachos oficiales que debe transitar para lograr su objetivo, consciente de que está librando una carrera contra el tiempo entre él y la realidad inmediata.

Plegarias atendidas

Mientras que otros textos de retorno como *Boarding Home* de Guillermo Rosales o “Final de un cuento” de Reinaldo Arenas, muy posteriores a la escritura de *Mapa*, se mantienen abiertos al espacio del deseo, de los sueños o de las pesadillas (Manzoni 2016), en Cabrera Infante, como en “El regreso” de Calvert Casey, con el cumplimiento del deseo se clausura la aventura. A partir del choque con la realidad, la metáfora del regreso se deshace: “sintió agudamente la extrañeza: estaba en su país pero de alguna manera su país no era su país: una mutación imperceptible había cambiado las gentes y las cosas por sus semejantes al revés: ahí estaban todos pero ellos no eran ellos, Cuba no era Cuba” (2013: 157). Se cumple con crudeza el efecto de *décalage*, el desajuste que provoca en el exiliado el regreso a la patria, sea ésta añorada, negada o incluso denostada. Como en otros textos de retorno, aunque muy tempranamente, Cabrera Infante re-instala una reflexión acerca de los modos de representación de una poética que recupera, aun desde las asimetrías y los desencuentros, ese complejo movimiento que bajo el nombre de diáspora sigue atravesando los debates de la cultura latinoamericana y sobre todo de la literatura cubana.

En el marco de la intensa reflexión ética y estética acerca de un exilio que se viene prolongando desde mediados del siglo pasado, pese a los intentos de invisibilización que Cabrera Infante denunció repetidamente, la recuperación de *Mapa dibujado por un espía*, lejos de la arqueología, nos lleva a revisitarse, además de muchas de sus reflexiones publicadas anteriormente, los aportes teóricos y críticos que escritores y artistas vienen realizando, en los tonos más diversos, desde mediados del siglo pasado. Si el exilio, como ha mostrado Edward Said (2005: 179-195) no es una cuestión de elección, las narrativas del exilio, entre las que leemos este mapa, además de realizar una compleja articulación entre historia, literatura y geografía, instalan, y no es algo menor, el espacio de la pérdida, “la esencial tristeza” de quienes no logran cicatrizar la herida provocada por la escisión del yo y la separación del que alguna vez consideraron, a veces para siempre, su verdadero hogar.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1995). “Final de un cuento”, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona: Altera, 147-175.
- Arguedas, José María (1972). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires: Losada.
- Bajtín, Mijail (1991). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 237-409.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*, versión castellana de Justo G. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gili.
- Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*, versión castellana de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila.
- Breton, André (1983) [1947]. “Un grand poète noir (Préface à l'édition de 1947) en: Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris-Dakar: Présence Africaine, 1983, 77-87.
- Cabrera Infante, Guillermo (1967). *Tres tristes tigres*, Caracas: Ayacucho.
- _____ (1974). *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1987). *Un oficio del siglo XX*, Bogotá: La Oveja Negra.
- _____ (1993a) [1989]. “Un poeta de vuelo popular”, *Mea Cuba*, México: Vuelta, 464-472.
- _____ (1993b) [1984]. “Vidas de un héroe”, *Mea Cuba*, México: Vuelta, 244-268.
- _____ (1993c). “Entre la Historia y la Nada. (Notas sobre una ideología del suicidio)”, *Mea Cuba*, 196-241.
- _____ (1999a) [1968]. “La respuesta de Cabrera Infante”, *Mea Cuba*, Alfaguara, 27-40.
- _____ (1999b) [1968]. “Colofón nunca querido”, *Mea Cuba*, Alfaguara, 39-40.
- _____ (2008). *La ninfa inconstante*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2010a) [1967]. *Tres tristes tigres*, Edición de Nivia Montenegro y Enrico María Santí, Madrid: Cátedra.
- _____ (2010b). *Cuerpos divinos*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

- ____ (2013). *Mapa dibujado por un espía*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Casey, Calvert (1962). *El regreso*, La Habana: Ediciones R.
- Desnoes, Edmundo (1983) [1965]. *Memorias del subdesarrollo*, México: Joaquín Mortiz.
- Gala, Marcial (2015). *La catedral de los negros*, Buenos Aires: Corregidor.
- Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas (2012). *El caso PM: cine, poder y censura*, Madrid: Colibrí.
- López-Labourdette, Adriana, Valeria Wagner y Daniel Bengsch (eds.) (2018). *Volver: Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*, Barcelona: Red ediciones S.L. www.linkgua-digital.com, 176-190.
- Manzoni, Celina (2016). "Poéticas de retorno: tres pesadillas cubanas", *Hispanamérica*, XLV, 134, agosto: 3-12.
- Mateo Palmer, Margarita (2010). *Desde los blancos manicomios*, La Habana: Letras Cubanas.
- Munné, Antoni (2013). "Nota a esta edición" en: Guillermo Cabrera Infante, *Mapa dibujado por un espía*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 7-12.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2014). "Mapa de un testamento traicionado", *Diario de Cuba*, Nueva York, 26 de enero.
- Ponte, Antonio José (2010). *Las comidas profundas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2014). "¿Qué fueron las UMAP?", *Diario de Cuba*, 23 de febrero. http://www.diariodecuba.com/cuba/1393116891_7285.html
- Rosales, Guillermo (2003) [1987]. *La casa de los naufragos. Boarding Home*, Madrid: Siruela.
- Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona: Debate, 179-218.
- Santí, Enrico Mario (2010). "Introducción", *Tres tristes tigres*, Madrid: Cátedra, 13-56.
- Saumell, Rafael E. (2014). "Memorias de un espía. Sobre la novela *Mapa dibujado por un espía*, de Guillermo Cabrera Infante", *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, 8/32.
- Souza, Raymond D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, Austin: University of Texas Press.

‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla, Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos

Ana Eichenbronner

La isla como mito

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. “La expresión americana”, José Lezama Lima

Hemos vivido en una isla,
quizá no como quisimos,
pero como pudimos.
Aún así derribamos algunos templos,
y levantamos otros
que tal vez perduren
o sean a tiempo derribados...
“Buenos, digamos”, Virgilio Piñera

En 1937 se produjo en Cuba el encuentro entre el escritor español Juan Ramón Jiménez y el cubano José Lezama Lima. De ese “simulacro de una conversación” (Calomarde 2013), de ese diálogo que ambos autores sostuvieron alrededor del problema de lo insular como condición para la creación artística –de las islas como espacio geográfico y también poético– nació el texto “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” editado por Lezama, o mejor, reinventado por Lezama.¹ Allí, entre ficción y realidad, se irá formando nada menos que la clave del protoprograma

¹ Antonio José Ponte se detiene en las anotaciones que Zenobia Camprubí realizó en su diario mientras ayudaba a su esposo Juan Ramón a revisar ese texto. Se detiene en el fastidio de la mujer que se alegra de poner fin a la empresa disparatada de aceptar tanta escritura apócrifa. Ver https://www.youtube.com/watch?v=H6wMUNx_nx4&t=5s

origenista que reinventa, plantea Calomarde, las variaciones de escribir y leer desde la ínsula como sinécdoque del aporte a Occidente. Ese “insularismo” será, entonces, un mito y, además, un tópico geocultural cuando Lezama lo vuelva el fundamento de una teoría de identidad cultural que percibe de forma positiva su condición (Marturano 2013) y que será la base de su poética, una “teleología insular” que, entre otras cuestiones, propone refundar Cuba a través de una memoria construida artísticamente. El autor de “Noche insular” afirma, además, que el lenguaje poético no logra encontrar un fin en sí mismo y a causa de ello se aísla. Así, Lezama (1981b) sugiere equivalencias entre poesía e isla, un arte poético que es sagrado y está rodeado –como las islas– de misterio: “La ínsula distinta en el cosmos o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos”.

“Sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto”, escribe María Zambrano en 1948 en la revista *Orígenes* y construye una nueva versión del mito de la isla, un gesto fundacional que dotará al grupo de una ontología poética y filosófica. Para María Zambrano –escritora española, republicana exiliada en Cuba y en Puerto Rico, amiga de Lezama, de Lydia Cabrera y de Piñera– las islas son “sustancia poética”, “patria prenatal”, conformada por una realidad carnal olvidada, a la vez que un estado de despertar de la *physis* (la naturaleza) en que materia y espíritu constituyen una unidad no diferenciada en la que surge la primera manifestación del espíritu dentro de un estado de creación poética sagrada y de raíz trascendente. Más tarde y en otros ensayos, Zambrano se refiere también a Cuba como espacio prenatal y a lo cubano como espacio arquetípico, representado por la isla.

La influencia de un texto como “La Cuba secreta”, que Zambrano publicó en *Orígenes* en 1948, fue decisiva para el recorrido que el mito de la insularidad tendría y que puede reconstruirse en parte marcando como punto de origen el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” que Lezama recreó y editó. En “La Cuba secreta” Zambrano escribe:

Las islas han proporcionado al alma humana la imagen de la vida intacta y feliz [...] mundo mágico en que la realidad no está delimitada, y aún

‘Aún así derribamos algunos templos’: lecturas en torno a la isla,
Virgilio Piñera y los nuevos escritores cubanos

el sueño puede igualar a la vigilia. Por ello fueron cuna de Dioses y de Mitología. Y patria inextinguible de la metamorfosis. (1948: 5)

Apunta Jorge Luis Arcos que tanto Lezama como Fina García Marruz y Cintio Vitier asistieron a una serie de conferencias y cursos que Zambrano impartió en Cuba y que allí “tuvieron que nutrirse de un sinfín de incitaciones intelectuales, muchas de las cuales pasaban a formar parte de sus respectivas cosmovisiones poéticas” (2007: 173). Por esta misma razón, resulta imprescindible la empresa de investigar en profundidad el legado de Zambrano en Cuba, propone Arcos, no solo por su estrecha relación con el grupo *Orígenes*, y especialmente con Lezama, sino además por las resonancias de su pensamiento poético en la contra escritura, una contra propuesta insular como la que hace Virgilio Piñera en “La isla en peso” (1943). También puede rastrearse esta influencia en un texto canónico como *Lo cubano en la poesía* de Vitier, en la producción de Gastón Baquero, o en la poesía de Eliseo Diego; asimismo, a partir de las reediciones de sus textos en la década del 90, estos ecos zambranianos aparecerán en trabajos como el de Antonio José Ponte o Margarita Mateo Palmer.

El peso de la isla: una contraescritura

Y todas esas historias leídas por un isleño que
no sabe lo que es un cosmos resuelto

“La isla en peso”, Virgilio Piñera

“La isla en peso”, poema extenso escrito por Virgilio Piñera en 1943, es un texto central no solo para pensar el problema de la insularidad, sino también para interpretar la literatura cubana desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Es en muchos aspectos un contra poema, porque derriba los tópicos del pensamiento insular, con una visión desmitificadora, anti católica y anti lírica, rompe con los cánones de la lírica tradicional y embate contra la doxa del origenismo, el catolicismo: “todavía puede esta gente salvarse del cielo” dice uno de sus versos, en

los que la religión aparece aludida de forma negativa; no hay que salvarse del infierno, hay que salvarse del mismo cielo que el catolicismo presenta como meta. El poema relata la peregrinación de los insulares hacia la noche, allí podrán liberarse del agua, de la luz y de Dios, dice Rafael Rojas (2008). Así, Piñera construye una escritura de la isla que rechaza las formas petrificadas de la cultura cubana. Su obsesión es examinar los modos en que la cultura construye sus discursos sobre la Nación, la identidad, la poesía, el ethos y la historia insular (Abreu 2000). En “La isla en peso”, afirma Santí, “Piñera puso en práctica la alternativa crítica al lenguaje poético que había planteado en su ruptura” (2002: 235).

Podemos pensar entonces que Piñera establece un intenso y complejo diálogo con Lezama y con Zambrano en este poema: a la “isla resuelta en el cosmos” de Lezama, Piñera le devuelve al isleño que lee, pero “no sabe lo que es un cosmos resuelto”. A las islas como mundo mágico en que “la realidad no está delimitada, y aún el sueño puede igualar a la vigilia” de “La Cuba secreta”, el poema de Piñera las niega por adelantado (el texto de Zambrano es posterior a este poema) porque construye ese espacio en el que ni el sueño ni la magia son posibles, pero sí lo son las pesadillas claustrofóbicas (“Nadie puede salir, nadie puede salir”). Isla enferma (“el agua me rodea como un cáncer”), putrefacta (“una excrecencia vencida por el olor de la noche antillana”) y triste: “¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?” se pregunta. No hay idealización, no existe lo sublime, los cuerpos explotan al sol, o se esconden bajo la tierra que es excremento (“un pueblo descende resuelto en enormes postas de abono”). En esta resonancia escatofágica, donde solo el excremento es nutritivo, no resulta casual la destrucción de lo simbólico y aun de lo mítico. En “La isla en peso”, los hombres embalsan el agua de mar en la boca para arrojarla “patéticamente” por su trasero, o malgastan sus vidas dando dentelladas al vacío. Motivos estos que adelantan tópicos de la poética piñeriana en la que las representaciones de lo monstruoso abundan. Recordemos otro de sus poemas: “Vida de Flora”. Allí Piñera construye un modelo de mujer pobre y de pies gigantes camino a la muerte; también lo observamos en cuentos como “La cena”, en que un grupo de hambrientos evoca manjares ausentes a partir del olor de sus

propias flatulencias que los salvan esa noche de la muerte por inanición; o en relatos en que los cuerpos son desmembrados o se practica la antropofagia, como “El cambio”, “La carne”, “Unos cuantos niños”, “La caída”, entre otros.

Los personajes de sus tres novelas (Sebastián, el joyero y René) no son más que pedazos de carne que huye y resiste, aunque termina cayendo, como el pueblo que describe en el final del largo poema: “un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,/ aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,/ siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla”.

Reescrituras insulares: Arenas

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla [...]
cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar
los bordes de la isla más bella del mundo.
“La isla en peso”, Virgilio Piñera

Así, con incesantes y clandestinas zambullidas
todo el pueblo comenzó a roer la plataforma insular
de la isla de Cuba.

El color del verano, Reinaldo Arenas

Al filo del siglo XXI, Reinaldo Arenas narra en su novela póstuma *El color del verano* (1999), la historia futurista y disparatada de unos carnavales en los que se celebran los cincuenta años en el poder de un dictador llamado Fifo. Mientras transcurren los festejos, el pueblo cubano –conformado por pájaras, bugarrones y espías entre los que se destacan algunos escritores– se dedica a roer la plataforma insular de Cuba con el objetivo de desprenderla y conducirla hacia mares inciertos: “Entonces decidieron tácitamente roer la plataforma insular de la isla hasta separarla de su base, y una vez con la isla a la deriva confiar su suerte a las olas y al viento” (136). *El color del verano* comienza con la representación de una obra de teatro “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”, cuyos actores son escritores cubanos resucitados por Fifo para la ocasión; y

continúa con una serie intercalada de historias, trabalenguas, cartas, un prólogo en la página 259, conferencias y otros fragmentos que cuentan una y otra vez el drama de la destrucción, pérdida o robo de la novela que estamos leyendo y que es reescrita por un personaje múltiple (Gabriel, La Tétrica Mofeta y el propio Reinaldo Arenas²) practicante de una escritura frenética y desesperada que siempre recomienza, y que él mismo concibe como venganza, siguiendo las enseñanzas de su maestro Virgilio Piñera, personaje principal de la novela, su héroe y su mártir.³

No hay dudas de que Arenas realiza en esta novela una crítica y a la vez una reformulación del canon literario cubano. Si la propuesta de Orígenes era la creación de una poética, de un programa estético que refundaba a la vez el espacio insular, y si esa propuesta estaba siendo digerible para la cultura oficial de la Revolución hacia finales de siglo gracias a la operación realizada por Cintio Vitier,⁴ Arenas irrumpe a la manera del otro *enfant terrible*, Virgilio Piñera, para presentar la historia del fin de la isla, la historia de su destrucción: “Y se vieron ellos mismos bajo el mar, royendo desesperados mientras ejércitos de tiburones, capitaneados por un gran tiburón, se abalanzaban para devorarlos” (1999: 144). Se propone, además, la continua-

² Para ampliar cuestiones ligadas a las formas de la autoficción en Arenas recomiendo la lectura del texto “Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas” de Mariela Escobar (2015).

³ Profundizo mis estudios sobre el tema en Eichenbronner (2015).

⁴ Guadalupe Silva (2015) señala el surgimiento, durante los años ochenta en la isla, de un *neo*-origenismo a partir del cual las figuras antes marginadas de José Lezama Lima, Eliseo Diego o Cintio Vitier son revalorizadas y reinscriptas en el canon nacional. Luego de los noventa, Cuba apeló a un remozado nacionalismo en un contexto de autoafirmación en que se hicieron resurgir valores que habían sido marginados. Cintio Vitier es la figura clave, porque reinterpretó el origenismo asimilando el programa poético del grupo Orígenes al programa político de la Revolución Cubana. Rojas (2008) analiza también la operación que Vitier en *Lo cubano en la poesía* realizó para excluir a Piñera del canon, afirmando sobre “‘La isla en peso’ que esta sería ‘retórica’, pulpa, abundancia podrida, lepra del ser, caos sin virginidad, espantosa existencia sin esencia. Es obvio en el tono y la tesis de este poema el influjo de visiones que [...] de ningún modo pueden correspondernos. Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia [...] nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado” (Vitier 2002: 480-481).

ción o la reescritura de “La isla en peso” cuando recupera, por ejemplo, la imagen de los hombres “comiéndose fragmentos de la isla” o recortándola de manera “rencorosa” (no es casual que Piñera proclame ante su auditorio en uno de los capítulos de la novela en los que irrumpe como personaje que “toda escritura es una venganza” [1999: 142]), estos hombres que el Estado revolucionario llama “roedores” y que odia porque los sabe conspirando, como también sabe que –a pesar de que el espionaje y la delación son sus prácticas frecuentes– dedican el tiempo a “recortar” la isla comiéndola, con el disparatado objetivo de desprenderla de la plataforma insular y dejarla navegando a la deriva.

Arenas presenta una nueva visión de lo insular, una insularidad negativa en la medida en que va desarmando los mitos, por la manera en que los degrada y los destruye, siguiendo los pasos de Virgilio Piñera (que realizó, como vimos, la misma operación con la teleología insular de Lezama y de Orígenes), cuyo nombre Arenas coloca en epígrafes, dedicatorias y personajes a lo largo de toda su obra porque encuentra en él la sensibilidad afín que lo dota de referente y tradición (Velazco 2012) y que le permite radicalizarse en la progresiva desacralización de los valores e instituciones asentadas en la tradición: los modos hegemónicos de lectura y escritura, la religión, las normativas sexuales, las ideologías, entre otros.

Reconfiguraciones insulares: el nuevo ensayo cubano

En su artículo “Letrados sin ciudad” Rojas (1995) señala que, en los años 90, empieza a reconfigurarse el campo cultural cubano en parte a raíz de una serie de debates. Algunos intelectuales (principalmente ensayistas) –que hasta ese momento carecían de esfera pública donde articular su discurso– colocaron en el centro de la escena la polémica en torno al canon. Tres conmemoraciones: el Centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, el Cincuentenario de Orígenes en 1994 y el Centenario de la muerte de Martí en 1995, dieron visibilidad a discusiones fundamentales sobre *Orígenes* y *Ciclón*, proyectos que dejaron indicios de una cultura secreta aún por develarse y que, junto a las

relecturas de Martí y Casal, provocaron no sólo la reconciliación de sus propuestas –que dejarían de ser antitéticas– sino también nuevas miradas sobre el intelectual, y algunas polémicas que dieron lugar en la isla a una nueva y significativa antinomia: Cintio Vitier y Virgilio Piñera.

Vitier realizó una serie de operaciones respecto de la tradición. Por un lado, erigirse como guardián del legado martiano; por otro, unificar la poética del grupo Orígenes, homogeneizarla, lo mismo que la propuesta lezamiana, con el objetivo de legitimar, según Ponte (2002), una lectura fundamentalista en favor del nacionalismo revolucionario. *Lo cubano en la poesía* (1958) es un ejemplo de expurgación de aquello que se saliera del nacionalismo de Vitier, nombrado por él mismo como “lo cubano”. Allí propuso, entre otras cosas, rescatar el nacionalismo a través de la poesía, crear un canon alejado del negrismo de Nicolás Guillén y de la cultura vanguardista de la isla, representada sobre todo por Virgilio Piñera, el poeta maldito, el menos lezamiano de su generación lezamiana, según el mismo Piñera declaró. Alojado en los márgenes, Piñera eligió enfriar las proliferaciones y volver frígida la lujuria; optó también por escribir una literatura a contracorriente, nihilista, carnal, monstruosa, minimalista. Creador del insularismo negativo que daría inicio a “la tradición cubana del NO”, cuando a “Noche insular, jardines invisibles” (1941), el bellissimo poema de Lezama, le opuso “La isla en peso”, su poema monumental, en el que el escritor parece poseer una clara conciencia de lo significativo de su gesto. Dicho con palabras de Jorge Luis Arcos (2002: 18), porque “la lucha contra el centro canónico sólo puede tener un verdadero sentido cuando se produce una equivalente igualación creadora, como sucedió con Virgilio Piñera”. Se trató sin dudas de una verdadera lucha o batalla de poéticas dentro del campo literario iniciada en los años cuarenta cuyas resonancias se extienden hasta hoy.

“Pupila analítica y desustanciadora apta para ver las destrucciones”, autor de “los versos más fúnebres y sombríos que se hayan escrito jamás en Cuba”, que convirtió a la isla en una “caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” dirá Vitier refiriéndose a “La isla en peso”, primero en *Poesía y prosa* (1945: 48), luego en *Lo cubano en la poesía*,

reeditado en la década del 90 con prólogo de Abel Prieto, escritor y funcionario del Estado cubano.

El Cincuentenario de *Orígenes*, entonces, abrió nuevamente la polémica y se dirigió en parte a señalar las operaciones que intentaron excomulgar a Piñera: primero, del origenismo, y luego, de la literatura cubana dentro de la que ocupó un espacio sin dudas marginal durante años.

Dentro del tempestuoso clima de fin de siglo, Antonio José Ponte, Margarita Mateo Palmer, Víctor Fowler, Iván de la Nuez, Duanel Díaz y Rafael Rojas, entre otros,⁵ fundaron su crítica sobre los imaginarios nacionales y sus relatos, relejeron el canon y propusieron lecturas a contrapelo de las realizadas por Vitier. “Si el tono de la poética de Piñera, como afirma Vitier, no puede correspondernos en ningún sentido, porque nuestra sangre nos impulsa por caminos diferentes, entonces la nación es incapaz de tolerar sus discursos débiles o negativos” propone Rojas (1995: 45), echando luz sobre el problema quizás fundamental que vendría a explicar el rechazo a la propuesta de Piñera, representante no sólo de un patriotismo debilitado, sino también de la burla de los mitos de la nación.

Si Vitier, entonces, quedó del lado del nacionalismo, cuyo símbolo máximo sería José Martí, Piñera en cambio se ubicó más cerca de la poética de Julián del Casal: escritor marginal, irreverente, homosexual que, según Francisco Morán (2008), jugaba sus cartas en la periferia. Fue, para Piñera, Casal y no Martí el gran poeta del siglo XIX, el más orgánico, el que tenía un plan y el que creía, además, en la autonomía del poema. Posición primordial, la de la autonomía, para pensar las propuestas de muchos de los nuevos escritores cubanos que “batallan” hoy en el interior del campo literario. Para obtener algún triunfo en la contienda muchos de ellos necesitan de Piñera, y se dan, sin dudas, a la tarea de reencarnarlo.

⁵ “El grupo de jóvenes escritores que luego conformaría el llamado ‘Nuevo ensayo cubano’ estaba integrado por Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler, Pedro Marquez, Iván de la Nuez, Ernesto Hernández Busto y Rafael Rojas, entre otros. En los noventa comienzan a ejercer una crítica y relectura de los imaginarios nacionales y sus relatos; de las propuestas, discursos y narrativas revolucionarias; del canon literario cubano y de la tradición intelectual de la isla, entre otros temas” (Basile 2017: 85).

Carnitas piñerianas

Ya la mujer de Depestre me habló de La Promesse, pero no la tiene, de modo que espero esa carnita. Si te es fácil, cuando consigas una carnita histórica, mándala. [...] Ahora estoy leyendo estas carnitas [...] Pues te diré que me llegó el libro de la Condesa de Boigne née Osmond. Es una verdadera carnita [...] Álvaro, que está en Camagüey, me proporcionó varias carnitas. [...] Una carnita enorme (600 páginas) pues no sólo son las cartas sino mil y un chimentos [...] Terminando esta, me proporcionó el cartero 3 historias carnitas [...]

Fragmentos de cartas de Piñera dirigidas a Humberto Rodríguez Tomeu (Anderson 2016: 107, 109, 111, 125, 129, 143).

La buena literatura es, para Piñera, carne. O mejor “carnita”, tierna y jugosa (“Tierna y jugosa” es el último capítulo de su novela *La carne de René*, último de una serie que remite a ella de modo casi obsesivo: “Pro carne”, “Hágase la carne”, “La carne de René”, “La carne chamuscada”, “La carne perfumada”, “La carne de gallina”, “El rey de la carne”, “La batalla por la carne”, entre otras carnosidades). Porque en la literatura de Piñera texto y cuerpo se confunden, son intercambiables. Hay en su poética un entusiasmo por la materialidad de la escritura, visible en sus modos de construir una superficie. Es notable la puesta en escena de lo corporal como espacio fértil para asociaciones que remiten al mundo de lo monstruoso, lo abyecto, lo putrefacto. Un saber positivo, como dice Giorgi (2009), que está en el monstruo como encarnación de la potencia de la variación de los cuerpos que en su deformación se vuelven monstruosos, porque ingresan en líneas de fuga y mutación anómala y, por lo tanto, dejan aparecer ese saber del cuerpo que expresa un repertorio de miedos y represiones sociales. Potencias desconocidas de los cuerpos, que en la literatura irrumpen también como dislocación, habilitando operaciones monstruosas con el lenguaje. Por eso mismo, y Piñera lo dice en su famoso ensayo “El secreto de Kafka”, publicado en *Orígenes* en 1945, el secreto

de todo escritor es su poder de construir una extensión superficial, una copa vacía donde pueda sufrir “un monstruo de oro”.

En la literatura cubana de los últimos años hay una llamativa irrupción del cuerpo, una puesta en escena de la carne que aparece como núcleo significativo, como un dispositivo productor de relatos, muchos de los cuales remiten de forma directa a la lección piñeriana. Víctor Fowler señala que:

esta invasión de lo orgánico quizás sea un efecto no deseado del proyecto de los ochenta, y, en todo caso, lo conduce a una meta insospechada al partir; pienso en la fascinación que sobre nuestro presente pareciera ejercer la escritura del cuerpo. Escritura que busca la crudeza de lo orgánico, que explora, devela, propala lo callado, persigue lo insólito y traza otros, nuevos límites. (2001: 241)

La excéntrica estética piñeriana que se actualiza en la literatura cubana de fines del siglo XX, en la que según Fowler la búsqueda de la crudeza de lo orgánico es central, retorna en una época en que la relectura de Piñera abre para Rojas “un universo en el que la herejía y la transgresión son los motivos corporales del texto” (1996: 45).

Los nuevos narradores que se inscriben en esta estética discuten la validez de los grandes relatos y, por eso, según Mateo Palmer, atacan los modelos narrativos (éticos y estéticos) impuestos e instalan en la ficción, entre otras cosas, el mundo que la moral de Estado repudia, ocupado por jineteras, homosexuales, rockeros, adictos, delincuentes; aquellos que han sido excluidos del sistema y que habitan los márgenes. Abundan también procedimientos formales como la intertextualidad, la metaficción y la parodia en estas literaturas en las que también se postulan desajustes narrativos que desafían al lector, que deberá leer el texto como cuerpo fragmentado, grotesco, monstruoso y despojado de su dimensión seria, homogénea o sagrada.

