

El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur



Córdoba, Argentina



Calomarde, Nancy

El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur / Nancy Calomarde; Graciela Salto. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1540-8

1. Análisis Literario. I. Salto, Graciela. II. Título.

CDD 860

Primera Edición abril de 2019



Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

© Obra de portada: Jean Girigori “Multitud en camino”. Jean Girigori (1948) es una reconocida pintora de origen dominicano que trabaja entre Willemstad, Jarabacoa y Amsterdam. Algunas de sus obras pueden verse en <https://jeangirigori.exto.org>.

Diagramación y corrección: Melania A. Estévez Ballesterero

ISBN 978-950-33-1540-8



COMITÉ DE REFERATO

Ariel Camejo Vento (Universidad de La Habana, Cuba)
Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística, Cuba)
Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Rita de Maeseneer (Universiteit Antwerpen, Bélgica)
Enrique Foffani (Universidades de La Plata y Buenos Aires, Argentina)
Werner Mackenbach (Red Transcribe, Universidad de Costa Rica)
Mónica Marinone (Universidad de Mar del Plata, Argentina)
Remedios Mataix (Universidad de Alicante, España)
Ineke Phaf-Rheinberger (Humboldt Universität, Alemania)
Carmen Perilli (Universidad de Tucumán, CONICET, Argentina)
Karen Poe Lang (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)
Laura Pollastri (Universidad del Comahue, Argentina)
Catalina Quesada-Gómez (University of Miami, EEUU)
Lucía Stecher (Universidad de Chile, Chile)
César Salgado (Universidad de Texas, EEUU)
Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Maria Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
Analía Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1-3
 HOJAS DE RUTA PARA PENSAR-ESCRIBIR EL CARIBE	
• Gabriela Tineo: “En variación cubana: Tato Laviera”	4-10
• Melania Estévez Ballester: “(Des)figuraciones del cuerpo en tiempos del desastre”	11-16
 LA CIUDAD EN LAS ISLAS. LOS IMAGINARIOS URBANOS Y EL ESPACIO INSULAR	
• Nadia Der-Ohannesian: “El paraíso bajo la lupa: <i>A small place</i> de Jamaica Kincaid como pintura alternativa del paisaje caribeño”	17-24
• Simón Henao Jaramillo: “Los balbuceos entre ruinas en <i>Ver lo que veo</i> de Roberto Burgos Cantor”	25-31
 CARIBE FRANCÓFONO EN DIALOGO. IMAGINARIOS Y DINÁMICAS CULTURALES	
• Francisco Aiello: “De los Andes a las Antillas: convergencias entre José María Arguedas y Jacques Roumain”	32-37
• Marina José Gorri: “La revolución haitiana leída desde el Cono Sur: Toussaint Louverture en <i>Canto General</i> de Pablo Neruda”	38-44
• Sebastián Andrés Samra: “La cuestión de la identidad en el poema <i>Cahier d’un retour au pays natal</i> de Aimé Césaire”	45-55

EL CARIBE EN SUS DESVIOS

- Alejo López: “Desvíos antillanos en la literatura latina de los EE. UU: el *détour* niuyorriqueño” 56-66
- Bernardo Massoia: “Entre el desvío y el desapego, un mar” 67-74
- Florencia Bonfiglio: “Un *Bildungsroman* en clave haitiana: *La sangre y el mar* de Gary Victor” 75-81
- Florencia Viterbo: “Jacques Roumain y sus 'aliados más fieles': correspondencias intelectuales con Nicolás Guillen a la luz de algunas crónicas periodísticas” 82-91
- María Angelina Cazorla: “Calibán: la fisura del discurso colonialista en *The Tempest* de W. Shakespeare” 92-96
- Martina Delgado y María Laura Navarro: “Un pasaje por la dominación ideológica del otro entre dos tempestades e *Historia secreta de Costaguana*” 97-105
- Micaela Pepinno: “Desvío por elección en *Limbo Island* de Merle Hodge” 106-114
- Verónica Giovannini: “¿Una cultura limbo? Una visión futurista de Merle Hodge” 115-121

DIÁLOGOS DEL ARTE Y LA LITERATURA EN LA CUBA POST-NOVENTA

- Juan Manuel Tabío: “*Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega: reducción, reverso y secularización” 122-131
- Luciana Sastre: “Archivo y registro de *performance* en Cuba: navegadores virtuales del tiempo y del espacio” 132-139
- Nancy Calomarde: “Estéticas cubanas exílicas. Notas sobre *Insomnio-the fight club-* de Ahmel Echevarría” 140-153
- Nanne Timmer: “El cuerpo-plaga: sujeto, animal y Estado en *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera” 154-164
- Roxana Patiño “La obra crítica de Desiderio Navarro: un panóptico sin fronteras” 165-172