La tematización del exceso, de la fragmentación y del desastre, señala Manzoni (2012), son rasgos visibles en la escritura de algunos de los autores de fines del siglo XX y principios del XXI, que aparentan escribir historias insignificantes, pero estas se expanden, e iluminan desde los márgenes otras historias. Son literaturas de búsqueda y de posible reconstitución de sentidos.

Arenas lleva al extremo el desafío de forzar el texto hacia el exceso, el desajuste, volviéndolo una “carnita” desatada y sexual: “-¡Niña! Sacca tus manitas contaminadas y olorosas a pinga de este libro sacro” (1999: 246) escribe en el prólogo que sitúa no al comienzo sino en el centro de la novela *El color del verano* uno de los múltiples narradores que, de manera autoparódica, construye a un lector “pájara”. Esta, como tantos de sus personajes, pasa de la pinga al libro sin escalas, y “contamina” la sacralidad del texto con los olores que emanan de la parte menos pura del cuerpo, los genitales. Los límites de la isla, dice Rafael Rojas (2008), son también morales y religiosos y solo se transgreden desde la expansión erótica del cuerpo, que se basa en un culto doble a las voluntades del cuerpo y el texto.

Como anticipamos, similar operación es la que realiza hacia fin del siglo XX un grupo de escritores cubanos nacidos después de 1959 y que el crítico Salvador Redonet llamó “Los Novísimos” (me interesan especialmente los trabajos de Antonio José Ponte, Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús y Marcial Gala) quienes, al decir de Amír Valle (2000), de toda la narrativa cubana escrita hasta el momento, se propusieron como patronos las obras de los exiliados Cabrera Infante, Arenas, Benítez Rojo, Novás Calvo y Virgilio Piñera, quienes presentaron una lectura de la isla muy alejada de la que hicieran Carpentier o Lezama Lima, dos de los escritores cubanos que alcanzaron notoriedad dentro del fenómeno del *boom* latinoamericano. Los Novísimos pensaron la literatura como conflicto, a través de enfoques problemáticos y con una actitud desacralizadora (Uxó 2010). La prédica insular de Piñera y su renovación retórica tuvieron una gran influencia en los procesos artísticos y literarios de fines del siglo XX y la tienen en el siglo XXI, ya que, como dijimos, es a partir de su literatura que lo insular se instala como orden perturbador, marcando el punto de giro de la utopía a la heterotopía, espacio de la alteridad y escenario predilecto de la nueva narrativa cubana.

La literatura cubana contemporánea pone además en escena la relación conflictiva entre el sujeto literario y el símbolo nacional (Timmer 2005), es una “literatura de urgencia” que inicia Arenas (siguiendo los pasos de Piñera) en el intento de desarmar y deshacerse de la retórica de la Revolución, operación que también realiza el proyecto *Diáspora(s)*, conformado por

un grupo de intelectuales cubanos nucleados alrededor de una revista clandestina que circuló en fotocopias entre 1997 y 2002. Ellos se dieron a la labor de “erosionar” la isla desde el lenguaje, como afirma Silva en su artículo “La isla erosionada” (2015). Cada número de la revista fue armando un pequeño canon que constituyó para el grupo el ingreso de la tradición recuperada, entre los que se destacan Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, los hijos rebeldes de la “familia de Orígenes” contra la que *Diáspora(s)* disparó especialmente. Víctor Fowler analiza también las implicancias de este proyecto que es para él síntoma de la situación poética de la isla en la que “ninguna palabra posee suficiente intensidad para ser escrita, no hay discurso ‘duro’ que reivindicar, ninguna trascendentalidad del sujeto o la Historia; nos queda el Horror infinito, es allí donde ha de habitar la nueva escritura” (1999: 20).

Las representaciones de la isla en las incesantes reescrituras del mito proliferan hoy en múltiples textos de escritores cubanos. Ronaldo Menéndez en “Menú insular” (2011) reescribe “El Aleph” de Borges, pero en lugar de ser Beatriz Viterbo –ese amor perdido, esa nostalgia erótica– el centro de su obsesión y el disparador de la escritura, aquí las comidas ausentes constituirán el eje del relato. Comidas insulares que irán poblando el texto: “Vi el populoso mar que rodea la Isla, y del mar vi redes y de las redes vi muchedumbres de camarones y langostinos” (2011: 42). Carne por todas partes, a la medida de Piñera que también aparece como personaje en este cuento: “vi picadillo a la habanera que era el preferido de Piñera” (2011: 43), dice alucinado el narrador. Antonio José Ponte, en *Las comidas profundas* (2010), escribe: “Pero ninguna metáfora llegaba a incluirlo todo, ninguna metáfora doméstica englobaba a la isla” (51) y, luego, el narrador agrega: “Entendió la podredumbre y amalgama de cenizas que haremos hasta en la muerte unos con otros en el corazón abisal de la isla imaginada” (2010: 51). Otra vez aparece “La isla en peso”, en este caso, en un ensayo-novela en el que el narrador recuerda el verso sobre el perfume de la piña capaz de detener un pájaro en el aire. Ese detenimiento del vuelo, esa pausa, es la que Ponte aprovecha para escribir, con variaciones, su propia isla, un mito insular que parece multiplicarse siempre fecundo, esa isla que empieza y es destruida

en una batalla de ficciones que parte de los narradores cubanos del siglo XXI eligen continuar. Lo dice Berta, una de las múltiples voces que arma el entramado de relatos de *La catedral de los Negros* (2015) de Marcial Gala: “Luego pasará el tiempo, yo moriré, y conmigo morirán las fotos, o morirá todo aquel que podía interpretar lo que era un rostro humano, más adelante aumentará el calor, y Cuba entera quedará bajo las aguas” (232).

Tres carnitas insulares y frías: Pedro de Jesús, Antonio José Ponte y Marcial Gala

No lo describo porque sólo interesa el cuerpo.

Cuentos fríos, Pedro de Jesús

–Eso es fácil. Vamos a picarlo, que el tipo vino de Cabaiguán y nadie lo va a extrañar. Tú verás. Coge la bicicleta, pero pedalea despacito, que nadie se meta contigo, y ve diciéndoles a los puntos que tenemos carnita de la buena.

Marcial Gala, *La catedral de los Negros*

Carne de macho para Ochún.

Antonio José Ponte,

Cuentos de todas partes del Imperio

Pedro de Jesús se instala con su primer libro de cuentos en la tradición cubana del “No”, exaltando el vacío y la “frialdad”, el contradiscurso, en suma, el lugar productivo del margen que Piñera supo iluminar, porque es sin dudas con Piñera que el autor de *Cuentos fríos* (1998)⁶ establece un juego intertex-

⁶ *Cuentos fríos* (1998) es el primer libro del narrador, poeta y ensayista Pedro de Jesús, nacido en 1970 en Sancti Spiritus, provincia donde trabaja como asesor literario de Fomento, un pequeño pueblo de agricultores, luego de haber vivido y estudiado Filología en La Habana, y de viajar para participar en Ferias del Libro de Alemania y de México en los últimos años. Es uno de los escritores cubanos más premiados dentro de la isla, sin embargo no goza de reconocimiento internacional, en parte, quizá, por su posición ex-céntrica (no haber emigrado de Cuba, permanecer, además, en un pequeño pueblo alejado del gran centro: La Habana).

tual, no sólo en la elección del título de su libro, sino también en sus modos de experimentación, en sus búsquedas estéticas, y lo hace explicitando además esa filiación con intervenciones concretas del propio Virgilio como personaje de sus cuentos. Él será el personaje central del primero:

4. maniobrar un suceso mínimo, casi un truco: la llegada de Virgilio [...] 9. Otorgarle a Virgilio la posibilidad de conocer una salida tentativa y comunicárnosla [...] 24: Que Virgilio declare: ‘nunca hasta ahora me dí cuenta de que éramos ideales el uno para el otro’ 25. Asentir todos, incluso ustedes. (2000: 9-10)

“Instrucciones para un hombre solo” es un relato hecho de notas, órdenes, apuntes, algo que podríamos llamar una anti-receta de escritura, porque fracasa. Se relata el deseo de escribir una gran historia y, en paralelo, entremezclado, el encuentro amoroso de dos hombres que son Virgilio y el hombre solo, y también René (el personaje de *La carne de René* de Piñera) y Pedro de Jesús (el propio autor), a través de los servicios de una agencia *underground* “adonde otros, iguales a ti, acudirán a entregar sus señas, deseos y exigencias” (2000: 10). El escritor proyecta encontrar la figura de un hombre ideal, que será su personaje, pero también su amante: “12. Velar porque en el esbozo ese hombre sea bueno, sincero, inteligente. Sensible, maduro, responsable. Que casi no sea” (2000: 10) (este deseo de crear en sueños un hombre para luego introducirlo al plano de “lo real” nos recuerda la trama de “Las ruinas circulares” de Borges, escritor fundamental para Piñera). Quien responde a ese deseo es un personaje de otro, de Piñera, que además es invocado como el maestro capaz de transmitir lo esencial. La cita amorosa finalmente fracasa, el escritor paga los servicios de la agencia, finge que todo ha sido un éxito y se va “como quien regresa de un vacío a otro vacío” nos dice el narrador. Fracasa la cita y fracasa el proyecto de escritura. Una nota final clausura el relato, es un pedido o una orden que da sentido a la anti-receta como tal: “No escribir el cuento, ni ese ni ningún otro. Ponerle fin al vicio” (2000: 12).

La escritura como vicio, como enfermedad y como vacío es otro de los tópicos de los relatos de Piñera, en los que prolifera

ran personajes escritores que huyen, resisten y están siempre al límite de la ejecución, como les sucede a los escritores de su cuento “Grafomanía” cuando un loro los declara culpables por sufrir esa enfermedad devenida delito grave (sabemos que son escritores y que lo único que les preocupa en sus vidas es escribir, no importa qué ni dónde). El breve relato en el que abundan la parodia, el sarcasmo, la rareza, puede leerse como un disparo arrojado a un mundo literario cuyos escritores llenan páginas sin sentido. No es casual que sea un loro (que puede copiar, repetir, pero no pensar) quien gobierna a este grupo que escribe para nadie, en el desierto. Ambición de escribir sobre nada que es, señala Celina Manzoni (2009), una de las características de la propuesta piñeriana. Una ambición que se relaciona con la crisis de la estética de la representación visible en sus cuentos, en los que la materialidad de la palabra y la tematización del lugar del escritor son significativas.

“De un vacío a otro vacío”, de Jesús ingresa con claros gestos piñerianos en el campo literario cubano de fines del siglo XX, inscribiéndose en la poética de la frialdad, la negación, el vacío, de la que Piñera es, sin dudas, el mayor referente, el que instala lo que Ponte llama “la tradición cubana del NO”, una tradición imprescindible en la que ubica también a Lorenzo García Vega (el otro disidente del grupo origenista) y a la que más tarde se sumará Reinaldo Arenas:

La literatura cubana necesita de libros como éstos, páginas porfiadamente negadoras (recordemos que Lezama lo llamaba [a Virgilio] ‘oscura cabeza negadora’). Los libros del no son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. En ellos esa tierra, ese país se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa. [...] Un país, un nacionalismo son soportables sólo si cobijan también lo negador, las destrucciones. (Ponte 2002: 112-113)

Otro de los cuentos fríos de Pedro de Jesús, “La carta”, es la historia cíclica de un triángulo amoroso protagonizado por una mujer, su novio homosexual y el amante de su novio, apodado “el bailarín”. El relato alude a una carta que no leemos en su totalidad, porque sólo accedemos a los dos primeros párra-

fos en los que la narradora se arrepiente de la escritura pero no puede dejar de evocarla: “Podría recitar hasta el cansancio esos dos párrafos que nunca debí escribir. Ni esos ni los que seguían. La carta no debió ser una carta” (2000: 13). No escribir, negar la escritura, negar el sentido, parece ser la lección principal, la más importante, la instrucción marginal en la nota del cuento anterior. “La Carta” termina con el diálogo de dos personajes (la autora de la carta y el tercero en discordia, “el bailarín”) que no desean conservarla sino destruirla (“-No, vete. Rómpela/ -Hazlo tú” [2000: 25]). Pero nadie la rompe y la carta reaparece en otro cuento y en otra carta. Se trata de “Maneras de obrar en 1830”. Allí, el narrador y personaje Pedro de Jesús recibe una carta anónima de una lectora que ha leído su cuento “La Carta”: “La primera hoja constituía una pequeña nota donde la persona anónima elogiaba ‘La Carta’ y confesaba haber corroborado con su lectura una ‘intuición muy poderosa’ que acerca de mi destino como ‘gran escritor’ había tenido cuando ambos éramos adolescentes” (2000: 33-34).

El relato se va armando a través de las cartas que autor y lectora se envían. Pero los papeles se invierten: es la lectora la que cuenta historias (aventuras eróticas lésbicas en su gran mayoría) y el escritor es el crítico que va siendo tomado por su lectura hasta que aparece el mulato y sabemos que es él el verdadero autor de las cartas y las historias, y que ha tejido una red para encantar al autor de “La Carta” con el propósito de entablar una relación carnal, para adentrarse en el mundo del autor. “Nada más había leído La Carta. ¿Yo no tenía otros relatos?, ¿por qué no los publicaba?” (2000: 54). Entonces el autor personaje Pedro de Jesús decide que va a publicar las cartas y que armará un cuento, que es el que estamos leyendo, incluso le explica al mulato las razones por las que elegirá el título para “su” cuento. El mulato responde con frialdad y nunca regresa, ni siquiera porque el escritor lo despide con la promesa de leerle los otros cuentos del libro, comenta el narrador, sin dudas, sarcástico.

Tres de los cuentos aluden explícitamente a otros tipos de representación, no a la literatura sino a la pintura, a la fotografía y a la música: se trata de “El retrato”, “Imágenes interrogatorio sobre muerte mujer bella” y “Ay, esa música...”. “Ay, esa música (La importancia de ir hasta el final)” es el más raro de

los *Cuentos fríos*. Se narra la historia de la seducción y el encuentro íntimo de dos hombres: el que narra y el de dedos largos y amanerados de pianista, nos dice el primero. Ellos establecen un juego de seducción complejo, porque el encuentro es tenso, se va colmando de movimientos (musicales y corporales), de aproximación y de fuga. Y el narrador nos dice que no sabe cómo contarle ni qué género elegir, y quizás sea esta la razón por la cual la lengua se desarme con cada aproximación de los personajes. La conquista amorosa comienza de forma hiper fragmentaria: música, imágenes sueltas, una descripción caótica de partes del cuerpo del hombre que está sentado fumando en la arena. Algunos fragmentos están escritos con una lengua extraña, son justamente aquellos donde se relata el encuentro íntimo en el que los cuerpos se aproximan: “Dejo que toque vez en cuando pecho o muslo, lo hace timidez demasiado precisa, simulando compás o nota que requiera fuga de manos” (2000: 27). Se trata de una sinfonía con líneas musicales “raras”, según afirma el narrador más de una vez; estos sonidos van creando una atmósfera especial durante el relato que se inunda de notas musicales, arpeggios, fugas, matices. Un concierto del encuentro erótico en el que el narrador se pregunta cómo contar, qué género elegir, dónde insertar los diálogos. Y el cuerpo gana terreno: “no lo describo porque solo interesa el cuerpo” (2000: 26), dice. Pura corporalidad que nos recuerda otra vez los *Cuentos fríos* de Piñera: “La caída”, “La carne”, “Las partes”, “La cara”, “El cambio”, en los que los personajes son convertidos en objetos deconstruidos.

Hay otros relatos cargados de carne, mutilaciones y personajes monstruosos en los que podemos detenernos: Ponte escribe en 1998 “A petición de Ochún”, uno de los *Cuentos de todas partes del Imperio*, y Marcial Gala, la novela *La catedral de los Negros* en 2012. En estos textos la carne y la violencia ocupan espacios centrales.⁷ El cuento de Ponte transcurre en una carni-

⁷ En el cuento “La carne” de Virgilio Piñera, una comunidad decide paliar la hambruna con el autoconsumo de su propio cuerpo. Automutilados felices celebran la idea del señor Ansaldo y practican la antropofagia en medio de la algarabía y observando pasivamente la destrucción de los cuerpos que mutan hasta volverse monstruosos, en algunos casos, o excrementos, en otros. Aunque el narrador realiza un pedido dislocado, que, por supuesto, no cumple: “Era un espectáculo glorioso, pero se ruega no enviar descripciones” (2002: 28).

cería del barrio Chino de La Habana, un espacio significado por la otredad cultural no del todo asimilada y muchas veces oculta, tras un racismo poco disimulado.⁸ Historias de amor, violencia y muerte en las que las creencias religiosas condicionan a los personajes y los empujan hacia el sacrificio y la tragedia. La novela de Gala, por su parte, tematiza su propia construcción a la vez que reconstruye a base de testimonios (que resultan, como observa Manzoni (2015), la parodia del género) la historia de la edificación frustrada de un proyecto, la catedral, que simboliza la obra cumbre, la perfección, y también la utopía (el epígrafe cita una reflexión de Lezama que alude a ello⁹). Otro grupo marginado y discriminado, los afrodescendientes negros y mulatos son los personajes principales de esta historia atravesada también por las creencias religiosas. La religión del Palo impulsa al Gringo a conservar piezas del cuerpo de sus víctimas como amuleto y a los hermanos Stuart a cometer parricidio para librarse de una enfermedad; y en “A petición de Ochún”, la diosa orisha del amor es quien guía –por mediación del santero– a Ignacia hacia la guerra de Angola, no para contribuir a la gesta revolucionaria, sino para ofrendarle el corazón de un elefante macho, obtener su perdón, y hacer regresar a su esposa maltratada, Lumi, una mulata-china hija de Ochún.¹⁰

Tanto Ponte como Gala eligen la parodia y el sarcasmo para contar la violencia, cuyo rastro deja un tendal sangriento de carne animal y humana que los personajes manipulan, trastocan, trafican y consumen. Son historias atravesadas por la crisis y el hambre, que produce un vacío en los estómagos y también en los valores éticos de los personajes. El relato de los cuatro carniceros que ingresan de forma clandestina al zoológico de La Habana¹¹ para matar a la elefanta vieja, filetearla y enriquecerse

⁸ Un refrán popular cubano evidencia el racismo hacia la comunidad china: “Cualquier cosa es la mujer de un chino”.

⁹ “Cuba tiene sus catedrales en el futuro”, escribe Lezama Lima (2005: 90).

¹⁰ Sobre la relevancia de la guerra de Angola en las ficciones cubanas, véase en este volumen “La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba” de Ineke Phaf-Rheinberger.

¹¹ Nos recuerda también el cuento “La carne” de Ronaldo Menéndez en que dos matarifes son cazados por los *farmers* y serán asesinados y convertidos en bisté, vendidos como carne de res y consumidos por el pueblo.

traficándola en la ciudad es contado por el narrador, que la evoca cuando Ignacio, desesperado, se pregunta cómo obtendrá ese corazón que la diosa requiere para aplacarse. Uno de los carniceros, recuerda, quiso “templársela” antes de deshuesarla:

También nosotros caímos sobre ella. Era una loma de dinero tremenda. Dimos dos o tres vueltas alrededor antes de decidimos, y a uno se le ocurrió entonces la idea de templársela.

‘Esperen un momento. No la corten’, nos pidió.

No teníamos tiempo que perder.

‘Va a ser muy rápido’, aseguró. ‘Es que las que me gustan son las gordas’.

Tenía abierto el pantalón y se aprestaba. (Ponte 2017: 51)

Necrofilia que abunda también en las construcciones de Gala, y en especial en esta novela cuando el Gringo y la Puerca se disputan el cuerpo asesinado de la gordita Amarilis, que será vendido como carne de res en un barrio rico de Cienfuegos:

–No me quedó más remedio- dije, y entonces noté que se me había parado mirando a la muerta, carne de gordita, piel de gordita. Nunca podría amar a una blanca de estas, de las gorditas, mi ideal era Johannes, una negra atlética, airosa como una princesa, pero Johannes no me quería, y esta Amarilis tenía su cosa. Así que le dije a la puerca que se fuera a buscar los aparejos. Cuando me quedé solo, con un trapo le limpié la sangre a la guajira y luego me la singué. No debí hacerlo: una cosa es que te maten y vendan tu carne por necesidad, y otra muy distinta es que también abusen de tus restos mortales. *Demórate*, le había dicho a la Puerca, y cuando regresó yo ya la estaba haciendo bistecs. (2015: 127)

Aunque las historias son trágicas y terminan con la destrucción de los personajes, ambas son contadas con tono paródico, o quizás, con ese frío que Piñera proyectó para sus textos.

Desde las ruinas de la ciudad como emblema material, simbólico, Ponte, el escritor ruinólogo, erigirá una literatura; desde las ruinas de un proyecto, de lo que no llegó a ser, Gala planifica, con precisión arquitectónica, edificios textuales que cuestionan la validez de los relatos sobre la identidad, la patria, “lo cubano”. Arquitectos de imágenes complejas ambos, como sugirió Piñera sobre Kafka –su creador por excelencia de car-

nitaspreciadas–, un artista es quien da cuenta de la marcha del mundo en su creación literaria mediante enormes arquitecturas de imágenes.

Resonancias piñerianas proliferan hoy en grandiosas propuestas literarias que dicen lo diverso, complejo, erosionado, monstruoso y sublime de lo que, para darle en la vena del gusto a Vitier, pudiéramos llamar “lo cubano”. Historias “carnitas”, escrituras que dan cuenta también de un territorio: una isla cuyas representaciones la conforman, la niegan, la erosionan o la expanden.

Bibliografía

- Abreu, Alberto (2002). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*, La Habana: Unión.
- Anderson, Thomas (2016). *Piñera corresponsal: una vida en cartas*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*, Barcelona: Tusquets.
- Arcos, Jorge Luis (2002). “Los poetas de ‘Orígenes’”, *Los poetas de Orígenes*, selección, prólogo y notas de Jorge Luis Arcos, México: Fondo de Cultura Económica, 6-22.
- _____. (2007). *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*, Madrid: Colibrí.
- Basile, Teresa (2017). “Las trampas del imperio” en: Antonio José Ponte, *Cuentos de todas partes del Imperio*, Leiden: Bokeh, 81-112.
- Calomarde, Nancy (2013). “Por los caminos del Coloquio” en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corredor, 189-204.
- Díaz, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí.
- Eichenbronner, Ana (2015). “Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la reapertura del canon” en: Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comp.). *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 197-215.

- Escobar, Mariela (2015). "Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas" en: Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Corregidor, 63-78.
- Fowler, Víctor (1999). "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente", *Casa de las Américas*, XXXIX/215: 11-25.
- ____ (2001). *Historias del cuerpo*, La Habana: Letras cubanas.
- Gala, Marcial (2015). *La catedral de los Negros*, Buenos Aires: Corregidor.
- Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo", *Revista Iberoamericana*, LXXV/227: 323-329.
- Jesús, Pedro de (2000). *Cuentos fríos*, La Habana: Unión.
- Lezama Lima, José (1981a) 1938]. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" en: Cintio Vitier (ed.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 158-187.
- ____ (1981b). "Razón que sea", *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas, 209-211.
- ____ (2005). *La expresión americana*, Ed. Irlemar Chiampi, México: FCE, 31-127.
- Manzoni, Celina (2009). "Posibles de la imaginación: Virgilio Piñera y la escritura como desafío" en: Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, 7-24.
- ____ (2012). "Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo", *Celebis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 21/23: 123-140.
- ____ (2015). "Destinos cruzados en la Cuba del siglo XXI: *La Catedral de los Negros* de Marcial Gala", en: Marcial Gala, *La Catedral de los Negros*, Buenos Aires: Corregidor, 7-25.
- Marturano, Jorge (2013). "El insularismo de cara al mar" en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 205-232.
- Mateo Palmer, Margarita (2007). "Postmodernismo y Criterios: Prólogo para una antología y para un aniversario" en: Desiderio Navarro (ed.), *El Postmoderno, el posmodernismo y su crítica en Criterios*, La Habana: Centro teórico cultural Criterios, 7-18.
- Menéndez, Ronaldo (2011). *Amores desalmados*, La Habana: Unión.

- Morán, Francisco (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid: Verbum.
- Piñera, Virgilio (1947). “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, 4/13: 42-45.
- ____ (2000a). “La isla en peso”, *La isla en peso*, Barcelona: Tusquets, 33-44.
- ____ (2000b). *La carne de René*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (2002). *Cuentos completos*, La Habana: Ateneo.
- Ponte, Antonio José (2002). *El libro perdido de los origenistas*, México: Aldus.
- ____ (2010). *Las comidas profundas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2017). *Cuentos de todas partes del Imperio*, Leiden: Bokeh.
- Redonet, Salvador (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael (1996). “La relectura de la Nación”, *Encuentro de la cultura cubana*, 1: 42-51.
- ____ (2008). *Motivos de Anteo. Patria y Nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- Santí, Enrico Mario (2002). *Bienes del Siglo. Sobre Cultura Cubana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Guadalupe (2015). “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s)- Cuba, 1997-2002”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 1/1: 145-163.
- Timmer, Nanne (2005). “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa”, *Sentidos dos Lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro: Publicação em CD.
- Uxó, Carlos (2010). “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución”, <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:32afba25-fbab-42fc-a27f-2bacdd410dd6/Uxo.pdf>
- Valle, Amir (2000). *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, La Habana: Extramuros.
- Velazco, Carlos (2012). “Vigilia vigilada de Virgilio (herencia de Piñera en Reinaldo Arenas y Abilio Estévez)”, *Tablas*, 4: 107-113.

- Vitier, Cintio (2002) [1958]. *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras Cubanas.
- ____ (1945). “Virgilio Piñera. Poesía y prosa. La Habana, 1944”, *Orígenes*, 5: 47-50.
- Zambrano, María (1948). “La Cuba secreta”, *Orígenes*, V/20: 3-9.

Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación de José Martí en el ensayo y el cine cubanos

María Fernanda Pampín

Olvidar a Martí es una tentación difícil de resistir.

Rafael Rojas

Lo difícil, si no imposible, es ciertamente olvidar a Martí.

Jorge Luis Arcos

La obra de José Martí ha concitado la reflexión académica de autores cubanos y latinoamericanos de manera constante desde hace algo más de un siglo. La producción de estudios sobre Martí no ha cesado y no solo en el ámbito literario sino también en el de otras disciplinas como la historia, la sociología, la política y la filosofía. En el proceso de escritura de mi tesis de doctorado “José Martí y la tradición emersoniana del hombre natural. Recorridos intelectuales en el fin de siglo” (2016), pude percibir la complejidad y la magnitud de los problemas que suscita la recepción de su obra y la consiguiente pluralidad de interpretaciones que admite. En ese desarrollo, que me permitió analizar la importancia, hasta el momento poco estudiada, de la relación de Martí con la literatura norteamericana, avancé también en el conocimiento de una serie de contribuciones ensayísticas y cinematográficas contemporáneas de autores cubanos en el exilio que, al problematizar la centralidad de Martí en el canon literario nacional, ayudan a la reflexión acerca de los modos en que se construyen y disputan las tradiciones.

A partir de esa problematización de una tradición fuertemente canonizada comencé a indagar en la disputa por José Martí desde el exilio cubano a través de una serie de producciones que, de modos diferentes, se posicionaron y produjeron lo que denominaré “irreverencias” frente a la obra y la imagen

cultural del héroe. Por supuesto, la percepción de esta zona de carencia o más bien de debilidad en la enorme bibliografía martiana no implica un agotamiento de la cuestión. Debido a la complejidad de los problemas que suscita la recepción de la obra de Martí, a la pluralidad de interpretaciones que admite y a la cantidad de bibliografía existente, este trabajo se presenta como una propuesta de interpretación y apertura de una discusión de largo alcance. Una postura que implicó de manera necesaria establecer un límite.¹ Por lo tanto, se trata de una tarea que permanece de continuo *in progress* a través de una selección de textos (ensayísticos y cinematográficos) que permita considerar algunas de las consecuencias epistemológicas que se derivan de esa problematización y la necesidad de ampliar y profundizar la investigación.

Las sugerencias del ensayo de Arcadio Díaz Quiñones *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición* (2006) posibilitaron la formulación de las preguntas que entonces dispararon la escritura de la tesis sobre todo por los alcances de su reflexión acerca de la importancia de establecer en la instauración de una escritura, los comienzos de la formación de un intelectual. Si en esa etapa resultó indispensable investigar el modo en que Martí recuperaba la tradición norteamericana así como el vínculo que establecía con otros autores cubanos y latinoamericanos del siglo XIX, luego se plantearon nuevos interrogantes. ¿Qué Martí prevalece en las nuevas lecturas? ¿Cuál es la productividad de sus textos? ¿Cómo se lee la literatura martiana en la contemporaneidad? ¿Qué lugar ocupa Martí en el canon literario cubano y latinoamericano? ¿Es posible pensar en un agotamiento del lugar de Martí? ¿Cómo se reconfiguraría el canon al problematizar su figura? ¿Cómo construyen y reelaboran la tradición los autores de los ensayos en cuestión? ¿A quiénes erigen como figuras fundadoras? ¿Con qué autores dialogan y discuten en su arremetida contra Martí? ¿Qué otros autores (re)surgen en ese proceso? ¿Es posible pen-

¹ En el momento del fichaje bibliográfico, este aspecto constituyó un verdadero desafío. Entiendo, sin embargo, que no se trata de una dificultad personal sino que es una problemática que inquieta y preocupa a cada uno de los investigadores que, como yo, trabaja con autores muy transitados por la historia crítica.

sar en un nuevo mapa de la literatura cubana que difiera en la isla y en el exilio? ¿Cuáles son las intersecciones entre estos dos espacios del campo intelectual cubano? Dada la centralidad más que centenaria de la obra de José Martí, la búsqueda de respuestas a estas preguntas incide, sin lugar a dudas, en una discusión acerca del canon de la literatura latinoamericana frente al siglo XXI, debate ya en curso. Si, como afirma Edward Said en *Beginnings: Intention and Method* (1985), para asumir el propio lugar en una tradición se requiere hallar un “comienzo”, nada más adecuado que el debate ante el legado martiano y la tradición. Por eso, resulta significativo, además, el modo en que estas producciones se autorreconocen como cubanas y reafirman el proceso de la diáspora.² Al respecto, Rafael Rojas sostiene que “la cultura cubana experimenta todos los síntomas del quiebre de un canon nacional. Emergen nuevas hibridaciones en el arte y nuevas subjetividades en la literatura. El mercado de las letras se expande dentro y fuera de la isla” (2005: 43).

Los autores cubanos de los que me ocuparé en principio se posicionan de modos muy diferentes ante este problema epistemológico: tanto Enrico Mario Santí y Antonio José Ponte como Rafael Rojas reconocen la incuestionable importancia de Martí para la historia de la literatura cubana, mientras que otros como Francisco Morán o Enrique Del Risco se esfuerzan por desplazarlo definitivamente del centro del canon. Sin embargo, la pluralidad de sus posiciones no impide, por supuesto, que dialoguen entre sí. Es por eso que me he preguntado, una y otra vez, tal como lo hiciera Rafael Rojas, cómo es que los escritores cubanos administran sus guerras y alianzas dentro de un campo tan diseminado. Para Rojas, lo hacen “por medio de políticas intelectuales de la escritura, es decir de formas específicas de invertir el capital simbólico de sus poéticas con fines públicos” (2005: 45).³

² Francisco Morán (2005) refiere de este modo a las revistas electrónicas producidas desde el exilio. Creo, no obstante, que su afirmación puede ampliarse a otras producciones.

³ Rojas refiere en su ensayo a tres políticas de la escritura: del cuerpo, de la cifra y del sujeto.

Este ensayo se propone analizar las estrategias discursivas que se han desplegado en este siglo en torno a la obra y la figura ya mítica de José Martí con el propósito de construir una perspectiva desacralizadora, incluso irreverente, que problematiza el canon literario cubano y latinoamericano. Mi interés radica en articular una serie de ensayos de autores que, desde distintos lugares de enunciación, aunque vinculados en su mayoría con el medio académico, en un cruce indispensable entre estética y política, tematizaron, recuperaron y reinterpretaron el mito en obras fundamentales producidas y publicadas, en general, en el exilio (ya sea norteamericano, mexicano o español) durante las últimas tres décadas. La red discursiva que sostiene la obra de estos autores requiere un diálogo constante tanto con las producciones que se publican en la isla como en otros ámbitos académicos. Por eso, en una ocasión posterior que excede a este ensayo, me interesa, además, relevar no solo la desacralización del mito martiano sino el lugar que ocupan sus autores –y en otra instancia el género en el que se inscriben– en la literatura cubana contemporánea. Debido por cierto a esa multiplicidad discursiva la aproximación a estas obras requiere poner en circulación enfoques teóricos y críticos que, aunque parecen exceder el campo estrictamente literario, en la medida que se apoyan también en el discurso historiográfico, sociológico y político, aportan una perspectiva en la que el ensayo cubano alcanza su plenitud. De este modo, solo es posible integrar los múltiples aspectos que rodean el problema central de este estudio: no solo la búsqueda de la desacralización del pensamiento y la figura de José Martí sino que, además, es posible reflexionar sobre otras cuestiones que participan de diferentes modos de esa problemática en la cultura latinoamericana.

Es mi interés evidenciar y discutir los gestos que ponen de manifiesto su convicción en un agotamiento del lugar de Martí, a través no solo de su propio corpus textual sino de la presencia y reiteración de su figura en el discurso revolucionario. Esto se vuelve visible principalmente de dos modos: el primero, se vincula con una desviación deliberada de la figura de Martí como centro del canon literario cubano y, por extensión, latinoamericano. Este gesto permite poner en circulación,

aunque también dotar de legitimidad, a autores cuyas estéticas han quedado en algún sentido opacadas por la centralidad de su figura (Julián del Casal en el fin de siglo XIX, revalorizado por Virgilio Piñera y José Lezama Lima en el siglo XX y, en los últimos años, por Antonio José Ponte, Francisco Morán o Abilio Estévez, por ejemplo). En la misma línea, otra de las aristas de este gesto consiste en realizar el ejercicio crítico que permita atenuar o incluso invalidar históricas oposiciones construidas desde la crítica (por ejemplo, “las armas y las letras” o José Martí vs. Julián del Casal). Estas reflexiones en torno al carácter intocable de José Martí pueden interpretarse como un intento de distanciamiento y, al mismo tiempo, de reconfiguración del canon nacional y continental posibilitando la visibilidad, o bien, a la inversa, mostrando el ocultamiento de otros autores. En segundo lugar, ese agotamiento se vincula con la apropiación (e incluso expropiación) de los textos y de la figura de Martí por el discurso revolucionario (en uso oficial) con propósitos políticos no siempre cercanos al pensamiento martiano. Muchos de esos textos han provocado polémicas reflexiones en torno a la definición de la patria, la identidad cubana, la literatura nacional, la construcción del canon, la autonomización literaria, el rol del intelectual y el exilio, entendido como un cruce de fronteras que intensifica la relación del sujeto con su legado (Said 2002), cuestiones que aquí me propongo indagar.

La cultura cubana, como sabemos, no está demarcada por el perímetro de la isla y, pese a los padecimientos del exilio, Cuba se ha visto beneficiada por esa dispersión (Fornet 2001 y Ette 2004). Es, en ese sentido, una literatura en constante movimiento que comparte, con otras literaturas caribeñas, una intensa movilidad que ha creado poéticas muy diversas. Los autores en los que en esta oportunidad me detengo reformulan, cambian su forma de relación entre la estética y la política en los términos en que lo propone Rancière (1998), es decir, lo político como objeto de pensamiento, diferenciado de la política como actividad. Interesa reconocer en este contexto qué relación se establece entre la literatura y la política en Cuba –tanto en la isla como en el exilio– en la medida en que se piensa el énfasis puesto en la figura de José Martí.

Las publicaciones de las que me ocupo aparecieron luego de la desintegración de la Unión Soviética y el establecimiento del denominado Período Especial debido a que, a partir de 1992, desde la reforma constitucional, la identidad ideológica de la revolución se concentró en la figura y el ideario de José Martí y la tradición del nacionalismo revolucionario (Rojas 2009). Aunque ya poco después de su muerte en Dos Ríos, comenzaron a gestarse los procesos de sacralización de su figura y de canonización de su obra literaria, el fenómeno se fue profundizando durante el transcurso del siglo XX; con la entrada en la década del veinte, el mito martiano empezó a adquirir un carácter nacional (Del Risco 2008). Desde ese momento y en adelante, con el paso de los años, la figura de Martí se ha vuelto aún más “intocable”, identificada plenamente con la nación. La imagen martiana, rodeada de un aura cuasi religiosa, se ha sostenido en el culto al sacrificio por la patria, alentado por la propia obra del cubano. Entre las múltiples denominaciones con las que se conoce a Martí en la actualidad se ha insistido en un vocabulario religioso: el Mártir, el Santo, el Apóstol. Así, cito a Del Risco, “el dogma político se transformó en religión civil y, luego de 1959, en una suerte de ideología de estado o justificación nacionalista” (2008: 24).

Ya hacia fines de la década de 1980 y durante la siguiente, se produjo un enorme éxodo de intelectuales y artistas cubanos en rechazo del aislamiento y la severidad e intolerancia de los controles ideológicos y políticos que acosaban a la cultura cubana. Si bien muchos de ellos se consideraron disidentes dentro de la isla, la mayoría se volvió, en el exilio, visiblemente opositora al gobierno. Aunque las formas en que cada uno de ellos se ha relacionado con la cultura ha sido diferente, dependiendo del propio lugar que refugió a cada intelectual, todos ellos coinciden, en mayor o menor medida, en la postura de (re)pensar a José Martí como figura ejemplar y de separarse de la tradición anquilosada y del aparato oficialista que la fomenta y sostiene. Todos ellos contribuyen, de algún modo, y al mismo tiempo, a desbaratar la idea “compacta” y unívoca de la nación, proyectada por la imagen institucionalizada de Cuba.

Por su perspectiva desacralizadora, los autores que comentaré se han propuesto revisar el lugar de Martí en la tradición

cubana y latinoamericana. Enrico Mario Santí, desde la academia norteamericana, fue tal vez el primero que se propuso deconstruir el mito martiano fundamentado en el discurso nacionalista cubano. En un texto como “Meditación en Nüremberg” de 1993 pone de manifiesto la necesidad de revisar las lecturas realizadas y establecer una distancia crítica que distinga el culto martiano de la figura del autor para demostrar el agotamiento de una interpretación “utopista y redentoria” que, aunque ya se había dejado entrever con la reescritura del mito por la vanguardia cubana (Manzoni 2001) y por algunos autores durante la Revolución, se agudizó con la desaparición de la URSS. Esta nueva perspectiva deja ver un Martí pluralista, que dialoga con otras culturas y que no solo se manifiesta en contra de los intereses imperiales como en tantas oportunidades se ha querido simplificar. La desacralización propuesta por Santí expone el carácter heterogéneo, plural y contradictorio de una obra que elude los argumentos más trillados del latinoamericanismo. Otro estudio de Santí como “José Martí, *Ismaelillo* y el modernismo” de 1985 ha resultado imprescindible para esta perspectiva pues al mismo tiempo que configura el texto como la génesis del Modernismo reconoce su conflictiva relación con el movimiento. Sus nuevos enfoques de los estudios martianos en los que “despetrifica” la imagen del autor se despliegan también en otros artículos publicados hacia los mismos años como “Nuestra América y la crisis del latinoamericanismo” de 1995. Muchos de ellos fueron recopilados primero en el volumen *Pensar a José Martí. Notas para un centenario* (1996) y reproducidos luego en su antología *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana* (2002).

Por su parte, Rafael Rojas, en el volumen *José Martí: la invención de Cuba* (2000), sugiere distinguir en la figura de Martí el mito del dogma. Si en una primera instancia propone olvidar el mito –entendido como centro de la simbología nacional– como un modo de liberación o de aligeramiento, en un segundo momento procura volver a su literatura para pensar cuestiones esenciales como lo que denomina fugas de la modernidad o la narración de la experiencia norteamericana. En un texto del mismo año, *Un banquete canónico* (2000), Rojas continúa su trabajo sobre la historia intelectual del nacionalismo cubano:

lo inicia con autores del siglo XIX como Antonio Bachiller y Morales y lo finaliza con lecturas de Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar en la segunda mitad del siglo XX. Rojas encuentra un cruce entre tres cánones literarios: el nacional cubano, el regional latinoamericano y el universal entendido como occidental. Rescatamos de este texto su debate acerca de si Martí debería o no constituir el centro del canon literario de la isla. Argumenta para eso que no fue siempre del mismo modo y que la canonización de Martí, especialmente a partir de 1940, se logró gracias a que la historia de la literatura cubana se subordina siempre a la teleología política. Según Rojas, esta circunstancia ha obligado a que cualquier intento de apertura del canon reafirmara la centralidad de Martí.

Al respecto, Antonio José Ponte se ha propuesto derribar la imagen consagrada de Martí en un conjunto de artículos breves: “El abrigo de aire”, publicado por primera vez en 1999 en un periódico mexicano, “Ese anacrónico Martí” (*La Habana Elegante*, 2006) e “Historia de una bofetada” (2008). Estos dos últimos artículos brevísimos fueron incluidos en el sitio web de la revista digital <http://www.habanaelegante.com/> y en la sección Archivo José Martí. Poco tiempo antes de la publicación de estos dos últimos, Ponte declaraba en una entrevista: “Martí está muy cargado, entonces hay que limpiar a Martí. Martí es una de las figuras más grandes, quizás la única de la que no se puede prescindir de un modo gratuito” (Basile 2005: 34). Y añadía: “Mi idea es también desacralizarlo en el sentido de hacer una antología de Martí [...]. Ver aquello que pueda volverlo contemporáneo” (Basile 2005: *ibídem*). Ponte da por sentada la importancia de la literatura martiana pero también reconoce y sufre el agotamiento de la figura de Martí, por eso intenta correr la obra de su eje para poder (re)posicionar a nuevos autores o bien a autores que han sido opacados a lo largo de la historia literaria por el monumental peso de la figura.

Para ejemplificar con otro autor, Enrique del Risco, en su ensayo *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX* (2008), procura establecer una tradición “leve” que cuestione las narrativas monumentales, las figuras míticas y las interpretaciones teleológicas habituales de los discursos nacionalistas cubanos a lo largo del siglo XX.

Si bien el volumen no se dedica exclusivamente a la figura de Martí, se ocupa de analizar el modo en que este se ha convertido en un dogma oficialista y cuestiona la sacralización de los héroes, mitos y relatos históricos desde una perspectiva multidisciplinaria. En este contexto de lecturas, la propuesta quizás más controvertida y provocadora es la de Francisco Morán en *José Martí: la justicia infinita. Notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)* (2014). El autor se ocupa aquí de desestabilizar la imagen de Martí conocida hasta el momento en relación con la cultura y la sociedad norteamericanas y entiende su estudio no como una desacralización ni desmitologización sino como un ejercicio de deconstrucción. Morán se dedica sobre todo a las intervenciones periodísticas en las crónicas norteamericanas en las que Martí atiende a la cuestión social, y más en específico, al lugar del otro (en las figuras del inmigrante europeo, el anarquista, el negro, el cubano) para contribuir a desarmar la oposición –ya visiblemente deteriorada– entre los términos Nuestra América/Estados Unidos. Por otra parte, el autor tiene a su cargo el Archivo José Martí que difunde desde la revista *La Habana Elegante*, cuyo propósito consiste en construir un archivo “alternativo”, no solo en el sentido de rescatar textos de difícil acceso sobre la obra de Martí sino de incluir trabajos más recientes con una perspectiva crítica, que roce lo “irreverente”, como invoca en sus propósitos.⁴ Otros autores no contemplados por razones de espacio resultan no obstante imprescindibles e ineludibles para un estudio de la recepción de la obra de José Martí en las últimas décadas, como es el caso del académico Jorge Camacho, instalado en los Estados Unidos (2006a y b; 2013) y el del poeta y ensayista Jorge Luis Arcos, residente en Argentina (1999, 2005 y 2007).

⁴ La revista electrónica lanzó su primer número muy tempranamente en la red en la primavera de 1998; luego fue publicada cada trimestre desde ese momento hasta noviembre de 2015. Su nombre aludía a la revista homónima publicada en La Habana entre 1883-1891. En su segunda etapa, se renombró como *La Habana Literaria*, fundida con la revista *La América* (1893- [1896]). Se trató de la publicación periódica modernista más importante de Cuba. Sostiene Morán que fue su devoción por Julián del Casal, quien publicó casi toda su obra en la revista, lo que lo incitó a darle vida nuevamente. Sin embargo, también confiesa, en relación a la absurda oposición Martí/Casal, que fue un homenaje y un “deseo de desquite” (Morán 2005: 24).

Tal como explica Arcos en referencia a algunos de estos autores (Rojas, Del Risco, Morán, Ponte, pero también Néstor Díaz de Villegas) “todos estos escritores nos devuelven un Martí menos sublime, menos Gran Relato. Esas relecturas, valga aclarar, de-construyen no solo a Martí sino, sobre todo, a muchas de sus recepciones” (2017: 98).

Además de esta considerable reinterpretación y retematización de la obra literaria y de la figura de José Martí por narradores, ensayistas y poetas, durante las últimas tres décadas, desde diferentes espacios y a través de nuevas textualidades, se han expresado en este debate cineastas, fotógrafos y artistas plásticos cubanos. Entre todas estas expresiones me interesa profundizar, en lo que sigue, en la renovación producida en el cine. El cine cubano más reciente ha experimentado un fuerte cambio de actitud ante la imagen cultural del héroe nacional y ha logrado construir una perspectiva desacralizadora en torno a su figura y su dimensión hagiográfica. Es preciso destacar, además, que pese a la importancia otorgada a José Martí en la cultura cubana durante el siglo XX, y quizás debido a la complejidad de su figura y las diversas lecturas políticas que admite, el repertorio de las producciones de las que fue objeto no fue tan grande como podría esperarse. Si durante el período republicano la figura de Martí había aparecido en producciones que reflejaban la tradición romántica decimonónica, al intensificarse el proceso de mitificación de Martí, su figura se fue monumentalizando en el cine y fue apropiada por diferentes facciones políticas (Juan-Navarro 2017). En el largo periplo del siglo XX, la figura de Martí se volvió cada vez más intocable, también en la filmografía.

Existe, sin embargo, un antecedente que marca una diferencia en esa línea de agigantamiento de Martí. Me refiero al film *Páginas del diario de José Martí* (dir. José Massip, 1971). Se trata de una película experimental y polémica que vacila entre el documental y la ficción y que no tuvo, seguramente por esa misma razón, una buena recepción desde el oficialismo. Mediante la utilización de citas bibliográficas de Martí, entrecruzadas con discursos de Fidel Castro, se añade otra línea discursiva que incluye fragmentos de los *Diarios de Campaña* martianos.

Largas décadas más tarde, ya en el período que en esta ocasión abordo, me interesa destacar tres producciones muy significativas. La primera de ellas es el cortometraje documental *Guardados en un cristal* (Dir. Mauricio Abad, 2006) que a través de entrevistas callejeras y espontáneas a hombres, mujeres y niños cubanos registra la memoria colectiva en torno a la figura de Martí a raíz del recuerdo personal de los versos del poema “Los zapaticos de Rosa” repetidos con tenaz persistencia en las escuelas cubanas. Es un audiovisual que podría denominarse alternativo o independiente, en la medida que fue filmado con escasos recursos, insuficiente tecnología y absoluta carencia de apoyo estatal, que apela a recursos propios del campo del periodismo (en cuanto a materiales, enfoques, etc.). En el segundo caso, se trata de una ficción reconocida internacionalmente por el público y la crítica cinematográfica y que ha contribuido a derribar la idea romántica del héroe. *El ojo del canario* (dir. Fernando Pérez, 2009) ficcionaliza un importante período de formación de Martí: desde la infancia hasta el presidio político en Cuba a los diecisiete años por el gobierno español en la isla, con consecuencias que marcaron su salud hasta el final de sus días. El film ha generado controversias y debates dentro y fuera de Cuba acerca de cómo abordar la figura del “prócer”. Pérez representa a Martí en parte de su niñez (desde los nueve años) y adolescencia, un momento anterior a su configuración como héroe nacional y muy desconocido todavía para el público; en cierto sentido, al humanizarlo, desacraliza su imagen, lo que ha provocado intensas polémicas. *El ojo del canario* fue estrenada luego de varias décadas en que la figura martiana no había sido retomada en el cine, lo que implicó, sin lugar a dudas, además, un reto para el director.

Desde mi perspectiva, me interesa, no obstante, destacar el período de formación de Martí (así lo denomina Pérez): sus actos menos trascendentales pero sí iniciáticos, que llevan a poder recuperar y/o reconstruir su “itinerario espiritual”, expresado a través de un tono íntimo que difiere del de los melodramas primeros que reflejaron su figura durante la primera mitad del siglo XX. Los discursos y fragmentos de su obra reproducidos con insistencia durante el período revolucionario son reemplazados por cuadros de silencios. En este sentido, el tratamiento

de las citas martianas es mucho más delicado, y su resultado, poético.

En tercer lugar, quiero señalar *Héroe de culto* (2015), documental de cortometraje multipremiado en la 15ta. Muestra de Cine Joven ICAIC en 2016, última producción de Ernesto Sánchez Valdés (Cuba, 1983), un joven director cinematográfico. El documental muestra el proceso de producción en serie del busto de José Martí que se fabrica en plástico en la actualidad. Ese proceso pone en evidencia la repetida presencia del busto en la ciudad de La Habana, como sinécdoque de Cuba y, en consecuencia, el agotamiento que produce esa repetición. La tematización del culto a la figura de Martí, en la obra de Sánchez Valdés, despliega una perspectiva desacralizadora que renueva la cinematografía en torno al héroe cubano y posibilita una discusión sobre los modos en que se piensan en la contemporaneidad conceptos como el de nación, el de identidad nacional y el de los héroes nacionales (Pampín 2017 y 2018b).

Existen por el momento escasos abordajes críticos sobre el corpus ensayístico y cinematográfico del que me ocupo en esta ocasión. Esto se debe no solamente a que se trata de publicaciones relativamente recientes sino a la naturaleza misma del género en cuestión. Como asegura Ottmar Ette en su volumen *José Martí, apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción* (1995) durante todo el siglo XX José Martí sirvió en Cuba como símbolo y figura de identificación y legitimación. Con una desmedida insistencia, sus escritos fueron descontextualizados y utilizados con fines ideológicos muy disímiles según el gobierno que estuviera en el poder en cada coyuntura histórica. La relación de su recepción ha sido y es, todavía, sumamente compleja. No solamente por la abundancia de producciones sino además por las diversas interpretaciones a las que condujo (Zanetti 1999). La investigación de Ette constituye el aporte más relevante en el momento de comprender la historia de la recepción martiana. Publicada con motivo del Centenario del fallecimiento de José Martí, no se ocupa del corpus que aborda este breve ensayo debido a que algunos de esos textos comenzaron a producirse precisamente durante esos años. Sin embargo, Ette recupera documentación imprescindible para estudiar la constitución del mito martiano

desde el fallecimiento de Martí en 1895. Devela el modo en que comienza a consolidarse paulatinamente su sacralización y canonización. Este divide la recepción martiana desde la última década del siglo XIX hasta 1989 en diversos momentos. Este trabajo fue de gran interés en el momento de reflexionar sobre los modos en que se lee la literatura y la figura martiana en la contemporaneidad. Fue a partir de allí que surgió la necesidad de continuar su propuesta con una perspectiva renovada que delimite un nuevo eje temporal y que se ocupe en particular de los autores cubanos que producen sus textos desde el exilio.

Si bien la canonización y sacralización fue en progreso continuo durante todo el siglo XX, es preciso reconocer, no obstante, ciertos intentos que pretendieron obstaculizar ese proceso y que implican la apertura de una nueva etapa en la crítica martiana, muy especialmente luego del triunfo de la Revolución.

Tan solo dos semanas después, y como conmemoración del primer aniversario del nacimiento de Martí luego del estallido, Severo Sarduy escribía un brevísimo y provocador artículo (“En su centro”, publicado el 28 de enero de 1959 en la sección Nueva Generación del periódico *Revolución*). Las palabras de Sarduy no solo manifiestan el agotamiento que produce la reiterada presencia de la figura de Martí en la sociedad cubana, sino que, al mismo tiempo, permiten reflexionar sobre las políticas de la memoria y la relación que se establece entre los héroes nacionales y la sociedad que los construye. Revelan, además, que esa fatiga es producto de un conjunto de acontecimientos anteriores al nuevo orden que trajo consigo la Revolución y que se vinculan con los modos de representación de Martí en tanto figura ejemplar. No obstante, pese a la percepción de Sarduy de un agotamiento indiscutible, también y al mismo tiempo, elogia a Martí en la medida en que considera que la Revolución lo volvió a poner en su centro. Esta colaboración constituye, sin lugar a dudas, el precedente inmediato del volumen monográfico “Todo Martí” publicado en *Lunes de Revolución* (1961). El editorial de *Lunes* lamentaba no haberle dedicado antes la publicación y temía, irónicamente, la recepción que pudiera hacerse del “Apóstol”. Participaron de ese tributo Virgilio Piñera, Calvert Casey, Heberto Padilla, José Rodríguez Feo, Pablo Armando Fernández y Edmundo Desnoes, entre otros. El número especial de

Lunes, con lecturas propuestas desde diferentes ángulos, enfatiza ese vínculo inseparable entre estética y política en la obra de Martí en tanto escritor revolucionario (resaltando el dominio de este último campo) y, al mismo tiempo, da inicio a una especulación sobre los excesos de esa misma presencia. Esto no señala, por supuesto, una incoherencia. Responde, naturalmente, a su coyuntura y a la circunstancia de una revolución todavía muy joven. Los usos de la obra de Martí –y en particular los abusos interpretativos–, es decir, la mencionada apropiación de sus textos y de su figura por parte del discurso revolucionario, ya comenzaban a visibilizarse (Pampín 2019).

Dos décadas más tarde, *Mariel*, una revista liderada por un grupo de escritores y artistas cubanos exiliados en los Estados Unidos, en su último número publicado en 1985 en Nueva York le dedica a Martí un polémico homenaje. *Mariel* constituyó una de las intervenciones más importantes en el campo de la cultura y la literatura cubanas producidas fuera de la isla. Escriben, entre otros autores, Armando Valladares, Reinaldo Arenas, Reinaldo Sánchez, Carlos Victoria, Víctor Batista, Luis Felipe Roca, Enrico Mario Santí, Jesús J. Barquet y Carlos Ripoll. Ese número pone de manifiesto un agotamiento de los modos de representación de la figura martiana, utilizados por el discurso oficial de la Revolución Cubana y puede considerarse un verdadero punto de inflexión en el pensamiento cubano producido desde el exilio y que no solo redibuja el mapa de la literatura cubana dentro y fuera de la isla, sino que, al mismo tiempo, reconfigura el canon literario latinoamericano (Pampín 2018a).

La obra de Guillermo Cabrera Infante ha sido otro importante punto de inflexión en este movimiento. Promovió la desacralización de José Martí en diferentes registros: ya sea en su narrativa, en especial en *Tres tristes tigres* (1973) y *Vista del amanecer en el trópico* (1974) como en artículos periodísticos recopilados en *Mea Cuba* (1999).

Debido, como se dijo, a los escasos abordajes sobre el tema en cuestión que anteceden a esta aproximación, resulta imprescindible el número inicial de la *Revista Katatay* (2005) que incluye un dossier sobre el “Nuevo ensayo cubano” en el que reflexionan Francisco Morán, Antonio José Ponte y Rafael Rojas,

autores que aquí me ocupan, y al que se suman Teresa Basile y Mónica Bernabé. Quien más ha acaparado la atención crítica en nuestro país ha sido Ponte, debido, quizás, al carácter más literario de sus ensayos. El volumen *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (2009), compilado por Teresa Basile, propone un recorrido por la obra narrativa y ensayística del autor que permite ubicar su polémica figura en el ámbito literario cubano y pretende, al mismo tiempo, sostener la autonomía del campo literario por sobre el político. Un artículo de Guadalupe Silva, “Por un Martí menor. Ensayo y crítica en Antonio José Ponte” (2015), se detiene en las estrategias discursivas de Ponte en su ensayo “El abrigo de aire” que le permiten cuestionar el culto martiano. Es posible hallar, no obstante, una antología fundamental para pensar el género en términos nacionales: *Ensayo cubano del siglo XX*, preparada por Rafael Hernández y Rafael Rojas (2002). El volumen, que inicia con “Nuestra América” de José Martí, pretende desencasillar el género de presupuestos formales e incluye autores que publican dentro y fuera de la isla en un recorrido de las problemáticas culturales que atravesaron el siglo XX en Cuba. En relación con la producción audiovisual, el artículo “Martí en el cine: de la hagiografía a la humanización” (2017) de Santiago Juan-Navarro se ocupa de las representaciones cinematográficas de José Martí en tres etapas de Cuba para demostrar la manipulación política y llega hasta *El ojo del canario*, para poner en evidencia el paso hacia la humanización de la figura.

El hecho de que la crítica especializada no haya realizado, hasta el momento, una lectura exhaustiva de la desacralización de Martí en el ensayo y el cine contemporáneos y las reflexiones que esa crítica trae aparejadas en el contexto latinoamericano, justifica la necesidad de una investigación que profundice en este fenómeno a partir de una nueva y ampliada lectura crítica. Me interesa destacar, en este sentido, las “Jornadas Internacionales José Martí. Literatura y cine en el siglo XXI”. Organizadas en el marco de las actividades del Grupo de Estudios Caribeños, tuvieron lugar en Buenos Aires el 3 y 4 de noviembre de 2016.⁵

⁵ El equipo de investigación, dirigido por Celina Manzoni, se encuentra radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El evento, que significó un indiscutible aporte a la crítica martiana, contó con la participación de investigadores de distintas universidades de nuestro país y de tres invitados cubanos, los narradores Marcial Gala y Leandro Estupiñán y el ensayista y poeta Jorge Luis Arcos. A las mesas de intervenciones críticas, de espacios consagrados a la ficción contemporánea cubana y a las entrevistas, se añadió la proyección de producciones cinematográficas cubanas recientes dedicadas a la figura y la obra martianas, aspecto que amplía, en otros sentidos, el trabajo de investigación. La selección puso en diálogo el film clásico *Páginas del Diario de José Martí* (dir. José Massip, 1971) con dos producciones más recientes, *El ojo del canario* y *Héroe de culto*, ya mencionadas, en estreno exclusivo en nuestro país, con la participación virtual del director. Algunas de las contribuciones más relevantes de las jornadas fueron publicadas en un dossier dirigido por Celina Manzoni en la revista *Zama* N° 9 en el segundo semestre de 2017. Este dossier recoge diversas reflexiones de intelectuales argentinos y cubanos residentes en el país y en el exterior con el propósito de discutir y reinterpretar el mito martiano desde perspectivas muy diferentes y atender, de manera central, a los modos en que actualmente su figura es revisitada.⁶

Pese a que es posible reconocer diferentes lugares de enunciación y divergencias estéticas, políticas e ideológicas, hay algo que subyace a todas estas obras ensayísticas y cinematográficas y es que algunas traen consigo, otras arrastran, incluso empujan, la propuesta de desplazar a Martí del centro del canon cubano, al menos, oficial (literario pero también historiográfico). Y comprueban, además, la presencia indiscutible del autor en el centro de las disputas estéticas e ideológicas no solo cubanas sino también continentales. Sostiene Rafael Rojas que “olvidar a Martí es una tentación difícil de resistir”. Sin embargo, más adelante propone “volver a sus páginas después de olvidar

⁶ Presentados por Celina Manzoni se incluyen ensayos de Jorge Luis Arcos, Mariela Escobar, Elsa Noya, Antonio José Ponte, Facundo Ruiz, Ariela Schnirmajer y otro de mi autoría. Se añade un texto ficcional de Leandro Estupiñán y una entrevista a Marcial Gala realizada por Ana Eichenbronner y María Virginia González donde se piensan las tradiciones martianas en la literatura cubana contemporánea.

la pesadumbre del mito” (2000a: 11). Por ello, Jorge Luis Arcos se pregunta si eso es realmente posible. ¿En qué medida podemos invertir el mito, reprimirlo o transfigurarlo? (2017: 97). Y concluye que, en todo caso, lo que no podemos es hacerlo desaparecer. En definitiva, concluyo con Arcos, ¿querer desmitificar un mito no es acaso participar de su propia naturaleza mítica? Y añadido que no es lo mismo intentar desacralizar la figura y la obra de José Martí que derrumbar el mito. Porque quizás, construido el mito, sólo sea posible desacralizarlo. ¿Acaso desacralizar no es poner al héroe/ídolo al desnudo frente a la sociedad, cegada frente a cualquier vicio o imperfección que lo deteriore? Aquello que una sociedad sacraliza, puede ser luego desacralizado, en todo o en parte. Y si el proceso de sacralización e intensificación del mito implicó eliminar lo superfluo, pasar por el proceso contrario implica volverlo más humano, contar su existencia desde lo más elemental, lo más nimio. Prescindir de los hechos trascendentales, de la vida ejemplar y de su muerte heroica y romántica en batalla a partir de las que se construyó su aura para bajarlo de su pedestal y devolverlo a su condición humana: no ya el héroe de la patria, no solo el padre de la literatura cubana, tan solo un revolucionario, tan solo un poeta. Ocurrió que el mito se fue gestando a lo largo del siglo XX y se fue intensificando lejos de aquellos acontecimientos que lo inspiraron. Se propagó entonces, con el estallido de la Revolución Cubana, con una vitalidad prodigiosa, para luego irse disipando, nunca extinto, en las últimas décadas. ¿Es posible, sin embargo, sustraerse al mito? ¿Será capaz de absorber los conflictos y las contradicciones y será olvidado? ¿Estaremos acaso frente a la incipiente decadencia del mito? El mito martiano posee una lógica que le es propia, difícil de advertir. Por eso, habla más sobre la afectividad que sobre la razón (Cassirer 1968). La cantidad de intervenciones que suscita todavía me invita a pensar que sus continuos intentos de desmitificación y operaciones de transgresión aseguran, por el contrario, su permanencia.

Bibliografía

- AA.VV. (1985). *Homenaje a José Martí. Mariel. Revista de Literatura y Arte*, 2/8.
- AA.VV. (1961). Todo Martí. Número especial. *Lunes de Revolución*, 93.
- Archivo José Martí. Revista *La Habana Elegante*. http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti.html.
- Arcos, Jorge Luis (2017). “Para (re)leer a José Martí... (Notas sobre el legado de José Martí en la poesía cubana y algunas recepciones contemporáneas)”, *Zama*, 9: 95-107.
- Basile, Teresa (2005). “Entrevista a Antonio José Ponte”, *Katantay*, 1-2: 28-36.
- _____ (comp.) (2009). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cabrera Infante, Guillermo (1973). *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1998). *Vista del amanecer en el trópico*, Frédéric Amat (ilust.), Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- _____ (1999). *Mea Cuba*, Madrid: Alfaguara.
- Camacho, Jorge (2006a). “Los herejes en el convento. La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los años 80 y 90”, *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 28. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/herejes.html>
- _____ (2006b). *José Martí: las máscaras del escritor*, Boulder: The Society of Spanish & Spanish-American Studies.
- _____ (2013). *Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX: José Martí y la cuestión indígena*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Cassirer, Ernst (1968). *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Colombres, Adolfo (2005). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*, Buenos Aires: Colihue.
- Del Risco, Enrique (2008). *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*, Madrid: Colibrí.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios. Los intelecto-*

- tuales caribeños y la tradición*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ette, Ottmar (1995). *José Martí, apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2004). “Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones de la literatura cubana del siglo XX” en: González Echevarría, Roberto y Anke Birkenmaier (comps.), *Cuba: un siglo de literatura (1920-2002)*, Madrid: Colibrí, 407-430.
- Fornet, Ambrosio (2001). “La diáspora cubana y su contexto: glosario”, *Casa de las Américas*, 222: 22-29.
- Juan-Navarro, Santiago (2017). “Martí en el cine: de la hagiografía a la humanización”, *Iberoamericana*, XVII, 66: 153-172.
- Hernández, Rafael y Rafael Rojas (sel.) (2002). *Ensayo cubano del siglo XX. Antología*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Manzoni, Celina (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas.
- Morán, Francisco (2005). “Escapes, descosidos y reinención del espacio nacional”, *Katatay*, 1-2: 18-25.
- _____ (2014). *José Martí, la justicia infinita. Notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)*, Madrid: Verbum.
- Pampín, María Fernanda (2016). “José Martí y la tradición emersoniana del hombre natural. Recorridos intelectuales en el fin de siglo”, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- _____ (2017). “La muerte del héroe. Representaciones de José Martí en *Héroe de culto* de Ernesto Sánchez Valdés”, *Zama*, 9: 141-146.
- _____ (2018a). “El final de *Mariel* como punto de partida. La disputa por José Martí desde el exilio cubano”, *Caracol*, 16: 241-255.
- _____ (2018b). “El proceso de producción de un héroe. Entrevista con Ernesto Sánchez Valdés”, *Telar*, 21: 197-211.
- _____ (2019). “Todo Martí: El tributo desacralizador de *Lunes de Revolución*”, *Estudios de Teoría literaria. Artes, letras, humanidades*, 8/16: 215-226.

- Ponte, Antonio José (2001). “El abrigo de aire” en: Ponte, Antonio José, Mónica Bernabé y Marcela Zanin, *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____. (2017). “Martí leído afuera y según qué ediciones”, *Zama*, 9: 147-149.
- Rancière, Jacques (1998). *Aux bords du politique*, Mayenne: La Fabrique.
- Rojas, Rafael (2000a). *José Martí: la invención de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- _____. (2000b). *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). “El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana”, *Katatay*, 1-2: 42-51.
- _____. (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Anagrama: Barcelona.
- Said, Edward (1985). *Beginnings: Intention and method*, New York: Columbia University Press.
- _____. (2002). “Reflections on Exile”. *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 173-186.
- Santí, Enrico Mario (2002). *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1996). *Pensar a José Martí. Notas para un centenario*, Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies.
- _____. (1997). *Por una politeratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*, México: Conaculta-Ediciones del Equilibrista.
- Sarduy, Severo (1959). “En su centro”, *Revolución*, 28 de ene.: 13. Página Nueva Generación.
- Silva, Guadalupe (2015). “Por un Martí menor. Ensayo y crítica en Antonio José Ponte”, *Zama*, 7: 55-66.
- Zanetti, Susana (comp.) (1999). *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Filmografía

- Abad, Mauricio (dir.) (2006). *Guardados en un cristal*. Cuba. Duración: 13 minutos.

Debates sobre el canon latinoamericano del siglo XXI: la representación
de José Martí en el ensayo y el cine cubanos

- Massip, José (dir.) (1971). *Páginas del diario de José Martí*.
Cuba. Duración: 72 minutos.
- Pérez, Fernando (dir.) (2009). *El ojo del canario*. Cuba/España.
Duración: 120 minutos.
- Sánchez Valdés, Ernesto (dir.) (2015). *Héroe de culto*. Cuba. Du-
ración: 27 minutos.

Devenir del archivo

Dos ensayos de Carpentier: génesis del realismo mágico

Roberto González Echevarría

Uno de los procesos más significativos e influyentes en la evolución de la moderna literatura latinoamericana fue aquel mediante el cual Alejo Carpentier llegó a formular y poner en práctica lo que en los años sesenta se llamaría “realismo mágico”. Esta tendencia definió la narrativa de la región hasta no hace mucho, pero Carpentier la llamó “lo real maravilloso americano” en el prólogo a su influyente novela de 1949, *El reino de este mundo*. Ese prólogo, que en 1948 fue primero una de sus columnas para *El Nacional* de Caracas, es un ensayo clave en la toma de conciencia de su desarrollo artístico. Surgió, según refiere, de un viaje a Haití en 1943 durante el cual pudo visitar las ruinas de Sans Souci y La Ferrière, monumentos de la Revolución Haitiana que lo impresionaron profundamente. Pero ese no fue el único escrito suyo que da cuenta de la transformación de Carpentier como narrador durante los años cuarenta. Hubo otro, menos conocido, también publicado en el mismo 1949, que resultó de un concierto de Wagner al que asistió Carpentier en la capital venezolana, que lo hizo reflexionar radicalmente sobre la relación entre arte y cultura nacional. El viaje y el concierto fueron los estímulos que necesitó el novelista, *nel mezzo del cammin di la sua vita*, para desviarse de las rutinas que su trabajo le había ido imponiendo y le inspiraron estos ensayos que detallan cómo llegó a hacerlo, y que son paralelos a novelas y relatos suyos de gran importancia.

El cambio se trató de una transformación en la obra narrativa de Carpentier que lo condujo de manidos experimentos formales vanguardistas a un tipo de ficción de base histórica, que incorporó las novedades del nuevo arte de la vanguardia a cierta narrativa cuyo fondo se encontraba en la historia y el ambiente latinoamericanos. Fue un desarrollo lento, gradual, que duró más de una década –tal vez dos– y que incluyó la publicación de relatos y novelas como la mencionada *El reino de*

este mundo y el volumen de cuentos *Guerra del tiempo* (1958), libros que marcarían, y en cierto sentido fomentarian el surgimiento más tarde de obras maestras del Boom como *Cien años de soledad* (1967), entre otras. El cambio resultó de una toma de conciencia por parte de Carpentier de las exigencias de su oficio de escritor y una suerte de conversión que lo llevó a ser un autor muy diferente del que había publicado, en Madrid en 1933 *¡Ecue-Yamba-O!*, novela en que había intentado combinar sin mayor éxito el regionalismo prevalente en la novelística de América Latina con la vanguardia artística –cubismo, surrealismo, expresionismo–. Fue otro el Carpentier que apareció en 1944, en un deslumbrante relato que haría época, *Viaje a la semilla*, contado al revés, que sería la pieza más llamativa de la colección *Guerra del tiempo*, que recogió cuentos publicados de los años cuarenta a principios de los cincuenta. Con *Ficciones* de Borges, *Guerra del tiempo* se convertiría en un volumen decisivo en el desarrollo de la prosa-ficción latinoamericana.

Dos fueron los factores que provocaron tan notable cambio en Carpentier. El primero, insospechado y nunca tomado en consideración por la crítica e historia literarias antes de un ensayo mío de 1982 (que nadie leyó), fue el descubrimiento de la obra de Jorge Luis Borges. Carpentier era de 1904 y Borges de 1899 (contemporáneos), pero el argentino se les había adelantado a todos los narradores latinoamericanos en la renovación radical que los años veinte impusieron, por ejemplo, a la poesía de un Neruda y un Vallejo. En España algo parecido había ocurrido con la Generación del 27, que le dio un impulso vanguardista a la poesía que la alejó de la estética decimonónica todavía prevalente en prosa. Carpentier pasó de 1928 a 1939 en París; Borges había regresado a la Argentina de Europa a principios de los años veinte. En contraste con las torpezas de *¡Ecue-Yamba-O!*, todavía marcada por la autoridad de la novela regionalista, Borges publicaría en 1933 *Historia universal de la infamia*, libro modesto a primera vista, pero que transformaba la historia en ficción de manera novedosa, y para fines de la década empezó a publicar en revistas y periódicos porteños los radicales relatos que recogería en *Ficciones* (1944), la más influyente colección de cuentos publicada en el siglo XX en cualquier lengua, al decir de Emir Rodríguez Monegal (1978: 358).

Carpentier, que había regresado a La Habana en 1939, y luego mudado a Caracas en 1945, evidentemente seguía lo que Borges estaba haciendo, como confesaría en artículos de la columna *Letra y solfa*, que escribía para *El Nacional*. A esto volveré. El correo, los viajes de amigos que llevaban y traían publicaciones de autores relevantes, hicieron esto posible. Carpentier mismo ha dicho que los escritores latinoamericanos siempre saben de una manera u otra lo que están publicando sus colegas a todo lo largo del dilatado continente, y que saben cómo encontrarse. Escribió: “Bien sabía Sarmiento, al pasar por La Habana, dónde dar con Antonio Bachiller y Morales, del mismo modo que José Martí sabía, al llegar a Caracas, dónde encontrarse con Cecilio Acosta” (1964: 75).

En los artículos de *Letra y solfa* mencionados, Carpentier se refiere en términos elogiosos a Borges. Que yo sepa el cubano y el argentino nunca se encontraron, por lo que no hay anecdotario referente a relaciones personales, aunque puede haberlas habido indirectamente a través de Elvira de Alvear, amiga de Borges que costó *Imán*, revista que Carpentier y Miguel Ángel Asturias publicaron en 1930 en París; o a través de Victoria Ocampo, a quien Carpentier dedicó uno de sus *Poèmes des Antilles* (1929). Ocampo, como es sabido, fue gran promotora de Borges y una de las fundadoras de la revista *Sur*, que publicó sus más importantes escritos. Las crónicas venezolanas del cubano en *El Nacional* responden a publicaciones de Borges. Son cuatro, que van de 1952 a 1957. Pero lo más significativo es que en la de 1952 dice: “Hace ya más de un cuarto de siglo que encontramos su firma [de Borges] en las revistas literarias de América, en las cubiertas de tomos de ensayos y de relatos escritos con la seriedad, la alta conciencia del oficio, que caracterizan al escritor de raza”. Si Carpentier conoce la obra de Borges hace veinticinco años en 1952, quiere decir que lo lee desde fines de los años veinte, lo cual supone que ha tenido consciencia de él a lo largo de su período más fértil e importante, desde *Historia universal de la infamia* a *Ficciones* y más allá. En efecto, por las demás columnas de *Letra y solfa* descubrimos que Carpentier lo siguió leyendo a lo largo de los cincuenta. Con esto quiero subrayar que Borges figuró en la transformación de los años cuarenta de Carpentier hacia el realismo mágico.

El segundo factor en esa transformación fue el descubrimiento de la historia latinoamericana como fuente de ficciones, en este caso la caribeña, cuando realizaba las investigaciones que culminaron con la publicación, en 1946, de su bello libro *La música en Cuba*, que sacó el Fondo de Cultura Económica en su Colección Tierra Firme. El equivalente de los fascinantes si bien oscuros personajes que Borges encontró y puso en *Historia universal de la infamia* lo halló Carpentier en las páginas de olvidadas crónicas coloniales y polvorientos papeles que manejó en bibliotecas públicas y privadas, en archivos de iglesias y conventos, en librerías de viejo; por donde quiera que lo llevara su agudo olfato de investigador en viajes por toda la isla, pero por la provincia de Oriente en particular, y Haití en ese viaje de 1943. Oriente porque por allí entraron a Cuba, huyendo de la Revolución Haitiana, colonos franceses con sus esclavos, que trajeron su música, como la *contredanse*, que había de tener un enorme impacto en los orígenes de lo que llegaría a ser la música cubana. Al margen de la historia de esta que publicaría en su libro del Fondo de Cultura Económica, Carpentier fue escribiendo relatos extraídos o derivados de esas fuentes, rebosantes de las maravillas que él luego designaría como lo que debía ser el carácter esencial de la narrativa latinoamericana. Está allí la génesis no sólo de sus personajes, Ti Noel, Makandal, Monsieur Lenormand de Mezy, de *El reino de este mundo*, sino hasta de Melquíades, Francisco el Hombre, y otros memorables de García Márquez. Carpentier había dado con una temática, con un método y con un estilo –el levemente arcaizante de todos esos rancios documentos–. También había dado con las fuentes idóneas para su narrativa y la latinoamericana en general: la historia del Nuevo Mundo, muy en particular la colonial, colmada de relatos e individuos extraordinarios, pero existentes, que sobrepasaban los legados por la tradición literaria y por la novelística regional, centrada en un presente de dudoso interés y lastrada por un realismo decimonónico pasado de moda y sin futuro (pero Carpentier aprovechó, a su manera, la obra de Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera).

Todo esto se resume en esos dos ensayos que Carpentier publicó en Caracas a fines de los cuarenta, uno de los cuales, el prólogo a *El reino de este mundo*, se convirtió, años después,

cuando figuró en su libro de ensayos *Tientos y diferencias*, de 1964, y probablemente para sorpresa de Carpentier, en una especie de manifiesto del realismo mágico. Ambos ensayos parten de experiencias personales que provocan una meditación sobre el arte de escribir, que Carpentier está madurando y refinando por esos años, al margen de su trabajo en Publicidad Ars, en Caracas, un negocio de su amigo Carlos Frías. El ensayo sobre Haití es el más conocido que escribió, el del concierto en Caracas lo es menos, pero es tan o más importante que el primero.

El tan sobado prólogo a *El reino* gira en torno a una idea central y se basa en una falacia de origen romántico –las falacias son fallos en lógica, pero con frecuencia inspiran grandes obras de arte–. La idea es que el vanguardismo europeo, especialmente el surrealismo, se había convertido en un trillado código de maravillas que los artistas, tanto los plásticos como los escritores, manejaban con tanta soltura como falta de originalidad, y sobre todo con falta de fe en lo que representaban, con resultados hueros y predecibles. Carpentier también arremete contra la literatura comprometida, en particular el realismo socialista propugnado por la Unión Soviética, y la literatura enrolada existencialista, entonces muy en boga: “No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un *regreso a lo real* –término que cobra, entonces, un significado gregariamente político–, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato ‘enrolado’ o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas” (1949a: 12). En cuanto a los abordajes sobre el surrealismo, Carpentier menciona a varios artistas, pero el no nombrado Salvador Dalí es claramente el blanco principal de sus críticas. Con respecto al existencialismo, el estigmatizado, pero tampoco mencionado, es Jean Paul Sartre, de quien Carpentier nunca tuvo cosas buenas que decir, pero que estuvo muy en boga por esos años, sobre todo en la Argentina.

En contraste con ese surrealismo caduco, gastado, la realidad y la historia latinoamericanas rebosan de personajes y hechos fabulosos pero reales que deben producir un arte original, gestado además por la fe de los artistas que lo describen o relatan. Por fe, supongo, Carpentier quiere decir identificación íntima con lo representado, no algo visto a distancia como exótico, lo

cual resultaría de una perspectiva apartada de la realidad. El inventario de los artistas europeos que sí menciona Carpentier es impresionante porque lo que él enjuicia lo había vivido muy de cerca en sus largos años en París (1928-1939), y se nota que se había mantenido muy al tanto de todo eso, primero desde La Habana (con viajes a México y Estados Unidos) y desde Caracas, a partir de 1945. Contra la lejana vanguardia europea de sus recuerdos, Carpentier esgrime su presencia física actual en Haití; parado frente a esos asombrosos vestigios del reinado de Henri Christophe, y la prodigiosa cultura haitiana, traspasada por el vudú, una religión popular profunda y vital, que ostenta aspectos artísticos de carácter plástico y sonoro –los tambores rituales y subversivos– así como prácticas contestatarias. Fraguada, además, esa religión, por relatos sobrenaturales cuya veracidad no cuestionan los negros y que Mackandal les narra en la novela. Posee Haití, asimismo, una asombrosa historia revolucionaria, que fue liderada por caudillos como Makandal y el jamaíquino Boukman quienes, invocando a las loas (divinidades) provenientes de África y en complicidad con la exuberante naturaleza de Haití, lograron derrotar a los colonos franceses, contra quienes blandieron, irónicamente, preceptos de la Ilustración y de la Revolución Francesa. Makandal se metamorfoseaba en varios animales para eludir su captura, según creían los negros. El poderoso atractivo de semejante historia –que se convertiría en *El reino de este mundo*– hechizó a Carpentier en sus recorridos por Haití, asistido además por su conocimiento nativo del francés, la primera lengua que habló y que le dejó una fuerte “r” arrastrada cuando hablaba la lengua española en que hizo toda su obra. En Haití Carpentier era como un visitante francés tanto para los nativos como para sí mismo.

Pienso, como Paul de Man, que las visiones, ideas o interpretaciones más significativas vienen acompañadas de no menos significativos errores; me refiero a su influyente teoría en el difundido libro *Blindness and Insight*. La falacia de Carpentier en su ensayo-prólogo a *El reino de este mundo* es sostener que la deslumbrante armazón numerológica de relatos, personajes, fechas y acontecimientos que constituyen la novela se le impusieron a él sin intervención de su voluntad creadora. Lo romántico estriba en pensar que la realidad es ya arte, que la

conciencia creadora es con esta, su objeto, sobre todo si este es natural –esos sublimes paisajes de Wordsworth–. Dice Carpentier:

Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue [la novela] ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. (1949a: 16)

Se pone aquí Carpentier dos disfraces discordantes: el del nativo que forma parte de la realidad que describe desde dentro; y el del erudito y libresco escritor saturado de cultura europea. El más genuino es el segundo, sobre todo para quienes lo conocimos y hemos leído toda su obra, porque ¿quién llevó a cabo ese “minucioso cotejo de fechas y cronologías”? Alejo Carpentier, por supuesto. Esta paradoja está en el centro de *El reino de este mundo* y se pone de manifiesto en la famosa escena cuando queman vivo a Makandal y los negros creen que el mandinga ha escapado transformándose en insecto, pero los colonos y el narrador saben que el rebelde ha muerto incinerado: “muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito” (1949a: 66). Esa ambivalencia define el realismo mágico: mágico, como el arte autóctono, realista como el occidental. Ni uno ni otro por separado; los dos a la vez.

El carácter esencialmente romántico de la literatura latinoamericana se manifiesta precisamente en *Tristán*, propuesta principal del otro ensayo publicado por Carpentier en 1949, intitulado *Tristán e Isolda en Tierra Firme (Reflexiones al margen de una representación wagneriana)*. Tengo la suerte de poseer un ejemplar de este raro y elusivo panfleto que obtuve en La Habana en 1998. Porque este ensayo no ha tenido ni la circu-

lación ni el impacto del “Prólogo” por razones que son algunas evidentes, otras no: no se publicó junto a una novela tan importante como *El reino de este mundo*, y su densa temática musical no es tan familiar para el público como la literaria. Pero su soslayo también puede deberse a razones políticas, y estas dominaron la crítica de Carpentier en Cuba a partir de 1959, cuando el escritor se adhirió a la burocracia cultural de la dictadura castrista, que lo acogió y se aprovechó de él. La burocracia cultural estalinista del castrismo nunca confió del todo en Carpentier, aunque este fue un fiel funcionario del régimen hasta su muerte, creo que por razones que nunca han sido debidamente investigadas y ponderadas. En los años veinte, durante la lucha contra la dictadura de Gerardo Machado, Carpentier se alió al ABC, un partido de centro derecha que hizo campaña, inclusive terrorista, contra el presidente, pero que estaba reñido con el Partido Comunista, que lo consideraba un enemigo dentro de la oposición. Cuando Carpentier se radicó en París en 1928, continuó haciendo propaganda contra Machado en nombre del ABC. Pienso que los comunistas, hombres como Juan Marinello, que ocuparon posiciones de poder en el régimen de Castro, jamás le perdonaron ese pasado a Carpentier. Por eso nunca fue nombrado embajador, que hubiese sido lo más natural, por ejemplo, sino que tuvo una posición vagamente definida de asesor cultural de la legación cubana en París, donde permaneció hasta morir allí en 1980. Carpentier se plegó a las demandas de la dictadura, pero no en lo estético, porque sus obras después de 1959 siguieron siendo herederas rebeldes, pero herederas, de la vanguardia, nunca del realismo socialista ni de ninguna otra fórmula impuesta por los comisarios a escritores más jóvenes, sin el prestigio de Carpentier. Para más detalles sobre todo esto ver mi reseña de Victor Wahlström, *Los enigmas de Alejo Carpentier: la presencia oculta de un trauma familiar* (2018), libro que da amplia información sobre las mentiras del régimen cubano y del propio Carpentier.

El profuso elogio que Carpentier hace de Richard Wagner en 1949 venía a la zaga de la exaltación del compositor por Hitler y el Nazismo durante los años treinta y cuarenta. Esto ni se menciona en el texto de Carpentier, donde sí hay referencias veladamente políticas, como reproches a la música oficial en la

Unión Soviética, paralelas a las críticas del realismo socialista en el “Prólogo”, que ya vimos. Que yo sepa este otro ensayo no ha sido incluido en ninguna de las recopilaciones de textos carpentierianos, como lo fue el “Prólogo” en la muy difundida *Tientos y diferencias*. Pero las ambiciones intelectuales de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* son tan elevadas como las del “Prólogo”, y aún más. El ensayo tiene un empaque académico ausente en este, otra razón por la cual no ha sido tan popular. ¿Cómo fue que Carpentier logró publicar su ensayo en la Imprenta Nacional de Venezuela en 1949? Sus contactos con escritores, artistas e intelectuales en Caracas, a partir de su llegada en 1945, fueron amplios, y en 1948, por espacio de menos de un año, Rómulo Gallegos había sido presidente de Venezuela, lo cual podría haber influido.

Tengo que confesar que sólo puedo seguir a Carpentier en este texto a respetuosa distancia porque su conocimiento de la música, tanto técnico como histórico, supera con mucho mi limitada competencia en esos temas. Las referencias bibliográficas en el ensayo delatan que Carpentier estaba al corriente de lo que se escribía sobre música en su momento; hay alusiones a revistas francesas y norteamericanas de carácter tanto periodístico como académico y sospecho que tenía en su casa una vasta colección de discos. (Un millonario norteamericano, Albert Bildner, me contó cierta vez en Yale que en una fiesta en casa de Carpentier en Caracas, lo sentaron de espaldas al tocadiscos y tocaron diez piezas escogidas al azar para ver si podía identificarlas; Carpentier no falló ninguna). No dudo que tuviera Carpentier no pocas amistades entre los dedicados a la música en Venezuela porque logró organizar dos festivales de música clásica latinoamericana en Caracas durante esos años cincuenta, es decir durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, algo que sus enemigos le reprochan, pero veladamente. Sea como sea, Carpentier tenía la formación de un musicólogo profesional, que había adquirido por su cuenta; como en lo demás fue un autodidacta. Todo esto se hace evidente en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*.

Con buen tino de ensayista, Carpentier abre con un detalle personal concreto: evoca los ruidos de los carpinteros que quitan butacas de las primeras filas del teatro caraqueño para

ampliar la fosa de la orquesta, porque la ópera de Wagner exige un número excepcional de músicos. Luego hace una informada historia de las controversias causadas por la música del compositor en su época, que no lograron mermar su popularidad e influencia sobre compositores posteriores, algunos de los cuales creían partir de un rechazo del coloso de Bayreuth. Avanza Carpentier hasta hacer una crítica de la vanguardia europea, que quiso también esquivar a Wagner y no pudo, y por fin a una censura de la vanguardia latinoamericana que, por imitación de la europea, también pretendió soslayar el profundo romanticismo de Wagner, por su lirismo y sentimentalismo. Esta parte del ensayo coincide con el “Prólogo” en que Carpentier rememora su propia implicación en los entusiasmos de los años veinte y treinta que, en música, dejaron un saldo pobre, y esporádico en literatura y artes plásticas, con las excepciones de rigor (como los muralistas mexicanos, el pintor cubano Wifredo Lam, y otros). Pero esas excepciones, sobre todo Lam, se debieron a que pintores como él (pocos, tal vez ninguno) se acercaron a la vibrante naturaleza y cultura latinoamericanas, en su caso Cuba, para producir un arte que, por su apego a lo nacional, era en su raíz romántico.

Todo lo bueno en materia de arte en América Latina, afirma Carpentier, viene de la “íntima comunión del hombre con su suelo” (1949b: 14). Esta fusión de la conciencia creadora y la naturaleza es netamente romántica, como ya dije. Menciona no pocas veces a Unamuno, que despreciaba las novelorías y pensaba que lo universal se encontraba en las entrañas de lo local. Exalta Carpentier no sólo las culturas autóctonas, como la india y la negra, sino también el legado español, mediterráneo, en que “madura el genio de Cervantes en galeras y acepta redentores nacidos en pesebres” (1949b: 17). No perdona a Ortega, a quien critica por sus errados juicios sobre música moderna en *Musicalia*. En breve, arguye Carpentier, el hombre hallado dentro de sí, no en fórmulas impuestas desde fuera, es de “pura cepa romántica”, y negros, indios y españoles jamás han propiciado un clasicismo. Esta es la lección de Wagner, que en *Tristán e Isolda* nos dio una síntesis de su cultura germánica, desprovista de todo clasicismo, como hicieron otros que buscaron en Grecia y Roma mitos para sus dramas y óperas. Afirma Carpentier:

Por lo pronto, Wagner tuvo el poder, como muy pocos hombres de su época, de hallar lo universal en las entrañas de lo local. Con figuras de imaginiería popular alemana, como Lohengrin o Parsifal, hermanas de cualquier Holandés Errante, alcanzó al hombre de todas partes. Superando a Hebbel, cuyos Nibelungen no pasaron la frontera, Wagner creó, con los viejos dioses de la mitología germánica y escandinava, un mundo que pertenece hoy a la cultura universal. (1949b: 32)

Concluye el ensayista afirmando que “Nuestro pasado [el latinoamericano], nuestra historia, son románticos, por cuanto los valores que alimentan cualquier romanticismo coinciden con los sentimientos y la expresión peculiar del hombre americano...” (1949b: 20). Menciona como ejemplos obras latinoamericanas que se remontan al Inca Garcilaso, a Euclides da Cunha, a *Canaima* de Rómulo Gallegos, *La vorágine* de José Eustasio Rivera, y no deja de aludir a Pablo Neruda. Todas estas obras, sostiene, parten de un conocimiento profundo de las culturas nacionales, y muy especialmente de la exuberante naturaleza americana. En música la figura que más exalta es la del brasileño Heitor Villa Lobos, a quien Carpentier invitó a uno de sus festivales caraqueños, que para él representa la síntesis perfecta de conocimiento universal del arte y la incorporación de elementos locales de su país. Para el cubano, el futuro de América Latina está en artistas como Villa Lobos, o Wifredo Lam. Este, mulato chino cubano del interior de la isla (Sagua la Grande, como el que escribe estas líneas), combinó los experimentos de la vanguardia con un apego profundo e inmediato a la naturaleza y cultura mestiza de su país, que él encarnaba. Lam proyecta en sus cuadros, sobre todo “La jungla”, esa maravilla americana que Carpentier definiría en el “Prólogo” a *El reino de este mundo*, y que él intentó cultivar también en su novela. Este ensayo, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, provee el fundamento filosófico del “Prólogo” y la novela, y hace un planteamiento amplio y resonante sobre el arte y la literatura latinoamericanos.

Yo le añadiría a lo propuesto por Carpentier un elemento que está presente, pero sólo tangencialmente, en sus planteamientos: el profundo y difundido catolicismo de la cultura latinoamericana (sólo se escucha en la frase “esos redentores nacidos en pesebres”). El catolicismo es una religión de mila-

gros, la gente criada en su seno cree en la intervención de lo sobrenatural en momentos decisivos de la existencia. A veces es un catolicismo, como en Cuba y el Brasil, hondamente penetrado por creencias no europeas, como las africanas; la santería y el candomblé. Pero las manifestaciones individuales y colectivas de esa fe son patentes y a veces espectaculares. Más todavía que Carpentier fue su compatriota Lydia Cabrera quien incorporó esas creencias a su literatura, como lo hace en sus *Cuentos negros de Cuba* (1940), pero ella era no sólo escritora sino también etnógrafa. Cabrera, una escritora de primer rango, es una autora soslayada en las nóminas del realismo mágico, y de la literatura latinoamericana en general.

Lo que queda de los dos ensayos de Carpentier es esa defensa del romanticismo como fundamento del arte latinoamericano en todas sus manifestaciones. Lector devoto del *Canto general* de Neruda, y de *Cien años de soledad* de García Márquez, yo le daría la razón. Lo telúrico teñido de emoción y asombro, la proyección de toda una historia sintética que tiene un tono himnico y una voz tan personal, son poderosas proyecciones poéticas de estirpe romántica. Otro tanto puede decirse de clásicos latinoamericanos como *Doña Bárbara* de Gallegos, *El señor presidente* de Asturias, y hasta *Pedro Páramo* de Rulfo. No está ausente la emoción de los cerebrales relatos de Borges, como “Funes, el memorioso”, o “Pierre Ménard, autor del Quijote”, ni mucho menos de su poesía, como el “Poema de los dones”. Más atrás, recuérdese el *Facundo* de Sarmiento, que Carpentier menciona, con su conmovedora evocación de la pampa y de Córdoba, y por supuesto el *Martín Fierro* de José Hernández, modelo de épica moderna, con un héroe que es la quintaesencia del romanticismo. Tampoco puede dejarse fuera al reflexivo Octavio Paz, autor en *Piedra de sol* de un poema que surge no ya de la tierra, sino de las rocas esculpidas por los naturales de México. Como hipótesis general sobre la literatura latinoamericana, inspirada por una ópera alemana, la de Carpentier es muy digna de tomarse en cuenta, junto con su ejemplar obra narrativa.

Lo que propone Carpentier es lo mismo que dijeron, de otra manera, dos grandes novelistas latinoamericanos al recibir el Premio Nobel, que Carpentier también merecía pero no le fue

otorgado, para destacar el carácter poético de nuestra prosa de ficción. Dice Miguel Ángel Asturias en el discurso que pronunciara al recibir el Premio en 1967: “las grandes novelas hispanoamericanas son masas musicales y vibrantes, tomadas así, en la convulsión del nacimiento de todas las cosas que con ellas nacen”. No puede haber declaración más romántica. Y Gabriel García Márquez, en 1982:

Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que numeró en su *Iliada* el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos del Dante, toda la fábrica densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a nuestra América en las Alturas de Machu Picchu de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos. En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte.

Carpentier ya lo había planteado en 1949 y realizado en esa gran novela que es *El reino de este mundo*, verdadero umbral de la nueva novela latinoamericana.

En suma, lo que logra el realismo mágico es poner la prosa de ficción latinoamericana en el mismo nivel estético que la poesía, que ya había incorporado la vanguardia desde los años veinte y treinta. La densidad lírica y metafórica y la síntesis tropológica de la historia de América que encontramos en *Cien años de soledad* son paralelas a las que atraviesan el *Canto general* de Neruda, ese magno poema de raíz puramente romántica. Esa transformación de lo maravilloso de la historia del Nuevo Mundo en arte del más alto rango ya se podía ver en *El reino de este mundo* y los relatos de *Guerra del tiempo*. La capacidad imaginativa de Carpentier, constituida tanto de música como de literatura, había sabido ver ese fundamento, que era el mismo de Richard Wagner.

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel (1967). “La novela latinoamericana: testimonio de una época”, Conferencia Premio Nobel de Literatura, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/>
- Carpentier, Alejo (1949a). *El reino de este mundo. Relato*, México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones.
- ____ (1949b). *Tristán e Isolda en Tierra Firme (Reflexiones al margen de una representación wagneriana)*, Caracas: Imprenta Nacional.
- ____ (1952). “Un nuevo libro de Borges”, *El Nacional*, Caracas, 12 de noviembre.
- ____ (1958). *Guerra del tiempo. Tres relatos y una novela*, México: Cía. General de Ediciones.
- ____ (1964). *Tientos y diferencias. Ensayos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Márquez, Gabriel (1982). “La soledad de América Latina” <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/>
- García-Carranza, Araceli (1984). *Bibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana: Letras Cubanas.
- González Echevarría, Roberto (1977). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- ____ (1982). “Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges”, *Sin Nombre*, 12/2: 7-27. Reproducido parcialmente en: *El Libro en América Latina y el Caribe* (1999), 88: 53-54.
- ____ (1983). “Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges”, *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid: Porrúa Turanzas, 179-204.
- ____ (1993). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ____ (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, segunda edición, Madrid: Gredos.
- ____ (2018). “Reseña de Wahlström, Victor. *Los enigmas de Alejo Carpentier: la presencia oculta de un trauma familiar*. Lund: Études romanes de Lund, 2018, 335 páginas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 47: 541-545. Doi: 10.5209/ALHI.62756

Man, Paul de (1971). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Nueva York, Oxford University Press.

Rodríguez Monegal, Emir (1978). *Borges: A Literary Biography*, New York: E. P. Dutton.

Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy¹

Denise León

De una ausencia radiante

En el presente ensayo me detendré en el modo particular en el que Severo Sarduy (1937-1993) hereda el retorno religioso que propone el Barroco, y lo inscribe en los sonetos y las décimas incluidos en su penúltimo poemario titulado *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985). Si, como señala Ignacio Iriarte, el Barroco puede ser pensado como un movimiento conservador que busca restablecer un orden perturbado por los cambios que impulsan el Humanismo y la Modernidad –en el que “la religión funciona como un mecanismo para fijar los límites territoriales y controlar la población” (2017: 34-35)–, resulta sintomático que de la experiencia religiosa barroca, Sarduy se interese sobre todo por la mística judeocristiana.

La mayoría de las intervenciones que Luce López Baralt, reconocida estudiosa de la obra de San Juan de la Cruz, recoge en *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, coinciden en señalar como principales características de la experiencia mística las que seguidamente se consignan: es *inefable* –es decir intransferible e indescriptible para quien no la haya experimentado–; es *intuitiva* –predomina el aspecto afectivo sobre el intelectual–; *efímera*; *infusa* y *pasiva* (2017: 13). Dichas intervenciones, asimismo, concuerdan en un hecho testimoniado por los propios místicos: no parece posible permanecer intacto luego de la experiencia del éxtasis. Afirmar entonces López Baralt: “en el instante supremo de la unión, el místico siente que se convierte en lo que más ama: prodigiosamente, el observador y el observado se funden en uno. Este proceso es lo que San Juan llamaba ‘la deificación del alma’ que

¹ Una versión preliminar se publicó en Denise León, “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy”, *Anclajes* 23/2 (2019): 57-75. DOI: 10.19137/anclajes-2019-2324

pasa a ser ‘Dios por participación’” (2017: 12). Habría que hacer notar a propósito que *ex-tático* significa, literalmente, estar fuera de sí mismo. En esta dirección cabe destacar también que la experiencia extática –tal como la describen los místicos de distintas persuasiones religiosas– implica siempre un trance, un dejar de ser para transportarse, desintegrarse y recibir la penetración de Otro [sic].

La hipótesis que arriesgo aquí sostendrá que los sonetos y las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* intentan un recorrido similar al que López Baralt describe en la mística judeocristiana, ya que se debe buscar con el cuerpo aquello que excede al cuerpo. Y aún más: diré que la luz no llega sino desde la oscuridad más profunda. De ahí que Georges Bataille haya sostenido que la experiencia mística, la erótica y la poética comparten un afán deseante que permite diluir por un momento los bordes del sujeto, los bordes de la individualidad y el cuerpo para avanzar hacia algo que está más allá de sí y que se confunde en una extensión gozosa. Sin embargo, tanto en el discurso místico como en el amoroso, la unión plena nunca puede realizarse. Esa ajenidad se resiste obstinadamente a ser apresada y no deja en el lenguaje ni en las manos más que un resto incommunicable.

Ahora bien, una lección fundamental que proviene de Friedrich Nietzsche, a través de Michel Foucault y Giorgio Agamben, recuerda que nunca se llega al texto original que queremos leer, sino a la historia viva de ese texto que siempre es, consciente o inconscientemente, alterado y corrompido. En este sentido, para la tarea que me incumbe –es decir: indagar en los modos en que la poesía de Sarduy trabaja el “salir del ser” (Rolland 1999: 45) a partir de sus lecturas de los místicos y, fundamentalmente de San Juan de la Cruz, para dar cuenta de múltiples experiencias vinculadas con la adulteración de los límites del *cuerpo*, del *lenguaje* y del *yo*– será necesario desagregar algunas nociones que guiarán el recorrido aquí propuesto. Entiendo que para adentrarme en la interpretación de los sonetos y de las décimas que componen *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) deviene fundamental recuperar aquellas nociones que tienen que ver con ese dejar de ser propio de la experiencia mística, y que intentaremos leer, en escorzo, sobre todo desde Emmanuel Levinas.

El cuaderno de bitácora se organizará en torno a dichas nociones. Así, en el primer apartado, “Descifrar a contracorriente: algunas nociones fundamentales”, me detendré en la *autofiguración del heredero*, central en la poética sarduyana, ya que no es posible comprender la presencia de la mística judeocristiana en la poesía de Sarduy sin analizar la complejidad de su gesto de apropiación que, al tiempo que trabaja con la tradición del Barroco, la modifica inevitablemente para fundar un Neobarroco latinoamericano. Luego, en “El éxtasis ascendente”, me aproximaré al modo en que Sarduy lee a San Juan de la Cruz para encontrar allí los indicios de mi propio acercamiento a la poética sarduyana. A partir de aquí, se volverá fundamental para el análisis la noción de “escucha distraída” (1999: 1414) que Sarduy hereda de Jacques Lacan, y cuyos indicios estarían también en Rubén Darío, al menos en la clave de lectura sarduyana. De este modo estaría en condiciones de sopesar el uso que Sarduy hace de la tradición mística judeocristiana, en “Deramar, deslumbrar, cegar”, apartado central del ensayo. Allí desplegaré la exégesis de las décimas y los sonetos seleccionados de *Un testigo fugaz y disfrazado* evidenciando los modos en los que el movimiento del deseo, arraigado profundamente en la corporalidad implícita de la experiencia mística, genera éxtasis, profanación y diferimiento, o sea, experiencias ciertamente no ajenas a la radicalidad que, como diría Emmanuel Levinas, promueven “una salida fuera del ser” (2011: 79). Finalmente, en la coda, propondré una articulación de los núcleos trabajados en la exégesis propuesta.

Descifrar a contracorriente: algunas nociones fundamentales

En *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*, Ignacio Iriarte afirma que Sarduy “funda el neobarroco [sic] de la segunda mitad del siglo XX a través de una vuelta lacaniana a la obra de Lezama Lima. Los ejes de este movimiento se encuentran en *El Barroco y el Neobarroco* (1972) y en *El heredero* (1988)” (2017: 217). Hay que advertir en este punto que más que como *fundador*, Sarduy insiste en autofigurarse como *here-*

dero. Pero: ¿qué implica en términos sarduyanos heredar? Sostiene Sarduy con matices: “Herederio es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber” (1999: 1411-1412); y más adelante: “Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación” (1999: 1412). Así entendido, el desciframiento se vuelve una actividad tan oblicua como creadora que se produce a partir de una experiencia de “fulguración”. Heredar implica entonces un movimiento similar a la “escucha distraída” (1999: 1414) que Sarduy le atribuye a Jacques Lacan frente al discurso de sus pacientes, ya que sólo esta, desde sus dimensiones creativas, es la que permite penetrar en la trama aparente del relato para llegar a lo que Sarduy llama el “tejido secreto, la armazón invisible de la escritura” (1999: *ibidem*).

Este virtuoso trabajo de construcción que hace el *herederio* Sarduy, visto en retrospectiva, es en realidad un modo eficaz de justificar la lectura desviada que hará del propio Lezama Lima. Es decir, si bien Sarduy insiste en establecer un linaje que lo conecta voluntariamente con Lezama Lima, avanza en una dirección muy distinta a la de su antecesor. Como en la cita de Martin Heidegger sobre Friedrich Hölderlin con la que encabeza el ensayo, en realidad el antecesor “no se escapa hacia el porvenir” sino que “vuelve desde él” (1999: 1405); de este modo, la poesía funcionaría como una especie de reserva o cantera de materiales, donde la palabra heredada es recuperada desde el presente en un contexto distinto y alejado en el que es posible aplicar “esa escucha inédita” que opera “descifrando a contracorriente” (1999: 1412). Como sostiene Iriarte, Sarduy rompe con Lezama Lima en distintos sentidos: en primer lugar, el Barroco es una *cuestión de lenguaje*, pero ya no se trata del lenguaje como estrategia que permite alcanzar una esencia originaria como en el antecesor, sino una superficie replegada sobre sí misma que opera sobre el vacío; en segundo lugar, argumenta Iriarte, Sarduy no es un poeta católico y tampoco es posible comprender su aproximación a lo sagrado desde una mirada institucional o confesional.

Podría decirse que lo que articula Sarduy es aquello que Gustavo Guerrero denomina una “religión de vacío” (1999b: 1689) y más tarde Iriarte una “mística de la vacuidad” (2017: 217). En

suma, si Lezama Lima había asignado un carácter trascendente a determinados valores para frenar el avance del capital, Sarduy celebrará la disolución de la sociedad y la familia, y destacará las dimensiones festivas de tal disolución. Es posible afirmar entonces que la “escucha distraída” (1999: 1414) o flotante en Sarduy revela que identidad, nación y religión son en realidad suturas simbólicas. De ahí que Iriarte sostenga que la herencia se muestra sin más como “una forma de vaciamiento” (2017: 218).

A propósito de esto, Giorgio Agamben ya había señalado que profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones entre la esfera humana y la esfera divina, sino aprender a hacer de ellas un uso similar al del juego. Medita el pensador italiano: “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o hace de ella un uso particular” (2013: 99). Aún más, hay un proceso de contagio, un contacto contaminante constitutivo de la operación que profana; es decir: como se trata de un mismo objeto que pasa de lo sagrado a lo profano –o al contrario: de lo profano a lo sagrado– siempre queda un resto de sacralidad en todo objeto profanado e, inversamente, un residuo profano en toda cosa consagrada. Es en esta dirección, por lo tanto, que avanzará mi lectura con el propósito de mostrar que los poemas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), de Severo Sarduy, se construyen sobre la superficie temblorosa de ese juego de pasaje y de deseo donde la profanación tiene ciertamente lugares asignados.

El éxtasis ascendente

Bajo el título de “Últimos poemas” la edición crítica de la obra de Sarduy coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl incluye textos de origen diverso entre los que se encuentra “Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual*, seguido de *Imitación*”, materiales publicados póstumamente que serán fundamentales para la aproximación que propongo en relación con la importancia y la presencia de la mística hispánica en su trabajo y, especialmente, en los poemas y las

décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985). En el pórtico del ensayo se sitúan dos epígrafes: uno de Jacques Lacan y otro de François Wahl. Ambos se refieren a los místicos y, de alguna manera, orientan o guían la lectura erótica que Sarduy se propone hacer del *Cántico*. De acuerdo con la cita de Lacan, los místicos serían aquellos que avanzando a costa de sí mismos se encuentran en estado de búsqueda perpetua, ya que el Ser [sic] que intentan alcanzar se ha autodefinido como impronunciable: soy el que soy. Sin embargo, para Wahl –y claramente también para Sarduy, como luego veremos– lo que caracteriza al místico es la intensidad de su deseo. Y no es sino el cuerpo el que le proporciona el lenguaje al deseo, ya que el místico se compromete absolutamente como sujeto en esa búsqueda apasionada de Dios. Ambas citas se complementan: la envoltura del deseo arrastra al místico a una búsqueda perpetua en torno a una ausencia radiante. Me permito citar *in extenso* el comienzo de “Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual*”, ya que será fundamental para mi análisis posterior de los poemas. Argumenta Sarduy en este ensayo:

El cuerpo arde en la noche monástica. Como el silencio sin pájaros, la espesura del calor, el eco mental de la última plegaria, lo envuelve el deseo. El otro, su materialidad, se encuentra presente y sin embargo invisible, indesignable, en lo escueto y ortogonal de la celda.

Surge, ya en el segundo verso, el amor; pero no descarnado ni transpuesto en una pura imagen; no, la huida del Amado ha dejado su marca en lo más somático: la voz y el pecho –el gemido–; la piel –la herida–. Con esta *ausencia biriente* [sic] comienza la singular aventura corporal del cántico. ¿Quién la padece, aquejumbado y gozoso? ¿Quién enuncia –apenas– o silencia esta queja que sobrepasa el umbral de lo inescrito para volver enseguida a la *noche* [sic] de que emana, ésa que ningún idioma puede consignar? (1999: 242-243; el énfasis consta en el original)

Considerando algunas similitudes me propongo practicar una lectura anacrónica y mediada: si Sarduy lee a Lezama Lima y al Barroco desde Lacan para fundar el Neobarroco, intentaré aquí aproximarme a algunos sonetos de *Un testigo fugaz y disfrazado* a partir de las reflexiones sobre la poesía de San Juan de la Cruz en la interpretación erótica de Sarduy. Quizá esta

interpretación no resulte tan caprichosa si seguimos el análisis de Andrés Sánchez Robayna en “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)” (1999). Señala este poeta y crítico en su ensayo que la publicación del poemario estudiado inaugura una nueva fase dentro de la poesía de Sarduy, erradamente leída por parte de la crítica como una especie de retirada o renuncia respecto del juego con la teoría y la experimentación que habían caracterizado sus poemas anteriores reunidos en *Big Bang* (1975). Sánchez Robayna insiste en que esta “retracción métrica” de Sarduy no debe ser interpretada como un gesto conservador o clasicista, sino más bien como un nuevo giro en la búsqueda estética del poeta que “le lleva a entroncar sus nuevos poemas con el barroco hispánico de un modo aún más directo y, al mismo tiempo, a enlazar igualmente con una específica tradición cubana (la tradición de la décima)” (1999: 1564). Este modo “más directo” de entroncar con el Barroco que propone Sánchez Robayna se apoya no sólo en la elección de la forma soneto, sino en declaraciones que hace Sarduy en una entrevista de 1978 con Danubio Torres Fierro en la que vincula explícitamente Barroco y erotismo. En una posición donde se escuchan los ecos de Octavio Paz, Sarduy aproxima los usos de la lengua al erotismo y la sexualidad, y entiende que, tanto en el Barroco como en el erotismo, hay una postergación, un diferimiento o un retardo en función exclusiva del placer y el juego. Para Sánchez Robayna, entonces, la “asociación erotismo-barroco constituye la analogía central de la poética de Sarduy” (1999: 1567).

En una entrevista de 1967 con Emir Rodríguez Monegal y Tomás Segovia sobre la que se ha vuelto en reiteradas ocasiones, Sarduy subraya la centralidad del erotismo en la visión de Rubén Darío y, de algún modo, en la suya. Así, es posible afirmar que los poemas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) están atravesados por la intensidad del deseo, pero creo que hay más. Parte de lo que el cuerpo hace, afirma Judith Butler siguiendo a Baruch Spinoza, es “abrirse ante el cuerpo de otro, o de algunos otros, y por esta razón los cuerpos no son ese tipo de entidades encerradas en sí mismas” (2017: 150-151). Estas aperturas, que se vuelven evidentes en el vínculo erótico, aparecen reiteradamente en los sonetos de Sarduy relacionando ano-

nadamiento, dolor y goce de tal modo que pueden ser leídos como los padecimientos que enuncia ese sujeto aquejumbado y gozoso que da testimonio de que el cuerpo está siempre fuera de sí, arrastrándose más allá de sí mismo, tras un otro que no es más que sombra:

EL ÉMBOLO brillante y engrasado
embiste jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pausado.

Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el volumen dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre embadurnada penetrando,
chorreando miel, saliendo entrando)

descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra. (1999: 202)

Del quinto verso de este soneto, el sexto en orden de aparición tal como se encuentra dispuesto en el poemario, se desprende el título que Sarduy elige para su libro: “Un testigo fugaz y disfrazado”. Nótese que el soneto describe un recorrido similar al que el escritor planteaba en su análisis erótico de la poesía del reformador del Carmelo: primero, “la brusca laceración” (1999: 243) que se anuncia en “EL ÉMBOLO brillante y engrasado/ embiste jubiloso la ranura/ y derrama su blanca quemadura/ más abrasante cuanto más pausado” (1999: 202). El Amado [sic] deja una marca que es huella y herida en el cuerpo del amante. Ahora bien: como ya se mencionó, uno de los aspectos en el que todos los estudiosos del misticismo e incluso los místicos de distintas confesiones concuerdan es la cualidad inefable del hecho místico. Dice Luce López Baralt: “Intentar la comunicación precisa de este trance imposible de verificar por vía racional y científica es, pues, acometer, una

empresa imposible” (2017: 13). De ahí la afasia, los quejidos y la cacofonía: el *no sé qué quedan balbuciendo* de San Juan de la Cruz.

En su ensayo sobre San Juan de la Cruz, Sarduy aproxima el balbuceo extático del goce místico al “tartamudeo, vacilación de la palabra” que se produce “en el instante ínfimo y desmesurado del cenit sexual” (1999: 243); también comparable a un flechazo en el soneto que he citado: “la torre embadurnada penetrando,/ chorreando miel, saliendo entrando” (1999: 202). Así pues, la entrada del otro o de lo Otro [sic] en el cuerpo del amado –del místico– deja una marca que es a la vez somática e imposible de verificar, de reducir al lenguaje; y aunque el místico sabe que su desesperado intento comunicativo será vano, intenta al menos sugerir algo respecto de la experiencia acontecida. De ahí, por lo tanto, la figura del testigo.

Se trata de una figura que se vincula claramente tanto con el discurso religioso como con el discurso jurídico. Testigo significa, etimológicamente, aquel que se pone como tercero en un proceso entre dos contendientes, pero también aquel que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de una cosa y que puede –por ello mismo– ponerlo en palabras, dar testimonio. Sabemos que en muchos casos el apasionamiento y la fidelidad de los místicos a la hora de sostener y dar cuenta de experiencias “para cuya expresión no estaba hecho el lenguaje” (López Baralt 2017: 10) les acarreó la persecución y diversas condenas. Probablemente “El autor como gesto”, un ensayo de Giorgio Agamben también incluido en *Profanaciones* (2013), puede arrojar alguna luz sobre las relaciones entre testimonio y poesía que invoca Sarduy en el título de su poemario. Escribe el italiano al respecto:

El lugar –o, sobre todo, el tener lugar– del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse otra luz que aquella –opaca– que irradia del testimonio de esta ausencia. (Agamben 1999: 93)

Me interesa subrayar aquí que para Agamben, y tal vez para Sarduy, hay una experiencia de desobjetivación, de dejar de ser, que aproxima la poesía al testimonio y también al misticismo y a la experiencia erótica. Es decir, tanto la experiencia erótica como la experiencia poética son terrenos temblorosos donde al mismo tiempo que se afirma, el sujeto se pierde.

Así, se podría considerar que el yo lírico que enuncia la constelación de sonetos y de décimas agrupados en *Un testigo fugaz y disfrazado* es una figura que no renuncia a las más diversas torsiones del testigo. Aunque ha sido ligada a la idea de presencia –de algún tipo de verdad vista o experimentada– Sarduy desbarata esta impresión al insistir en sus dimensiones fantasmagóricas; en efecto, el testigo es aquí no sólo fugaz, sino que está disfrazado. El sintagma en cuestión contenido en el soneto y que proporciona el título al poemario se repite de manera casi idéntica en un ensayo posterior de Sarduy titulado “Cromoterapia” (1990) e incluido como autorretrato en su *Obra completa*. Allí, Sarduy da cuenta de lo que él considera cuatro compulsiones o gestos que se encadenan “como si al cumplirlos obedeciéramos a otro deseo, al deseo de otro” (1999: 35). Escribe entonces:

Somos el doble, la mimesis de alguien que es nuestro amante antípoda y nuestro rival. *Escribir*: porque nada nos detiene una vez que aparece, por sí sola, la primera frase, la *sílaba-germen* del poema, el asomo de una intriga, el rasgo insistente de un personaje, fugaz e imborrable como el paso de un testigo disfrazado. (1999: *ibídem*)

Las tres compulsiones que restan son *pintar, beber y ligar*. Cada una de ellas genera en el autor del ensayo un “breve entusiasmo”, esa fugacidad que caracteriza al testigo y que en realidad funciona como una anestesia porque una vez que se ha saciado la pasión –que “el cuerpo ha callado del todo el rumor deseante” (1999: *ibídem*)– debe enfrentarse al hastío, al asco, a la nada. En una dirección similar argumenta Georges Bataille cuando elige como epígrafe para su *Teoría de la religión* unos párrafos de Alexandre Kojève que sostienen que, al contrario del conocimiento que mantiene al hombre en la pasividad, será el deseo el que empuje a la acción:

Habiendo nacido del Deseo, la acción tiende a satisfacerlo, y no puede hacerlo más que por la “negación”, la destrucción o por lo menos la transformación del objeto deseado: para satisfacer el hambre, por ejemplo, hay que destruir o transformar el alimento. De este modo, toda acción es negadora. (1998: 7-8)

De este modo, ese testigo que emerge en el soneto de Sarduy del abrazo amoroso “para ensalivar y escrutar la abertura” (1999: 202) –es decir, para facilitar la acción destructora a la que lo empuja el deseo–, hacia el final del poema es, siguiendo a Georges Bataille, solo “una presencia que ya no se distingue en nada de una ausencia” (1999: 26).

Buena parte de la crítica que se ha ocupado de la obra de Sarduy señala cómo su trabajo con la superposición de los disfraces tiene un elemento lúdico y carnavalesco relacionado con la destrucción y con este mismo impulso nihilista que, cobrando distintos rostros en sus novelas, ensayos y poemas, revela que la realidad consiste en diferentes superficies replegadas sobre sí y en cuyo centro no hay nada. Pensemos –por ejemplo– en los trabajos de Gustavo Guerrero (1999a; 1999b), Andrés Sánchez Robayna (1999) e Ignacio Iriarte (2017).

Cabe entonces sostener que en el cenit sexual, como en la experiencia mística, lo que se alcanza a vislumbrar es una suerte de ideograma de la sombra. El deseo consume su objeto y deja al testigo frente a lo más oscuro y lo más desconocido llevándolo a la aprehensión de eso que no puede ser nombrado: la muerte. Como señala Georges Bataille en *La experiencia interior*, tanto en la experiencia amorosa como en la mística hay un impulso disolutivo, una “voluntad de perderse” que sólo es posible a partir de “un movimiento de bacanal” (2016: 46).

Así, no resulta en absoluto desatinado que Sarduy proponga en su ensayo una lectura erótica de San Juan de la Cruz, místico que cantó en forma apasionada su ardoroso encuentro con Dios. Ahora bien, son estos desplazamientos hermenéuticos sarduyanos los que dan cuenta de esa relación con la palabra heredada a la que ya me he referido. Se trataría de esa *escucha distraída* como método de lectura desplegado por Sarduy a lo largo de su obra para avanzar a contracorriente y, en el poema-

rio analizado, tensar al máximo las imágenes fundamentales de la mística española.

Así, el vaciamiento que tematizan los sonetos de Sarduy no supone necesariamente el posterior encuentro con la materia divina, como sucede en la poesía de San Juan de la Cruz o en la de Santa Teresa. Luego de haber tenido experiencia directa de lo indecible, la unión mística o el goce sexual, nuestro testigo se hace eco del Meister Eckhart: Dios es concebido como la gran Nada [sic], en la medida en que no existe en el sentido en que las cosas creadas existen. Dios es huella, es sombra, es Nada [sic]. En *La experiencia interior*, Georges Bataille nos recuerda que, según San Juan de la Cruz, se debía imitar en Jesús “la decadencia, la agonía, el momento de ‘no-saber’”, porque “bebido hasta el fondo, el Cristianismo es ausencia de salvación, desesperación de Dios” (2016: 70). En suma, en ese movimiento ininterrumpido del comentario que es la literatura –imitando a San Juan de la Cruz, que imitaba a su vez a Jesús– nuestro testigo descubre “en el fondo del sexo, en el límite último de la perversión”, “el chisporroteo de lo sagrado” (1999: 245) que, finalmente, lo enfrente a una ausencia radiante.

Derramar, deslumbrar, cegar

En relación con lo disfrazado del testigo, interesa traer a consideración aquí la idea de imitación. Recordemos que hacia el final de su ensayo sobre San Juan de la Cruz, Sarduy justifica su lectura erótica del *Cántico espiritual* –al que se refiere como “la cima de la lírica mundial”– afirmando que “ante la pureza primigenia” que hay en él sólo quedan tres opciones: la primera –rápidamente descartada por el autor– es detener todo comentario, pero eso fijaría la obra, “equivaldría a fosilizarla” (1999: 246). La segunda opción sería “arriesgar la exégesis, incluso la menos pertinente” (1999: *ibídem*) para hacerla vivir. La tercera, finalmente, consiste en:

Mímesis en lugar de lectura; doble y simulacro en lugar de interpretación. Reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio. Ir en la copia hacia la materialización de las metáforas, explicitar las elipsis,

recorrer otra vez el camino: desde el cuerpo enardecido hasta Dios, desde el deseo hasta la fusión con el Uno [sic], desde el objeto *a* de Lacan hasta el Ser [sic]. (1999: *ibidem*)

Claramente, Sarduy se decide entonces por una combinación de opciones válidas. La última alternativa –por su parte– se aplica a los poemas y décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) que reflejan en la copia el divino epitalamio; veamos cómo se despliega todo esto en el siguiente soneto:

OMÍTEMELA más, que lo omitido
cuando alcanza y define su aporía,
enciende en el reverso de su día
un planeta en la noche del sentido.

A pulso no: que no disfruta herido,
por la flecha berniniana o por manía
de brusquedad, el templo humedecido
(de Venus, el segundo). Ya algún día

lubricantes o medios naturales
pondrás entre los bordes con taimada
prudencia, o con cautela ensalivada

que atenúen la quema de tu entrada:
pues de amor y de ardor en los anales
de la historia la nupcia está cifrada. (1999: 201)

Este soneto, que puede ser leído en clave humorística, muestra que el goce verbal del Barroco se desliza en los juegos de palabras y en las alusiones plásticas. En el primer verso vemos cómo la omisión, una estrategia propia de la elipsis barroca, aparece aquí señalando un pedido que tiene que ver con el sexo. Cuando eso que está omitido alcance y defina su aporía, es decir, cuando la relación sexual se concrete, se encenderá “un planeta en la noche del sentido” (1999: 201). Sarduy practica en estos sonetos lo que más tarde, en su ensayo sobre San Juan de la Cruz, enunciará como opciones: imitar deformando, materializar las metáforas, explicitar las elipsis.

En su ensayo sobre lo erótico, Anne Carson (2015) establece una proximidad entre los juegos de palabras y la lógica del de-

seo. Los primeros permiten frotar significados distantes a partir de la similitud del sonido. Uno percibe la homofonía y al mismo tiempo puede ver el espacio semántico entre las palabras como si lo diferente se proyectara sobre una superficie familiar y, al mismo tiempo, escurridiza, afirma Carson. Al igual que el deseo, los juegos de palabras trabajan sobre los *bordes*. Pero ese proceso de deslizamiento –donde los límites se desdibujan y los cuerpos parecen disolverse y volver a unirse componiendo distintas figuras del gozo– genera al mismo tiempo placer, angustia y vergüenza.

Hacia el final del soneto, el amor y el ardor aparecen vinculados mediante juegos de palabras con los “anales/ de la historia” (1999: 201). Recordemos que para Sarduy la aventura del *Cántico* se inicia con una “ausencia hiriente [sic]” (1999: 243). Pero no se trata de cualquier flecha la causa de la herida, sino de una flecha “berniniana” (1999: 201). Como señala Pedro de Jesús en *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*, los numerosos intertextos plásticos que recorren toda la obra sarduyana son trabajados desde una vocación “desacralizadora y carnavalesca” (2014: 42); es más: casi siempre “se trata de copias, imágenes que reproducen, transformadas, otras imágenes investidas cultural e históricamente de la condición de originales” (2014: 31).

Sabemos que la persecución y la huida son tópicos de la poesía erótica: el deseo persigue lo que huye en una danza que se acerca al ritual de la cacería. Los sonetos y las décimas reiteran la idea de la laceración, de un dolor que no tiene sentido evitar o disimular. La laceración es el dolor que deja en el cuerpo la huella del paso del amado, es decir, su única presencia:

De ese amor, o ese cuidado
que tantas veces te di,
mudo cambio recibí,
más herida en el costado.
Sirva mi cuerpo cifrado
de emblema o de silogismo
de una heráldica en abismo.
La piel es un blasón vivo:
se descifra en negativo
y se lacera a sí mismo. (1999: 215)

Si la piel es un lenguaje –como quería Roland Barthes–, el misticismo le ofrece a Sarduy una teoría de la interpretación: el Amado [sic] y el Sentido [sic] son “objetos huyentes del deseo” (1999: 243), se detecta su traza pero nunca se los encuentra del todo. La herida hace proliferar el sentido en todas direcciones: es una heráldica en abismo. En suma: potencias e impotencias del decir. Es la huida dolorosa del Amado –es decir: su no presencia– lo que genera el movimiento y la búsqueda del deseo. Hay un enajenarse en la búsqueda de comunión con un otro que no se alcanza nunca del todo, y que deja en la piel la marca de esa laceración.

Tal como señala Esther Cohen, dentro del misticismo judío hay dos líneas centrales: “el polo teosófico-teúrgico, por un lado, y el polo extático, por otro” (1994: 29). El segundo polo, el de la mística extática –el que aspira primordialmente a una experiencia de fusión con la divinidad, de tintes marcadamente eróticos– aparece justamente en España durante el siglo XIII. En el caso del primer polo, la tendencia es mucho más racional ya que como señala la estudiosa mexicana se concentra en los aspectos simbólicos del texto bíblico y en ciertas herramientas hermenéuticas capaces de dar algunas respuestas respecto del origen de la divinidad. Conocer es así un trabajo de orden lingüístico, pero que se apoya en la idea del texto como organismo vivo, oscuro, ambiguo e inacabado, es decir, abierto. La poesía de Sarduy parece recuperar ambas líneas de la mística tematizadas por Esther Cohen cuando el amante razona mientras espera:

El rumor de las máquinas crecía
en la sala contigua: ya mi espera
de un adjetivo –o de tu cuerpo– no era
más que un intento de acortar el día.

La noche que llegaba y precedía
el viento del desierto, la certera
luz –o tus pies desnudos en la estera–
del ocaso, su tiempo suspendía.

No recuerdo el amor sino el deseo;
no la falta de fe, sino la esfera–
imagen confrontada en su espejo

con la textura blanca, verdadera
página –o tu cuerpo que aún releo–
vasto ideograma de la primavera. (1999: 200)

La mayor parte de los sonetos y las décimas comparten este mismo interés: hablar del deseo diferido, desafiado, hambriento, donde la piel comparte la textura blanca de la página y el cuerpo del amado se puede releer. Justamente son los espacios vacíos del texto sagrado, sus grietas y aberturas, las que desafían y permiten el ingreso del Amante [sic], sus interpretaciones y lecturas. En la medida en que el texto es un organismo vivo, descifrar y desear son operaciones de orden ilimitado e ininterrumpido; es decir, búsquedas infinitas. Una misma energía desmesurada arde en la noche y conecta la pulsión del travesí y del insecto con la del místico y la del amante cuyos cuerpos se consumen en la búsqueda gozosa e inevitable de absoluto. Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego: esta frase que se refiere al comportamiento de las polillas intenta nombrar el impulso letal de quienes se precipitan en la persecución de una realidad infinita, quizá en proximidad con lo que Emmanuel Levinas denomina “*no ser de otro modo, sino otro modo que ser*” (2001: 51; el énfasis consta en el original).

Ya en *De la evasión* Emmanuel Levinas había tratado de pensar una serie de experiencias corpóreas donde –de modo similar a lo que, hemos visto, sucede en la experiencia mística– los bordes de la individualidad se diluyen, y es necesario dejar de ser lo que se es para entregarse completamente a la experiencia del otro, de lo Otro [sic]. Al referirse al placer –por ejemplo–, Levinas escribe: “Así pues, comprobamos en el placer un abandono, una pérdida de uno mismo, una salida fuera de sí, un éxtasis, otros tantos rasgos que describen la promesa de evasión que su esencia contiene”, y unas líneas más abajo: “La necesidad no es entonces nostalgia del ser; es su liberación, puesto que el placer es precisamente la solución del malestar” (2011: 67).

Judith Butler define a Emanuel Levinas como un filósofo de la ética que se apoya en las tradiciones religiosas –entre ellas el misticismo– para resaltar la importancia de la pasividad y la receptividad desde el punto de vista ético (2017: 113), eso

que Giorgio Agamben llamará la “inoperosidad” (2014: 153). La inoperosidad sería lo contrario de producir, de hacer cosas con un fin, de seguir la lógica individual y capitalista. Hay algo de ese elemento suspensivo de la inoperosidad en el sexo, en la mística y en la poesía donde los cuerpos se liberan de sus movimientos utilitarios y se abren a nuevos usos.

En *De la evasión* Emmanuel Levinas distingue tres experiencias corpóreas que tienen en común el hecho de que el sujeto se encuentra al mismo tiempo entregado a su cuerpo, pero es incapaz de asumirlo: la *vergüenza*, la *náusea* y el *deseo* o la *necesidad*. El mareo, que antecede a la náusea, se produce “ante la conciencia de haber perdido *todo lo que es* [sic]” (2011: 27); es decir, ante la nada. Se trata de una sensación similar a la que describen los místicos luego de su experiencia extática transformadora: el anonadamiento. Néstor Perlongher define a la poesía del Barroco no como “una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (2014: 94). Esta aniquilación del yo se entrelaza profundamente con la noción sarduyana de vacuidad trabajada tanto en sus lecturas de los místicos españoles, como en sus experiencias con las filosofías orientales. Este movimiento se vuelve casi tangible en el soneto dedicado a Gerardo Mello Mourão, donde es posible leer una opción por la intensidad del vacío:

El paso no, del dios, sino la huella
escrita entre las líneas de la piedra
verdinegra y porosa. Aún la hiedra
retiene las pisadas, aún destella

de su cuerpo el contorno sobre rojos
sanguíneos o vinosos: en los vasos
fragmentados, dispersos. No los pasos
del dios, sino las huellas; no los ojos:

la mirada. Ni el texto ni la trama
de la voz, sino el mar que los decanta.
En su tumba –las islas ideograma

de esa página móvil donde tanta
frase, no bien grabada, se derrama–,
sumergida, tu estatua ciega, canta. (1999: 204)

En este soneto el placer aparece ligado a la actividad de búsqueda, de exploración y de desciframiento de ciertas señales. El yo lírico no persigue “los pasos del dios, sino las huellas”, “no los ojos; la mirada” (1999: 204). Huella que es al mismo tiempo ausencia y presencia, abstención y deseo de la divinidad. El poema supone una borradura, una extenuación del sujeto que implica llenar para vaciar o una escritura de la retirada. Y aquí parece hacerse eco de los versos de San Juan: “¡Oh cristalina fuente,/ si en esos tus semblantes plateados,/ formases de repente/ los ojos deseados,/ que tengo en mis entrañas dibujados!/ ¡Apártalos, amado,/ que voy de vuelo!” (Sarduy 1999: 244). En su lectura erótica de San Juan de la Cruz, Sarduy recurre nuevamente a Jacques Lacan para leer la poesía mística a partir de la tesis según la cual sólo a partir de la mirada de un otro se genera el deseo. La poesía mística de San Juan interioriza de tal modo esa mirada que se la lleva en las entrañas: “los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados” (Sarduy 1999: 244).

Dentro del círculo de los teóricos posestructuralistas franceses en el que se movió con fluidez, así como entre otros escritores latinoamericanos y españoles de su generación, Sarduy no fue el único en interesarse por el “éxtasis ascendente de las religiones” (2004: 333), como lo definió Néstor Perlongher en una entrevista con Carlos Ulanovsky. Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, François Wahl y Jacques Lacan –por citar sólo a algunos de ellos– hacen sus propios recorridos por estas sendas que muchos suponían perdidas. Ciertamente las referencias de Sarduy a muchos de estos autores proliferan en su obra.

Es posible rastrear entre algunos de los autores mencionados una especie de red de envíos bajo la forma de la alusión, el comentario o la cita directa. En el prólogo de *Las virtudes del pájaro solitario* –la novela que escribe cuando “la pasión sanjuanística y el lenguaje de la mística” lo atraviesan con su “aguijoneadora imantación” (2008: 9)– Juan Goytisolo menciona a Sarduy con familiaridad, y se refiere al modo en que este caracteriza a uno de los personajes de su novela. También menciona Goytisolo –en el mismo espacio discursivo– a Luce López Baralt –estudiosa del misticismo comparado– quien le dedica su libro *El sol a medianoche* –entre otros– a Sarduy.

Entre los sonetos de *Un testigo fugaz y disfrazado* hay uno dedicado a Luce López Baralt en el que se refiere a San Juan de la Cruz –autor central en la obra de la crítica puertorriqueña–, mientras que la última décima de *Un testigo perenne y delatado* (1993) está dedicada a Juan Goytisolo. Paratextos que dicen, una vez más. Sarduy escribirá también un ensayo acerca de *Sobre las virtudes del pájaro solitario* (1988) –de Goytisolo que se titula “El texto devorado” (1989). Hacia el final de ese ensayo, Sarduy trabaja con el lenguaje y la imaginería mística para describir la novela de Juan Goytisolo: “Difícil *alquimia somática*: comer letra, tragar grafo, asimilar la noche de tinta, devorar apocalípticamente, verbo puro, no limitarse a leer –para Lacan la mirada es un objeto parcial–, a vivir lo escrito, sino comérselo, convertirse en él” (Sarduy 1999: 1437). La alquimia, como sabemos, genera una transformación para obtener oro del plomo. Transformación similar al proceso que se opera para Sarduy respecto de Goytisolo y los místicos: porque si en los místicos “la deglución ritual conduce al éxtasis, a la negación de lo corpóreo, se diría que en *Las virtudes del pájaro solitario*, la ‘grafofagia’ no lleva sino a la escatología y a la desaparición obscena del devorador, a su vez tragado, como un torbellino oscuro, hacia el centro del infierno, hacia la total negatividad” (1999: 1437).

En este ensayo de 1989, Sarduy se aproxima a Goytisolo para hablar de su propia lectura del misticismo hispánico. Con un ansia similar, el escritor de origen cubano buscará “el instante supremo de la unión” (López Baralt 2017: 12) para convertirse en lo que más ama. Pero en ese proceso de “participación” lo que descubre es una ausencia, una nada. En el movimiento paródico y de profanación que caracteriza su escritura, Sarduy trabaja con todos los significantes posibles para designar al pájaro que había ocupado un lugar central en la novela de Juan Goytisolo y que alude a San Juan de la Cruz; en el último apartado afirma: “Invento otras virtudes, otros pájaros” (1999: 1438). Probablemente, Sarduy se esté refiriendo a los “alborotosos homosexuales” (1999: *ibídem*) de otros tiempos que irán a morir a la casa hospital de su última novela *Pájaros en la playa* (1993). Incluso arrima un pájaro más de su invención, *Colibrí* (1984), de “la misma pluma que este

pájaro solitario” (1999: 1439); en suma: pájaros sedientos de sol, de sur, alimentos menos enigmáticos pero tan imposibles de devorar como la materia divina.

Coda

A lo largo de este trabajo he intentado un movimiento de algún modo insinuado ya por el propio Sarduy: si él ensayó una lectura erótica de la poesía mística, aquí he invocado distintos aspectos relacionados a la mística judeocristiana para leer los sonetos eróticos de *Un testigo fugaz y disfrazado*. Insisto en esta posibilidad de exégesis, que no es menos reductora que otras, porque entiendo que no es posible comprender el modo en que Sarduy funda un Neobarroco latinoamericano sin esta *escucha distraída*, sin este *pasearse* que intuyó en Rubén Darío y que implica un desplazamiento interno y externo por la tradición mística española leída desde la teoría francesa.

En el tan mentado diálogo de 1967 con Rodríguez Monegal y Segovia, Sarduy utiliza la forma reflexiva del verbo *pasear* para referirse a la formación de Rubén Darío, tan atacada por la crítica que no ha perdido oportunidad de poner en evidencia la superficialidad de su erudición. Sarduy, por el contrario, rescata esta estrategia de “escucha distraída” (1999: 1414) de Rubén Darío que le permitirá vincular universos distantes como la poesía mística, la cultura griega o el discurso científico. Es sin duda sintomático que el repertorio de gestos que Sarduy advierte en el fundador del Modernismo –me refiero a ese *pasearse* presente en la experiencia de exilio, en la traducción cultural e incluso en el interés por la poesía mística– implique ciertos usos donde el *adentro* y el *afuera* se desdibujan y ya no es posible distinguir entre uno y otro. Hay un desplazamiento, una apertura, un acarreo donde, por decirlo de algún modo, el paseante no se mantiene estático sino que, inevitablemente, se traslada, se desvía y se confunde con la materia paseada. Como sostiene Giorgio Agamben en *El uso de los cuerpos*, el sujeto-agente que lleva a cabo un uso y realiza las acciones “no actúa transitivamente sobre un objeto, sino que se implica y se afecta ante todo a sí mismo en el proceso” (2017: 69). Para ejemplificar este estatus singular del sujeto-agente, Agamben apela al uso que Spinoza

hace del verbo pasearse. En ladino o judeoespañol, la lengua que hablaban los judíos antes de su expulsión de España, pasearse se dice *pasearse*; es decir: expresa “una acción de sí sobre sí, en la cual el agente y el paciente entran en un umbral de absoluta indistinción” (2017: *ibídem*).

Ahora bien: si pensamos en el uso que Rubén Darío y Sarduy harán de la lengua y de la cultura hispánica, no cabe sino decir que ambos leerán de un modo desviado, perverso o caníbal. Como afirma Georges Bataille en *La experiencia interior*, si la poesía introduce lo extraño, lo hace por la vía de lo familiar: “Lo poético es lo familiar que se disuelve en lo extraño y nosotros mismos con él” (2016: 27). De este modo, las palabras y las imágenes están cargadas de emociones que ya han sido experimentadas por otros y que nos ofrecen una especie de hilo tenue que liga lo aprendido con el yo. Una especie de reserva a la que podemos acudir para comprender el tiempo en el que vivimos. El recorrido aquí propuesto se apoya en la idea de que los sonetos y las décimas que integran *Un testigo fugaz y disfrazado* funcionan como condensación de reflexiones sobre la propia práctica que el autor expandirá en sus ensayos y sus novelas: el arte y la escritura son un hambre permanente en torno a una ausencia radiante.

Hay un elemento del orden de lo dramático que me ha llevado a leer los sonetos como una serie de escenas donde el yo lírico nos exhorta a que imaginemos los personajes de un drama que se repite: un profundo descenso a la noche de la existencia, una excursión violenta donde el deseo impulsa a una aventura corporal que se inicia con la afirmación del dolor, con la certeza de que la herida es a la vez huella de un intento incesante y de un fracaso o como si los poemas fueran una puesta al día actual y homoerótica de aquel “gocémonos Amado” de San Juan de la Cruz.

Como señala Santiago Sylvester a propósito de la poesía de Héctor Viel Temperley, la poesía mística no se ha prologado en el siglo XX en América Latina. Más bien se ha impuesto una especie de desacralización programática donde “se hizo evidente que Dios, salvo lo excepcional, ha dejado de hablar a través del arte” (2011: 138). Sin embargo, podríamos sumar al caso Viel Temperley el de Sarduy e incluso el de Ernesto Cardenal,

a quien Luce López Baralt le dedica un ensayo titulado “El cántico espiritual de Cardenal”. La radicalización política de Cardenal, como quizás la radicalización estética de Sarduy, tienen un fondo espiritual. Ambos proponen sus revueltas a partir de lecturas desviadas de la tradición religiosa. Ambos retomarán la cosmología y la mística en un momento en que las mitologías tradicionales están en crisis.

Cuando Maurice Blanchot –fascinado por Emmanuel Levinas– intente pensar su propio “proyecto de salir del ser” (Rolland 1999: 45) arribará a nociones como la de Afuera [sic], la otra noche, lo neutro o la de escritura del desastre. Tal como lo entendió Levinas, y como insinúan las escenas de los poemas sarduyanos, ese otro modo que ser implica “romper el encadenamiento más radical, más irremisible, el hecho de que el yo es sí mismo” (2011: 60). Y aún más, si en el impulso vital vamos hacia lo desconocido pero con alguna dirección “en la evasión sólo aspiramos a salir” y “lo que se trata de captar con toda su pureza es esta categoría de salida no asimilable ni a la renovación ni a la creación” (2011: 59).

En una época privada de religiosidad, el misticismo le ofrece a Sarduy una visión alternativa que articula *sujeto, escritura y deseo*. En el fondo de su palabra se encuentra esa “necesidad de excedencia” (2011: 59) descrita por Levinas. La poesía mística lo provee también de un código y de una serie de imágenes sobre la cualidad fantasmagórica del deseo, esa compulsión que se encadena indefectiblemente fuera de toda norma; la mística ofrece a Sarduy un camino abierto, no regulado y vinculado al exceso. Escribe Juan Goytisolo en “Palmera y mandrágora”: “El extremo rigor de la palabra no descifra el enigma, como no descifra un pájaro” (2017: 207). Concebidos a partir de una materia similar, los sonetos y las décimas de nuestro testigo –fugaces y disfrazados– no se dejan apresar en un sentido unívoco: arden, se consumen y renacen con luz propia.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2013). *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- _____ (2014). *Desnudez*, traducción de María Teresa D'Meza y Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2017). *El uso de los cuerpos*, traducción de Rodrigo Molina-Zavalía, Flavia Costa y Antonio Tursi. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2017). *Lo que resta de Auschwitz*, traducción de Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, Georges (1998). *Teoría de la religión*, traducción de Fernando Savater. Madrid: Taurus.
- _____ (2016). *La experiencia interior. Suma ateológica I*, traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos Aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, traducción de María José Viejo. Buenos Aires: Paidós.
- Carson, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*, traducción de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin. Buenos Aires: Fiordo ediciones.
- Cohen, Esther (1994). *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cá-bala*, México: Taurus.
- De Jesús, Pedro (2014). *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*, La Habana: Letras Cubanas.
- Goytisolo, Juan (2008). "Las virtudes del pájaro solitario", *Obras completas*, Vol. IV *Novelas (1988-2003)*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 41-146.
- _____ (2017). "Palmera y mandrágora (Notas sobre la poética de José Ángel Valente)", en: López Baralt, Luce, *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 205-211.
- Guerrero, Gustavo (1999a). "Introducción", en: Sarduy, Severo, *Obra completa*, edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid: Archivos, XIX-XXXIII.
- _____ (1999b). "La religión del vacío", en: Sarduy, Severo, *Obra completa*, Tomos I y II, edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid: Archivos, 1689-1703.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*, Buenos Aires: Prometeo.
- Levinas, Emmanuel (2011) [1935]. *De la evasión*, traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena libros.

- ____ (2003) [1974]. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, traducción de Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Sígueme.
- López Baralt, Luce (2017) [1996]. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid: Trotta.
- Perlongher, Néstor (2004). *Papeles insumisos*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Rolland, Jacques (1999). “Salir del ser por una nueva vía”, en: Levinas, Emmanuel, *De la evasión*, traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 7-71.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999). “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)”, en: Severo Sarduy, *Obra completa*, Madrid: Archivos, 1551-1570.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra completa*, Tomos I y II, edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid: Archivos.
- Sarduy, Severo, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal (2016). “Nuestro Rubén Darío. Diálogo”, *Zama*, 8: 227-240.
- Sylvester, Santiago (2011). “¿Un místico entre nosotros?” en: Viel Temperley, Héctor, *Obra completa*, Buenos Aires: Ediciones del Dock, 136-142.

La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales entre Angola y Cuba

Ineke Phaf-Rheinberger

Más allá del “efecto de realidad”

El tema de la “guerra”, en general, no es muy frecuente en la literatura de América Latina. Mientras que los estantes con libros históricos sobre las guerras de independencia no caben en una sola biblioteca, sólo una de las novelas sobre dictadores escritas por los autores del Boom se refiere a ellas, *El General en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, que describe los últimos siete meses en la vida de Simón Bolívar, enfermo y ya sin poder. Además de esta ausencia, África prácticamente no existe como cuadro de referencia antes de *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier, en el que escribió sobre la independencia, en este caso de Haití como la primera república negra en el mundo en 1804. Hasta el día de hoy, Cuba parece ser el único país de América Latina que mantiene una relación más íntima con África, gracias a experiencias personales y afectivas con el proceso político postcolonial. Desde 1965, por lo menos, a partir de la presencia del Che Guevara, los contactos diplomáticos de Cuba con los países africanos no se han interrumpido en ningún momento. Un período muy particular es el de su participación en la “guerra de Angola”, desde 1975 hasta 1991, una participación civil y militar que duró dieciséis años.¹

La documentalista franco-egipcia Jihan El-Tahri filmó una película muy interesante sobre aquellos años, *Cuba, une odyssée africaine* (2007), en la que inserta reportajes antiguos, entrevistas y fotografías que ofrecen mucha información detallada.

¹ Angola estuvo en guerra de 1961 a 2002: 1961-1975 guerra anticolonialista contra Portugal; 1975-2002 guerra civil, con algunas interrupciones. Cuba participó de 1975 a 1991 durante la Guerra Fría al lado del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA), combatiendo a la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA), a las Fuerzas Armadas de Liberación de Angola (FAPLA) sudafricanas, financiadas por la Central Intelligence Agency (CIA), y tropas de Zaire.

En una dirección similar, también en la narrativa de Angola y Cuba este período comienza a dejar sus huellas en obras de autores reconocidos. En Angola, lo tratan escritores premiados como Pepetela, Ondjaki y José Luís Mendonça; y en Cuba, Norberto Fuentes, Ángel Santiesteban y Karla Suárez. Se podrían agregar otros nombres más, pero con el ejemplo de estos ya es posible hacerse una idea de una percepción emotiva que va más allá de la imagen de “mutilados por la guerra” –un motivo frecuentemente usado en los reportajes sobre Angola, difundido en la prensa internacional en relación con los campos de minas terrestres–.² La “guerra de Angola” otorga a las obras de estos escritores y escritoras un efecto más profundo que el mero “efecto de realidad”, como Roland Barthes lo formula en su breve ensayo (1968), según el cual la inserción de un detalle histórico, como si fuera un decorado, brinda un fondo verificable, un toque real a la narrativa.

En la presentación de las obras literarias, propongo un acercamiento a las siguientes preguntas: ¿qué tipo de tópicos emergen en relación con esta guerra?, ¿a qué modelo de convivencia refieren? y ¿de qué manera se distingue su inclusión del tono usado en tratados políticos oficiales?

La política oficial

Al empezar con la última pregunta, es interesante observar una obra artística de 1991, con el título *Tríptico*, realizada por el equipo cubano ABTV integrado por Tania Angulo, Juan P. Ballester, José A. Toirac e Ileana Villazón, un grupo activo desde 1988 hasta 1992.

Este *Tríptico*, un cuadro de óleo sobre tela de tamaño grande, fue realizado en Cuba en 1991. El dato es significativo, ya que es el año de la retirada de los cubanos de Angola, de la implosión del mercado económico socialista y del inicio del “Período Especial en tiempos de Paz” en Cuba.

Las imágenes en cada una de las tres partes están basadas

² Un momento culminante fueron las fotos de la visita de la princesa de Gales, Diana, a un campo de minas terrestres en Angola en enero de 1997 (Hallemann 2017).

La ‘guerra de Angola’ en la literatura: circuitos transculturales
entre Angola y Cuba



Tania Angulo, Juan P. Ballester, José A. Toirac, *Triptico*, 1991, óleo sobre tela, 180-720 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, en préstamo de la Fundación Peter e Irene Ludwig.

en fotografías reproducidas en *Granma*, el órgano oficial del Partido Comunista Cubano. En la tabla izquierda se ve un militar, muy condecorado y con un niño en su brazo; en la tabla derecha dos militares abrazados, también con muchas condecoraciones; y, en la tabla del medio, dos soldados que llevan una tela con el retrato de Fidel Castro, seguidos por otros más que bajan de un avión soviético de Aeroflot. Se nota el énfasis en la imagen de héroe militar, con medallas, uniforme camuflado, un niño como promesa para el futuro, el eslogan afirmativo del texto “Pedro y Miguel irán”, y, por supuesto, la foto de Fidel.

El tríptico muestra con toda claridad el objetivo de los artistas, que se definían a través de una aproximación post-conceptual, con énfasis en la economía simbólica de imágenes –*Granma*, guerra internacionalista soviética, tamaño enorme, héroes militares luchando por el futuro–, configurándola con la hipérbola de una interpretación irónica y auto-reflexiva sobre esta “misión” militar por medio del *tríptico*, un género artístico de veneración religiosa, fabricado para los altares de las iglesias católicas.

Tres guerras transoceánicas del Caribe hispano

La guerra transatlántica de los cubanos en Angola no es la primera en la historia del Caribe hispano. Por lo que se refiere al pasado, de manera casi natural, se recuerdan las guerras de independencia, cuando los mambises y los anticolonialistas cubanos combatieron a los españoles en dos guerras: de 1868 a 1878 y de 1895 a 1898. Sin embargo, en el siglo XX las relacio-

nes se invierten. Ahora no llegan los europeos al Caribe, sino los caribeños emprenden el viaje a ultramar. En primer lugar, debemos mencionar la Guerra Civil Española y la participación voluntaria de la Brigada Abraham Lincoln, de los voluntarios americanos –entre ellos, cubanos–, de la cual Alejo Carpentier cimentó un monumento literario con su novela *La consagración de la primavera* (1979). A lo largo de su trama se muestra el ritmo de poner en práctica y realizar una idea de justicia, a partir de los años 1930 hasta el combate de Playa Girón en 1961. El ritmo surge de la música de Igor Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*, al anunciar la posibilidad de un cambio, cuyo objetivo Carpentier explica en su primera página, reproduciendo una conversación de *Alicia en el país de las maravillas* con el gato sonriente, que termina con el argumento:

–¡Oh! –dijo el Gato–: puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo. –¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí? – Eso depende en mucho, del lugar a donde quiera ir –respondió el Gato. – No me preocupa mayormente el lugar... –dijo Alicia. –En tal caso, poco importa el camino –declaró el Gato. –... con tal de llegar a *alguna parte* –añadió Alicia, a modo de explicación (Carpentier 1979: 7).

La segunda guerra transoceánica, en la que participan soldados caribeños de habla española, es la Guerra de Corea, 1950-1953. Los soviéticos se enfrentan a los norteamericanos, inmediatamente después de que Japón ocupa aquel país. Ahora se trata de la militarización de la población puertorriqueña, que Juan Carlos Rodríguez describe en su ensayo “Del ‘trauma de la literatura’ al ‘relato del trauma’”:

La presencia militar norteamericana en la isla obedece en sí misma a intereses económicos, simbólicos y biopolíticos en relevo con intereses geopolíticos y estratégicos. Un ejemplo de ello es la primera participación masiva de los puertorriqueños en un conflicto bélico norteamericano, la Guerra de Corea de 1950, que si bien respondió a intereses simbólicos norteamericanos en el contexto de la Guerra Fría (la incorporación de la minoría puertorriqueña en la defensa planetaria de la ‘libertad’ y la ‘democracia’) [...], no dejó de plantear una mutación de los intereses militares norteamericanos en la isla. Lo que atrajo al alto

mando militar norteamericano, en el periodo de fundación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, ya no fue la posición estratégica de Puerto Rico sino la militarización de su población (2009: 1139).

Para ilustrar su efecto en la literatura, Rodríguez menciona los ejemplos de Emilio Díaz Valcárcel y, sobre todo, de José Luis González y su cuento: “Una caja de plomo que no se podía abrir” (1972), relato inspirado en “El velorio”, el cuadro icónico de Francisco Oller de 1893, que muestra una atmósfera festiva campestre en la sala de una finca alrededor de una caja abierta con un niño muerto adentro. A su vez, en el cuento de González, se trata de un velorio en un ranchón de Puerto Rico alrededor de una caja de plomo sellado, en que supuestamente –porque no se lo puede abrir– se encuentran los restos del cuerpo de Mocho Ramírez, caído en la Guerra de Corea.

Como tercer ejemplo, sigue la guerra de Angola, en la que los cubanos participan desde noviembre de 1975 hasta diciembre de 1991, mes en que Cuba retiró su último militar y civil del país africano. Las cifras sobre su participación, entre 250.000 y 300.000 cubanos, demuestran que era una presencia poderosa. Ya en 1977, Gabriel García Márquez introdujo esta guerra en la literatura de América Latina con su crónica “Operación Carlota”, publicada simultáneamente en español e inglés. Pero recién mucho después, a partir del milenio presente, esta guerra comienza a figurar como tema en la literatura de Angola y Cuba.

La literatura de Angola

Un primer libro en que los cubanos desempeñan un papel importante es la novela de Ondjaki: *Bom dia camaradas* (2003). Ondjaki, cuyo nombre verdadero es Ndalú de Almeida, adoptó este nombre de escritor en concordancia con su significado en *umbundu*: “Aquel que enfrenta desafíos”, es decir, un “guerrero”. Ondjaki inmediatamente se hizo conocido con esta novela y existen varias traducciones, también al español. En los nueve capítulos sin títulos narra, en primera persona singular, la voz de un joven en Luanda alrededor de 1990, en tiempos de

guerra. Por esta razón, se entiende que el tema más debatido entre los alumnos de la escuela secundaria es el miedo: en cada momento esperan el asalto de algún grupo armado. A lo largo de los capítulos, se llevan a cabo múltiples diálogos, en los que el uso de la lengua define el estatuto social de cada persona. El joven vive en una casa con sirvientes, por ejemplo, como el camarada António de Bié, mucho más negro que él, quien ha trabajado en casa de portugueses en el período colonial. No está completamente convencido de lo malo de la situación anterior aunque su portugués es menos culto. Por medio de los diálogos, se escuchan opiniones de diferentes adultos, entre los que los cubanos se destacan por su moral ética. Son los profesores del joven en la escuela, Ángel y María, una pareja que solo habla español con los alumnos. Estos repiten sus frases en español, puestas en letra cursiva, y los saludan de manera especial:

Había que ayudar a los compañeros menos capacitados [...] '*Buenas taaardeeeees... camaradaaaaa... directoraaaaaaaa*' (18) [...] [los consuelan] Pero ¿qué es lo que pasa? ¿Nadie ha traído los cuadernos hoy? [...] ¡Esto es una escuela, y ellos no entran aquí! [...] No quiero que se queden con esa cara ... ¡están pálidos de miedo! Miren, la escuela también es un sitio de resistencia... ¿Qué quieren esos payasos? [...] –Miren, les garantizo que no van a hacer nada de eso..., no aquí en nuestra escuela. Hacemos una trinchera; si fuera necesario entramos en combate con ellos; defendámonos con las carteras, con palos y piedras, ¡pero luchemos hasta el fin! (2003: 67-69)³

Todo lo dicho por los profesores cubanos, también cuando se despiden para regresar a Cuba, está reproducido en español y refleja su idealismo y firmeza. Cuando los alumnos los visitan en su casa para darles la última despedida, su pobreza y modestia les llama mucho la atención. El autor sugiere así que, en esta situación de inseguridad y miedo, la sinceridad de los cubanos contrasta mucho con las opiniones contradictorias y las dudas de muchos ciudadanos en la sociedad capitalina de aquel momento.

Un segundo autor que se ocupa de Cuba es Pepetela, fa-

³ La traducción del portugués es mía.

moso escritor de Angola que ha publicado muchas novelas sobre las situaciones históricas más diferentes. Pepetela (significa "guiño" en *kimbundu*) es su nombre de guerra, bajo el cual Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos participó en la guerra anticolonialista. Entre sus novelas de ficción histórica, las novelas negras sobre Jaime Bunda (2001; 2003b), un James Bond funcionario de la policía en Luanda, introducen una multitud de problemas diarios en la contemporaneidad. En otra novela, *O planalto e a estepe. Angola, dos anos 60 aos nossos dias. A historia real de um amor impossível* (2003a), Pepetela cuenta la vida de un angoleño nacido en la provincia, quien, después de haber estudiado en Coimbra, Portugal, y Argelia, termina sus estudios de economía en Moscú, donde se enamora de Sarangerel, una estudiante de Mongolia. Cuando ella está embarazada, las circunstancias los separan y el protagonista Julio –narrador en primera persona– hace una carrera como general en la guerra de Angola hasta dedicarse, después de 1992, como general retirado, a trabajar para una empresa comercial. Mientras tanto, Sarangerel se casa con otro hombre, un paisano suyo de Mongolia, y educa a su hija con él, hasta que más de tres décadas después esta pareja es enviada a Cuba, él, como embajador de Mongolia, junto con su esposa. Julio, el general retirado, que nunca se había casado y siempre añoraba a su amante de Moscú, se entera de su presencia en La Habana a través de una amiga en común. De inmediato, emprende el viaje de Luanda a Cuba y los dos vuelven a verse. Después de aclarados los malentendidos mutuos, deciden que quieren vivir juntos para el resto de su vida.

En la novela de Pepetela, Cuba cumple el papel de tránsito para el *happy end* de la historia. Como dice Julio, al regresar de La Habana a Luanda: "Cuba nunca me traicionó, esta isla de hecho me daba suerte" ("*Cuba nunca me traiu, essa ilha me dava de facto sorte*", 2003a: 173). Así, en el penúltimo capítulo, Julio piensa:

Resueltos los debidos trámites, comparaba este viaje con aquel, de sentido contrario, hecho por los cubanos décadas antes en la denominada Operación Carlota. Se trataba de diez mil soldados y en aviones que eran tan viejos que los pedazos se les caían, partiendo para ayudar a

un pueblo metido en muy graves problemas de sobrevivencia. Además, no sabían qué les esperaba, ¿qué África vamos a encontrar al otro lado del océano, y ¿cuál guerra?⁴

También en esta novela se enfatiza la manera de hablar de los cubanos. Al aterrizar en Cuba, el vice-ministro de Defensa está esperando a Julio para recibirlo, y dice en español –colocado en letra cursiva–: “*Compañero general, se queda con nosotros, coño, usted es nuestro invitado especial*” (2003a: 153).

La trama de esta novela le da mucha oportunidad a Pepetela de hablar sobre diferentes fases del socialismo en la práctica, en la Unión Soviética, en Mongolia, en África, y en Angola, todas relacionadas para contar la historia de este amor imposible en la vida personal de Julio que, al final, se hace posible por intermedio de Cuba. Sin embargo, la convivencia de la pareja en Luanda no dura mucho tiempo. Cuatro años después de haberse vuelto a reunir con Sarangerel, Julio muere, víctima de una enfermedad nefasta.

El tercer texto seleccionado es de José Luis Mendonça, uno de los periodistas más críticos de Angola y un poeta muy reconocido, premiado con frecuencia. En su primera novela, *O reino das casuarinas* (2014), observamos ya en el título una alusión a *El reino de este mundo* de Carpentier, obra en la que el cubano enfoca los tiempos de la revolución y el desencanto con la independencia haitiana desde la perspectiva de un (ex) esclavo. El texto de Mendonça también plantea una desilusión con respecto a los grandes ideales del pasado anticolonialista. El autor describe que, en una isla frente a Luanda, siete personas con problemas mentales fundan un reino utópico, en abril de 1987. Además de esto, el narrador –un economista y exmilitar mutilado en la guerra– cuenta, a partir de una pers-

⁴ El texto en portugués: “*Ressalvadas as devidas proporções, dei em mim comparando a viagem com aquela, de sentido contrario, feita pelos cubanos décadas antes na denominada Operação Carlota. Se tratava de dezenas de milhares de soldados e em aviões caindo aos bocados de tao velhos, partindo para ajudar um povo atolado em gravíssimos problemas de sobrevivência. Mas o improviso para eles seria o mesmo, que África é essa que vamos encontrar do outro lado do oceano, e que guerra?*” (2003a: 153). Las traducciones de los textos en portugués son mías .

pectiva singular, la historia de cada uno de los miembros de este "reino", traumatizados, y, con esta operación, Mendonça lleva al "personaje mutilado por la guerra" hacia el centro de la narración.

Los personajes de Mendonça, como en el libro de Carpentier, son hombres que viven una época de grandes cambios políticos. Se narra la trama en retrospectiva, de 1987 a 1977, año de una rebeldía/traición interna del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA). De todas formas, como ya se insinúa en el título, los cambios no llevan consigo el esperado bienestar. Para ofrecer una alternativa, además de la alusión a *El reino de este mundo*, el autor incorpora otra influencia de Carpentier en su texto con el personaje del gato Stravinski –con *i* y no con *y*–, el compositor de *La consagración de la primavera*, en este caso, un gato clarividente y pianista de gran talento.

En los años 80, los cubanos forman parte de la vida cotidiana en Luanda. De tal manera, Mendonça menciona milicianos angoleños que se parecen al Che Guevara, con su boina y cabello oscuro, botellas de *Havana Club* en las fiestas, o personas con el color del Sr. Café y el Sr. Tabaco. Además, uno de los miembros del reino, en su vida anterior un funcionario casado, vivió un *amour fou* con una cubana:

Encima de los dossiers de la reforma de la Justicia, él con su sombrero Borsalino en la cabeza, como solo se ha visto en las películas que Fidel había prohibido mostrar *en la isla de nuestros hermanos barbudos*. Este amor tan espontáneo y abrumador, este amor tan internacionalista de dos intelectuales-proletarios...⁵

Además, el viernes 27 de marzo de 1987, durante el noveno Carnaval de la Victoria sobre el ejército sudafricano en 1976, de catorce horas de duración, el último grupo del desfile viene con "sabor a ron, baile con el '*son de nuestros hermanos cubanos*', sus bailarines, sus clowns, sus tocadores de tambor y payasos,

⁵ El texto en portugués: "*Em cima dos dossiês da reforma da Justiça, ele de chapéu na cabeça, como só visto nos filmes que Fidel tinha proibido de passar na ilha de nossos irmãos barbudos. Esse amor tão espontâneo e avassalador, esse amor tão internacionalista de dois intelectuais-proletários*" (2014: 267).

cerrando la fiesta con el toque rítmico de la acción internacional-proletaria”.⁶

La literatura de Cuba

En Cuba, y en mucho menor grado en Angola, existe una serie de testimonios publicados sobre la “guerra de Angola” para destacar la importancia de la participación cubana. Sin embargo, también hay otras voces. Norberto Fuentes, un autor/periodista bastante conocido por su libro sobre Ernest Hemingway, *Dulces guerreros cubanos* (1999), cuenta la historia de Arnaldo Ochoa Sánchez, el general del Ejército de Occidente, un héroe muy condecorado, fusilado junto con otros oficiales el 13 de julio de 1989 en La Habana, que significó un episodio traumático para muchos cubanos.

Fuentes, que también había viajado a Angola, hace gala de sus conocimientos de la esfera íntima de los poderosos y, sobre todo, de Fidel y Raúl Castro. El interés unilateral cubano en este reportaje/testimonio ya se desprende de la lista de la “cronología esencial”, presentada al principio del libro, dividido en siete partes. Falta una fecha tan importante como el golpe de Estado de Nito Alves en Angola, en mayo de 1977, un suceso fundamental en *O reino das casuarinas*. Fuentes se concentra en hablar de Angola en 1989, para seguir después con su historia personal, la ruptura de su amistad con Fidel y su exilio en los Estados Unidos en 1994. Ni menciona la fecha de la retirada definitiva de los cubanos de Angola, tema de la novela de Ondjaki. Así se entiende que *Dulces guerreros cubanos* se enfoque sobre todo en la perspectiva personal del autor y en su relación con los representantes del poder, que permanentemente discuten sobre Angola y África sin profundizar demasiado. Repetidas veces hablan en un lenguaje figurado, usual durante la guerra, en que cada palabra puede delatar un secreto de combate. Llama la atención la manera en que Fuentes describe a Ochoa:

⁶ El texto en portugués: “*olbo e farejo sabor a rum, dança com o 'son de nuestros hermanos cubanos', os seus bailarinos, os seus bobos, tocadores de tambor e arlequins fechando a festa com chave de aço internacional-proletária*” (2014: 160).

Negro era el mote de uso exclusivo de Raúl para llamar a Ochoa, que no era negro sino mestizo y que solía aceptar la denominación de buen talante, debido a que éste era el mote con el que su Ministro lo designaba y puesto que Ochoa disponía de la teoría según la cual el Ministro lo llamaba Negro porque el ministro no tenía un verdadero negro que fuera general y que era aceptable su deseo de tener uno de la conveniencia política que esto implicaría. Mas, en la última potestad de nuestras descargas, Ochoa –que además de mestizo era muy terco–, solía comenzar a negar vigorosamente con la cabeza aún antes de que uno terminara de rebatirle el punto de que el Ministro lo llamaba Negro porque el Ministro no tenía un verdadero negro que fuera general, y se mantenía en su terca negativa aunque, y a pesar de que, uno le recordara la existencia, para empezar, de Víctor Schueg Colás –*el Negro Chué*, según la compactación lexical al uso–, que era general (1999: 233).

Esta manera de caracterizar a la gente según su color se intensifica a lo largo de la narración, hasta hablar bastante despectivamente sobre los “negros”:

Después del fracaso del argentino, la decisión es sólo negros para África. Cumplimos nuestros compromisos con el movimiento revolucionario y de liberación nacional con negros de los barrios habaneros de La Lisa y del municipio de Guanabacoa y de la provincia de Matanzas y con los viejos guerrilleros de la época contra Batista que nos queden en las plantillas de las Fuerzas Armadas.

Fue material social de desecho y algunos centenares menos de bocas que alimentar, de negros revoltosos y comilones, que de este modo no era necesario matar o enviar a las prisiones mientras de paso servían para mantener el fuego de la presencia cubana ante un puñado de atrabiliarios líderes revolucionarios africanos con estudios universitarios todos cursados en la Sorbona parisina o en la Universidad de los Pueblos ‘Patricio Lumumba’ en Moscú (preferiblemente en la primera, desde luego) (1999: 241).

Esta diferenciación se encuentra de una manera similar en otro texto narrativo sobre la guerra en Angola, “Los olvidados” (2001) de Ángel Santiesteban Prats, publicado en *Los hijos que nadie quiso*, Premio Alejo Carpentier de Cuento, y con la imagen de Kcho (Alexis Leiva Machado), uno de los artistas más conocidos de Cuba, reproducida en la portada. En “Los olvidados” se trata de una expedición peligrosa de dieciséis soldados cuba-

nos a una región desconocida en el sureste de Angola, en la que todos tienen miedo dado que la perciben como una expedición sin regreso. Santiesteban, quien en una entrevista concedida a Luis Leonel León en 2016 califica aquella guerra como “inútil”, se concentra en los pesares y las contradicciones. En contraste con la obra de Fuentes, quien personalmente había acompañado a las tropas cubanas a Angola, los cuentos de Santiesteban se nutren de las historias de los “regresados”, de los veteranos, de hombres traumatizados por la guerra, comparables con veteranos de la guerra de Corea, de Vietnam, entre tantos otros. En “Los olvidados”, sobre los soldados cubanos olvidados en la campaña, el autor crea una situación de tensión en ascenso debido a las condiciones fatales de los cubanos, abandonados en una región desconocida. Sobresale en su descripción el carácter del jefe/capitán, el único de los hombres que no tiene nombre:

El tipo es un guajiro ácido, que lo único que sabe hacer bien es guerrar. Siempre anda diciendo que los que sobreviven en las guerras son los que tienen instintos natos de guerreros, que su abuela desde niño se lo pronosticó porque era hijo legítimo de Changó y Aggayú (2001: 76) [...] a este negro no hay quien lo ablande [...] negro de mierda, de qué guerra fantasma estás hablando (2001: 77).

Los “negros”, en este sentido, no tienen importancia en la novela *El hijo del héroe* (2017a) de Karla Suárez.⁷ Al igual que Santiesteban, Suárez es una representante de “Los Novísimos”, los autores que empiezan a publicar en la última década del siglo pasado por haber nacido después de 1959. Otra vez, como en los otros textos seleccionados, se habla en primera persona, ahora a partir de la perspectiva de Ernesto, un nombre nada casual entre los miembros de esa generación.⁸ Es un joven nacido en La Habana el 31 de diciembre de 1969, año que coincide con la fecha de nacimiento de la misma autora. Ernesto perdió a su padre a la edad de 12 años, en 1981, en Angola, y se narra su vida en retrospectiva desde antes de su nacimiento hasta la visita de Obama

⁷ Suárez publicó esta novela primero en portugués con otro título: *Um lugar chamado Angola* (2017b).

⁸ Los cubanos de esa época debieron aprender de memoria que querían ser como el Che.

a Cuba, en 2014, en veinticinco capítulos breves. El comienzo y el final, cuando Ernesto se encuentra en el aeropuerto de Lisboa para tomar el avión para Angola, constituyen el arco narrativo:

Estoy harto. A mi padre lo mataron en un sitio que nunca pude tocar ni ver ni oler. Que era como un fantasma. Como el eco en una gruta: la guerra, la guerraaaa, la guerraaaaa. Sólo podré salir de la selva oscura volviendo a ella y por eso estoy aquí. Me voy a Angola. (2017a: 22)

Este Ernesto, ingeniero e hijo de héroe, porque su padre murió en la guerra de Angola, de ninguna manera se parece a un guerrero heroico, como el Che Guevara, sino que es más bien un hombre traumatizado desde su juventud por la muerte de su padre. Suárez describe que, por aquel entonces, experimentó una metamorfosis kafkiana, de ser un niño jugando en su “selva oscura” de fantasía hasta ser declarado hijo de un héroe, algo que bloquea en su desarrollo emocional. Solo al final, cuando se entera por medio de un amigo veterano que su padre no murió sino sigue vivo, y que se ha quedado en Angola con otra mujer, puede liberarse de ese cargo, al emprender el viaje a este país fantasma, con el objetivo de abrirse un horizonte al “futuro”.

Este final es una verdadera liberación personal. Suárez enfatiza que los veteranos, que habían regresado de Angola a Cuba o a otro lugar, ya no eran las mismas personas de antes. Tenían una expresión diferente, como un amigo de su padre se lo explica a Ernesto, en La Habana, a principios de la segunda década del siglo presente:

En aquel tiempo los que iban eran voluntarios, aunque con los años la palabra voluntario fue tomando ese extraño tono que tiene en mi país. Te preguntaban si estabas dispuesto a cumplir misión y si no lo estabas, allá tú con las consecuencias. Alguna gente te miraba mal, te decían cobarde, se burlaban de tu poca hombría, podías tener problemas en el trabajo por no dar el paso al frente, cosas así [...] Es que muchos iban porque sí, afirmó, porque más allá de toda esa retórica de países hermanos y tercermundistas, África está en nuestra sangre. Nosotros somos África, muchacho. Berto es blanco, pero como se dice: ‘en Cuba quien no tiene de Congo tiene de Carabalí’, buena parte de los esclavos que llevaron cuando la colonia eran de la región que hoy es Angola. Por ahí algún ancestro africano debo tener. (2017a: 107)

El tema de la “guerra”

Con esta presentación breve de seis narraciones escritas por autores angoleños y cubanos sobre la “guerra de Angola”, es posible resumir algunas tendencias. En primer lugar, la ironía referente a la veneración religiosa de una imagen militar heroica se repite en los textos y, en consecuencia, se discute el tema de la guerra más allá de los estereotipos prefabricados y políticos. En vez de construir un *Tríptico*, los autores se concentran en otros detalles. Sin ninguna duda, al enfocarse en las crueldades y el miedo que dominaban la realidad en los combates, emboscadas o enfrentamientos armados, se nota un panorama que Goya caracterizó en su grabado famoso: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Estos autores no son los únicos que se refieren a la guerra, porque también José Eduardo Agualusa, Leonardo Padura o Pedro Juan Gutiérrez, para mencionar algunos más, presentan personajes que recuerdan esta época, como veteranos mutilados o cubanos comunistas en Angola, como un “efecto de realidad”, en el sentido decorativo a época la historia que le dio Roland Barthes. En contraste, en nuestro caso, los autores consideran el tiempo de la guerra como el foco más importante en su trama. Como ya he mencionado antes, se trata de autoras y autores reconocidos, traducidos y premiados que diseñan los sucesos desde la perspectiva de un joven alumno de escuela, un viejo ex general, un ex militar mutilado, un periodista-escritor, un ex soldado-economista, y un ingeniero traumatizado, respectivamente.

Tanto en Cuba (*Memorias del desarrollo*, 1965, de Edmundo Desnoes) como en Angola (*Quem me dera ser onda*, 1982, de Manuel Rui) existe una larga tradición narrativa que comenta el socialismo de modo satírico. En cuanto a Cuba, además, esto expresa una protesta explícita contra la situación política, lo que también se extiende a los textos sobre la “guerra de Angola”, como lo demuestra una antología de cuentos sobre este tema, recién publicada por Ángel Santiesteban en alemán. En la dedicatoria escribe:

Für Amir Valle, der Freund, der nicht von meiner Seite wich, während viele andere Schriftsteller –die meisten– lieber der Version der Diktatur

glaubten, um keine Nachteile zu erleiden (Para Amir Valle, el amigo, que nunca me dejó abandonado, mientras que muchos otros autores –la mayoría– preferían creer la versión de la dictadura, para no sufrir desventajas (2017: 5).⁹

Cito esta dedicatoria porque, en realidad, su economía simbólica sobre esta “mayoría” es mucho más compleja de lo que se dice en el fragmento.

Llama la atención que los textos de José Luís Mendonça y Karla Suárez se sitúen dentro de una tradición literaria global. En el reino utópico de la isla frente a Luanda de Mendonça se mencionan repetidas veces autores, lecturas y libros, tanto de Angola como de otros países, además de que el autor señala que se inspiró en Alejo Carpentier. Y la novela de la más joven de todos, Karla Suárez, es una caja de Pandora en cuanto a títulos, fragmentos y dichos conocidos de autores de América Latina y de otras partes del mundo. Su texto es el único que expresa la curiosidad de conocerse a sí misma, en el marco de su experiencia como cubana con una familia herida por la guerra. No conozco a otro autor de los “Novísimos” que demuestre tener el mismo deseo y se concentre más en su crítica a las ruinas del socialismo, los horrores de la guerra, o la extrema pobreza durante el “Período Especial en tiempos de Paz”, comenzado en 1991 y nunca declarado oficialmente como terminado. Cuando los últimos soldados y los muertos regresaron a Cuba, la población estaba preparándose para sobrevivir después de la derrota del mercado socialista. Suárez escribió una novela sobre este período, *Habana, año zero* (2012), así que en *El hijo del héroe* no se ocupa demasiado de este problema. Ahora le fascina la visita de tantos políticos africanos a Cuba, empezando por Ahmed Ben Bella de Argelia en 1962, el año de la independencia de este país, o Amílcar Cabral de Guinea Bissau, Cabo Verde, en 1966, en oportunidad de la primera conferencia Tricontinental en La Habana. Escribe que Ernesto recuerda que sabía la posición geográfica y el nombre de todos los países africanos, aprendidos en la escuela. Menciona la visita de Mijaíl

⁹ Amir Valle es otro autor entre los Novísimos. Su libro más conocido es *Jinetas* (2006), sobre el fenómeno de la prostitución en el Período Especial en tiempos de Paz.

Gorbachov a Cuba y la desilusión del pueblo cubano con el fusilamiento de Arnaldo Ochoa. Al recordar el día de la visita de Nelson Mandela, Ernesto se queda reflexivo, recordando que no sabía mucho del objetivo de esta presencia: “Tampoco sabía que, durante su visita, Mandela iba a agradecer a los cubanos por su contribución a la independencia en África y al fin del *apartheid*” (2017a: 312).¹⁰ Después del regreso de los cubanos de Angola, no se hablaba mucho de esta experiencia, pese a que la mayoría de las familias la había vivido muy de cerca. El esfuerzo de confrontarse con las circunstancias más adversas durante el período especial les quitó la energía para recordar, además de querer seguir adelante en vez de experimentar de nuevo lo sufrido por aquella guerra.

Por lo tanto, valga la pena mencionar la investigación de Christine Hatzky, *Cubans in Angola. South-South Cooperation and Transfer of Knowledge, 1976-1991* (2015). Hatzky es una historiadora alemana que investigó desde 2004 hasta 2009 en bibliotecas y archivos de Cuba, Angola, Portugal y los Estados Unidos sobre las percepciones personales de los cubanos y angoleños sobre la “guerra de Angola”. A partir de la puesta en relación de abundantes datos históricos y múltiples opiniones personales, expresadas en entrevistas, cartas y documentos, Hatzky trata de elaborar un panorama emocional de angoleños y cubanos dentro o fuera de sus respectivos países. Distingue entre diversos factores para elaborar sus observaciones. En primer lugar, enfatiza el hecho de que los cubanos vivían en una situación de enclave, en parte por razones de seguridad, sin tener mucho acceso a la vida diaria de la población. Cuando esto ocurría, por ejemplo, cuando se visitaba el mercado Roque Santeiro,¹¹ se producía un *cultural shock* por la violencia física y la predominancia del factor “dinero”. Hatzky sostiene que la

¹⁰ Se reproduce el discurso de Mandela, “How Far We Slaves Have Come”, del 26 julio de 1991 en Matanzas, en inglés: www.walterlipmann.com/docs3733.html

¹¹ Los cubanos de esa época debieron aprender de memoria que querían ser como el Che.

¹¹ El mercado Roque Santeiro, nombrado como una telenovela brasileña, fue el único lugar donde se podía comprar “todo” durante los años de guerra. Hoy en día ya no existe más cerca del Puerto en Luanda, ya que ha sido trasladado a otro lugar.

escuela constituyó un *interspace*, en la que había más intercambio personal y que, pese a los obstáculos, muchos vivían en un “*Angolan marriage*”, legal o ilegalmente. Además, descubre que las memorias negativas, por causa de experiencias traumáticas, son predominantes, debido a la omnipresencia de la percepción de estar en guerra. Un libro testimonio-novela, escrito por Alejandro Álvarez Bernal, *Cañón de retrocarga* (1997), lo resume muy bien al final: “La guerra me tiene harto, me cago en mi condición heroica de dilecto hijo de la patria agradecida: prefiero ser el ‘jubilado glorioso, el ancianito respetable’: ¿Qué coño tiene de malo que quiera envejecer entre tantos lugares comunes?” (Santana Zaldívar 2013).

Todos estos factores hemos encontrado en los textos analizados: la escuela como “*interspace*” en Ondjaki, el “matrimonio angoleño” en Suárez, los traumas, obsesiones y miedo en la mayoría de los textos, además del agradecimiento por la participación cubana en el texto de Pepetela.

Sin embargo, hay un punto particular. En general, se habla poco de la participación “negra” de Cuba en Angola, la que, como hemos visto en los textos de Fuentes y Santiesteban, suele ser caracterizada con un tono despectivo. También en Angola, este racismo desempeña un papel, tema crucial en la novela de Mendonça (Phaf-Rheinberger 2017: 79-81). Su protagonista negro es hijo de una pareja *umbundu* del altiplano de Angola y tiene un amigo mulato que debe sufrir bastante los prejuicios de los milicianos debido a esta condición.

El tema de la guerra de Angola necesita mucho más tiempo para elaborarse en la tradición literaria. La memoria de la guerra en sí queda tan grabada en el inconsciente que, en Europa, siguen publicándose novelas sobre la Segunda Guerra Mundial y sus efectos hasta nuestros días. Una ausencia grave, por ejemplo, es la de los olvidados soldados de color tanto de las islas del Caribe como de África (Brennan 2015). Por lo tanto, en lo que se refiere a Cuba, se debe explorar este tema cuidadosamente y buscar obras literarias que se relacionen con Angola a partir de una perspectiva afrocubana. Esto explica que, por su singularidad, termine este texto con un poema de Georgina Herrera, una poeta cubana muy reconocida, que contiene una reflexión profunda al respecto:

Respetos, presidente Agostinho

Según abuelo, África
era un país bonito y grande como el cielo, desde
el que, a diario, hacia
el infierno occidental, venían
reyes encadenados, santos
oscuros, dioses tristes.
Usted viene de África.
No es santo, rey, ni Dios siquiera,
es simple, grandemente, un hombre bueno.
Un hombre al que obligaron
a ganarse la paz de guerra en guerra,
'el esperado',
el que toca a la tumba de mi abuelo,
quien lo despierta, le habla
así, con su manera suave, irrevocable,
le explica de igual modo
en qué puntos estuvo equivocado.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1968). "L'effet de réel", *Communications. Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 11: 84-89.
- Brennan, Claire (2015) "Soldiers of the Caribbean: Britain's Forgotten War Heroes", BBC-News. Internet: www.bbc.com
- Carpentier, Alejo (2004) [1949]. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.
- ____ (1979). *La consagración de la primavera*, México: Siglo XXI.
- Desnoes, Edmundo (2006) [1965]. *Memorias del subdesarrollo*, Madrid: Mono Azul.
- El-Tahri, Jihan (2007). *Cuba, une odyssee africaine (1961-1989)*, documental, Paris: Arte Éditions.
- Fuentes, Norberto (1984). *Hemingway en Cuba*, prefacio de Gabriel García Márquez, La Habana: Letras Cubanas.
- ____ (1999). *Dulces guerreros cubanos*, Barcelona: Seix Barral.
- García Márquez, Gabriel (1977). "Operación Carlota: el papel de Cuba en la victoria de Angola", *Boletín Tricontinental*, 53: 4-25.

- ____ (1977). "Operation Carlota", *New Left Review*, 101-102 (February-April): 123-137.
- ____ (1989). *El general en su laberinto*, Bogotá: Alfred Knopf.
- González, José Luis (1972). "Una caja de plomo que no se podía abrir", *La galería*, México: Era, 125-136.
- Halleman, Caroline (2017, August 18). "Why Princess Diana's Fight Against Landmines Was So Remarkable", www.town-countrymag.com
- Hatzky, Christine (2015). *Cubans in Angola. South-South Cooperation and Transfer of Knowledge*, Madison: University Press of Wisconsin.
- Herrera, Georgina (2005). "Respetos, presidente Agostinho", *Always rebellious. Cimarroneando*, trad. de M. Rodríguez-Alcalá, J. Cordones-Cook and A. M. Cordones, Chico, CA: Cubanabooks 2014, 90.
- León, Luis Leonel (2016). "Mis libros reflejan miedos, pesares y contradicciones", Entrevista del 7 de junio con Ángel Santiesteban, www.diariolasamericas.com
- Mandela, Nelson (1991). "How Far We Slaves Have Come", speech in Matanzas on 26 July 1991, www.walterlipmann.com/docs3733.html
- Mendonça, José Luis (2014). *O reino das casuarinas*, Lisboa: Caminho.
- Ondjaki (2003). *Bom dia, camaradas*, Lisboa: Caminho.
- ____ (2008). *Buenos días, camaradas*, trad. de A. M. Iglesias, México: Almadía.
- Pepetela (2001). *Jaime Bunda, agente secreto*, Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (2003a). *O planalto e a estepe. Angola, dos anos 60 aos nossos dias. A historia real de um amor impossível*, Lisboa: Caminho.
- ____ (2003b). *Jaime Bunda e a morte do americano*, Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (2017). *Jaime Bunda. Agente secreto*, trad. de R. Alpízar, México: Elefanta.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2017). *Modern Slavery and Water Spirituality. A Critical Debate in Africa and Latin America*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rodríguez, Juan Carlos (2009). "Del 'trauma de la literatura' al

- ‘relato del trauma’: (Con)figuraciones de la vergüenza en los relatos sobre la presencia militar”, *Revista Iberoamericana*, LXXV, 229: 1139-1174.
- Rui, Manuel (2018) [1982]. *Quem me dera ser onda*, Rio de Janeiro: Gryphus.
- Santana Zaldívar, Ernesto (2013): “Una novela en luz ultravioleta”, www.cubanet.org
- Santiesteban Prats, Ángel (2001). “Los olvidados”, *Los hijos que nadie quiso*, La Habana: Unión.
- _____ (2017). *Wölfe in der Nacht. 16 Geschichten aus Kuba*, trad. de T. Brovot, epílogo de Abilio Estévez, Frankfurt am Main: Fischer.
- Suárez, Karla (2012). *Habana, año zero*, La Habana: Unión.
- _____ (2017a). *El hijo del héroe*, Barcelona: Comba.
- _____ (2017b). *Um lugar chamado Angola. O primeiro romance sobre a presença cubana em Angola*, trad. de H. Pitta, Porto: Porto Editora.
- Valle, Amir (2006). *Jineteras*, Madrid: Planeta.

Sobre los autores

Jorge Luis Arcos es ensayista, profesor y poeta. Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana en 1980 y Doctor en Letras por la Universidad Complutense de Madrid en 2012. Actualmente se desempeña como Profesor Adjunto de la Universidad Nacional de Río Negro, Bariloche. Ha publicado: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990); *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (1990); *José Lezama Lima a través de Paradiso* (1993); *Orígenes. La pobreza irradiante* (1994); *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético* (2003); *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético* (2007); *Kaleidoscopio. La poética de Lorenzo García Vega* (2012 y 2015). En 1999 publicó *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX* y, en 2002, compiló *Los poetas de Orígenes*. Entre otros, también ha compilado y estudiado la obra de María Zambrano, Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar, Jorge Mañach, José Kozler, Raúl Hernández Novás y publicó cinco libros de poesía premiados internacionalmente.

Teresa Basile es Doctora en Letras, profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad de Mar del Plata, Argentina. Directora (2018-) del Centro de Teoría y Crítica Literaria (UNLP). Ha publicado, entre otros, *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (Pittsburgh, 2018) e *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (EDUVIM, 2019); algunos volúmenes colectivos sobre literaturas del Caribe como *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Corregidor, 2013, junto con Nancy Calomarde); *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), y los posfacios a algunos libros de Antonio José Ponte –*Cuentos de todas partes del Imperio* (Bokeh, 2017), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (Corregidor, 2014) y *Corazón de skita-lietz* (Beatriz Viterbo, 2010)–.

Nancy Calomarde es Doctora en Letras. Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I y Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige, en la misma institución, el equipo de investigación “Territorios y cuerpos en las escrituras latinoamericanas de los entresiglos”, enfocado en problemas de construcción de territorialidades en la literatura, la crítica y el arte, y codirige un programa de investigación dedicado al estudio de la literatura y crítica latinoamericanas. Ha publicado, entre otros trabajos: *Políticas y ficciones en Sur* (2004), *El diálogo oblicuo* (2010 y 2016), además de numerosos artículos en revistas académicas sobre temas vinculados a su área de investigación. Actualmente, se encuentra en prensa su libro *Indigente carnalidad*, sobre la obra del escritor cubano Virgilio Piñera.

Ana Eichenbronner es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Literatura en el Colegio Nacional de San Isidro y en la Universidad del Cine, Argentina. Miembro del Grupo de Estudios Caribeños dirigido por Celina Manzoni en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Cursa el Doctorado en Letras en esta universidad y se especializa en narrativa cubana contemporánea. Publicó trabajos en volúmenes colectivos sobre literatura cubana, como *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*, coordinado por Celina Manzoni (2015); *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, compilado por María Fernanda Pampín y Guadalupe Silva (2015) y *El factor literario. Realidad e historia en la Literatura Latinoamericana*, a cargo de Gustavo Lespada (2018).

Irina Garbatzky es Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora Adjunta en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, y docente de Literatura Iberoamericana I, en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Publicó *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013). Compiló y prologó *Expansiones. Literatura en*

el campo del arte (2013), con textos de artistas rosarinos contemporáneos. Estudió la relación entre archivo y vanguardia, a partir de experiencias reticentes al registro y la archivación. Actualmente lleva adelante el proyecto “Políticas del cuerpo en la literatura cubana contemporánea. La tensión archivo-vida en el cruce La Habana, Berlín, Moscú (1960-1990)”.

Roberto González Echevarría, oriundo de Cuba, estudia y trabaja en Estados Unidos desde la década de 1960. Ph. D. en lenguas románicas en Yale University. Ha recibido tres doctorados *honoris causa*. Desde 1999, integra la American Academy of Arts and Sciences y, entre otros reconocimientos, recibió la Medalla Nacional de Humanidades (EE.UU., 2011) y el Premio de la Crítica Literaria del Instituto Cubano del Libro (2013). Ocupa la cátedra Sterling Professor of Hispanic and Comparative Literature en Yale University. Ha dictado conferencias en Estados Unidos, Canadá, Hispanoamérica y Europa. Publicó *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge, 1990), *Relecturas* (Monte Ávila, 1976), *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Cornell, 1977), *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana* (Porrúa, 1983), *The voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Texas, 1985), *La ruta de Severo Sarduy* (Norte, 1986), *Lecturas y relecturas* (Santa Clara, Cuba, 2014).

Ignacio Iriarte es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ha publicado *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* (Prometeo, 2017) y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea en revistas y libros colectivos. Es secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y del sitio web *Caja de resonancia*.

Denise León es Doctora en Letras, Profesora y Licenciada por la Universidad Nacional de Tucumán, Magister en Lengua y Literatura y Especialista de Gestión en Tecnologías Culturales. Investigadora Adjunta en el Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas (CONICET). Docente en la Universidad de Salta y la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado *Izcor. La vela encendida. Cinco relatos de mujeres que hicieron el shabat* (2002), *La historia de Bruria* (2007), *El mundo es un hilo de nombres. Sobre la poesía de José Kozler* (2013) y numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales sobre poesía, género y tradición judía en el siglo XX, así como sobre las relaciones entre literatura y enfermedad en los siglos XX y XXI.

Celina Manzoni es Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Co-Directora de la revista *Zama* y Directora del Grupo de Estudios Caribeños. Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en la Universidad de Princeton. Dictó cursos y conferencias como profesora invitada en universidades de América Latina, Europa y EEUU. Numerosos capítulos en libros y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales han sido traducidos al inglés, al portugués, al húngaro y al sueco. Desde 1998 dirige proyectos de investigación acreditados. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). En el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, traducido al portugués. Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*; *Margo Glantz y la crítica*. Organizó y dirigió el volumen 7 (*Rupturas*) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009), entre otros.

María Fernanda Pampín es Doctora en Literatura y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la misma universidad. Publicó la antología de José Martí *Poemas selectos* (Corregidor, 2009), el volumen de ensayos junto a Julio Ramos *Martí: Modernidad y latinoamericanismo* de Ángel Rama (Biblioteca Ayacucho, 2015) y compiló el libro *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras y tradiciones* con

Guadalupe Silva (Filo-UBA, 2015). Publicó artículos y capítulos sobre literatura latinoamericana y caribeña. Edita, entre otras, las colecciones Archipiélago Caribe y Narrativas al Sur del Río Bravo en Corregidor. En 2018 fue designada asistente editorial del Instituto de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Buenos Aires.

Ineke Phaf-Rheinberger, neerlandesa, reside en Berlín. Enseñó en la Universidad Libre de Berlín, la Universidad de Maryland, USA, y la Universidad Humboldt en Berlín. Investigó sobre la expansión holandesa en el Atlántico, *The Air of Liberty. Narratives of the Global South* (2008) y editó *Historias enredadas. Asimetrías con vista al Atlántico* (2011). También publicó con Michael Mann, *Beyond the Line. Cultural Narratives of the Southern Oceans* (2014); con Babacar Fall y Andreas Eckert, *Travail et culture dans un monde globalisé. De l'Afrique à l'Amérique latine* (2015) y la monografía *Modern Slavery and Water Spirituality. A Critical Debate in Africa and Latin America* (2017). Publicó, además, artículos en numerosas revistas internacionales.

Antonio José Ponte, cubano, es ensayista, narrador y poeta. Ha trabajado como ingeniero hidráulico, guionista de cine y profesor de literatura. Reside en Madrid desde 2007. Actualmente co-dirige la publicación digital *Diario de Cuba*. Aunque su escritura elude la adscripción a un género determinado y se ubica entre el ensayo, la narración y la poesía, se destacan por su giro más ensayístico: *Las comidas profundas* (1997), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, *El libro perdido de los origenistas* (2002) y *La fiesta vigilada* (2007). Su poesía está recogida bajo el título *Asiento en las ruinas* (1997) y en *Un bosque, una escalera* (2005). Es autor de la novela *Contrabando de sombras* (2002), de los volúmenes de relatos *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* y *Cuentos de todas partes del imperio* (2000) y de *Villa Marista en Plata. Arte, política, nuevas tecnologías* (2010).

Graciela Salto es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Master of Arts por la University of Maryland. Profesora Titular de Literatura Latinoamericana II de la Universidad

Nacional de La Pampa e Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora de la revista *Anclajes* (EISSN 1851-4669). Miembro Titular de la Red Académica de Docencia e Investigación sobre Literatura Latinoamericana Katatay y de la Red Transcribe, con sede en Costa Rica. Editó el volumen *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (Corregidor, 2010); *Ínsulas y poéticas: figuras literarias en el Caribe* (Biblos, 2012) y publicó *Joaquín García Monge/Samuel Glusberg. Epistolario (1920-1958): circulación y mercado de libros en América Latina* (Biblioteca Orbis Tertius y CeDInCI, 2019).

Guadalupe Silva es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur (1997) y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2005), con una tesis sobre José Lezama Lima. Se ha especializado en literatura cubana contemporánea y ha publicado artículos en libros y revistas especializadas del país y el exterior. Ha compilado los libros *Literatura y representación en América Latina* (2012) y, junto con María Fernanda Pampín, *Literaturas caribeñas. Debates, reescrituras, tradiciones* (2015). Se desempeña como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispánica de la Universidad de Buenos Aires (ILH). Forma parte del Grupo de Estudios Caribeños en la misma institución.

Nanne Timmer es University Lecturer sobre Análisis Cultural y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Leiden, donde se doctoró en el 2004. Ha sido profesora en las universidades de Utrecht, Amberes, e impartió un curso en la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil (2006). Ha editado los volúmenes de ensayos *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (2013) y *Cuerpos ilegales: poder y escritura en América Latina* (2018), la antología narrativa *Twaalf Verhalen en een Revolutie* (2017), y actualmente está terminando la monografía *Transiciones culturales cubanas*. Poeta, es autora de los poemarios *Einstein's Three Fingers* (2011) y *Logopedia* (2012).

D *evenir/Escribir Cuba* problematiza la obsesión por el origen y acentúa el fluir, la apertura, las múltiples posibilidades del acontecer. Desde teorías críticas actuales se propone un espacio de libertad para volver a interrogar el archivo y los lugares naturalizados y sedimentados por la tradición. Antonio José Ponte abre el volumen con fragmentos de su prodigiosa “lengua suelta”: un compendio de sus intereses de lectura. Alejo Carpentier, Cintio Vitier, Lorenzo García Vega y José Martí se entrecruzan con Susan Sontag y el boxeador Teófilo Stevenson. Es una muestra del dispositivo lector que organiza este conjunto de escrituras propuestas como máquinas interpelantes de un espacio-tiempo en continua discusión. Se asedian también propuestas estéticas de las últimas décadas, como las de Ahmel Echevarría, Karla Suárez, Jorge Enrique Lage, Carlos Aguilera, Jesús Díaz, Iván de la Nuez, Pedro de Jesús o Marcial Gala, que se apropian y ponen en discusión el legado clásico de Virgilio Piñera, Severo Sarduy o Guillermo Cabrera Infante. Son *(post) poéticas del archivo insular* que plantean interrogantes sobre un presente que parece desdibujarse. En síntesis, un conjunto de estudios que enfrentan, en su diversidad, el desafío de *Devenir/Escribir Cuba* en y desde el siglo XXI.



• KATAY •
EDICIONES
DIGITALES