- Vitor Kawakami: “Encuentros entre literatura, cine y política: la producción literaria de Jesús Díaz en el exilio” 173-179

POÉTICAS DEL CARIBE

- Rocío Ibarlucía: “Tradición y vanguardia experimental en Cuba: la teatralización de la violencia en José Triana” 180-187
- Sylvia Nasif: “El hacerse una poética en la obra de V. S. Naipul” 188-200

DEL BARROCO AL NEOBARROCO

- Luis Valenzuela Ríos: “Lo barroco y lo neobarroco en los poemas *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892) de José de Jesús Domínguez” 201-219

NARRATIVAS CUBANAS DE LOS 90

- Alejandro Del Vecchio: “Residuos y reciclaje en *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez” 220-227
- Cynthia Callegari: “Pedro Juan Gutiérrez: tensiones de un escritor des/generado” 228-234
- Gerardo Balverde: “*33 revoluciones* de Canek Sanchez Guevara o el fracaso de toda utopía” 235-241
- Irina Garbatzky: “Mapeando el futuro. Sobre *Las cuatro fugas de Manuel* de Jesús Díaz” 242-249
- Martha A. Campobello: “*Animal tropical* de Pedro Juan Gutiérrez: autofiguración de un artista cínico” 250-255
- Magdalena Arnoux: “Ecos fantasmales de las luces en la novela *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero” 256-263

LECTURAS/ESCRITURAS DEL FIN DE SIGLO

- Mariela Escobar: “*El asalto de Arenas y Garbageland* de Abreu: dos versiones del futuro de la isla” 264-270
- Mónica Beatriz Cuello: “Crecer entre dos mundos: Esmeralda Santiago de Macún a Brooklyn” 271-278
- Pacelli Dias Alves de Sousa: “Desvíos nacionales: el archivo crítico de *Mariel. Revista de Literatura y Arte* (1983-1985)” 279-284
- Susana Gómez: “Trazados escriturarios en las cartas de Haydée Santamaría: archivo y memoria a partir de los 62 intelectuales” 285-293

LITERATURAS AFRODESCENDIENTES EN EL CARIBE Y LAS AMÉRICAS. AUTORÍA, REPRESENTACIONES Y DISCUSIONES

- Juliana Alvez Mota Drummond: “Historias de mulheres pretas: espectáculos, estrategias e o apreço por uma temática” 294-302

EDUARDO LALO. LOS PLIEGUES TEÓRICOS DE SU OBRA

- Chayenne Orru Mubatack: “El insularismo cosmopolita en *Los países invisibles* de Eduardo Lalo” 303-308
- Estefanía Quiñoñes Rojo: “Identidades fragmentadas: el inisilio, una forma de dialogar con la pérdida” 309-314
- María Virginia González: “La barbarie de la historia. Teorizaciones del colonialismo en la obra de Eduardo Lalo” 315-324
- Rebeca Moreno: “Figuraciones del Quedado sanjuanero en dos ensayos de Eduardo Lalo” 325-335

LEONARDO PADURA. ESCRITURAS DE LO CUBANO

- Gabriela Cornet: “¿De qué otra cosa sino de la mar podemos hablar los naufragos? Indagaciones sobre la escucha en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura” 336-342
- Marcela García: “Lo complejo del retorno en *Regreso a Ítaca* de Leonardo Padura” 343-349
- Roxana Azcurra: “Mario Conde lector, escritor y recordador o Leonardo Padura Fuentes, una poética de la obsesión” 350-358

ESCENAS DE LA MODERNIDAD EN EL CARIBE

- Clara María Avilés: “*La edad de oro* (1889) de José Martí: la revista ilustrada que pensó América” 359-364
- María Carolina Bergese: “José Martí y la tradición literaria latinoamericana: lectura de un discurso sobre José María Heredia” 365-371
- María Pía Bruno: “Ciudades de papel: imaginarios urbanos en las letras cubanas decimonónicas” 372-384
- Silvia Carradori: “El prólogo como acto *performativo*: deconstrucción y reconstrucción del género en Gertrudis Gómez de Avellaneda” 385-397

INTRODUCCIÓN

Nancy Calomarde y Graciela Salto

Los textos que integran este volumen configuran el testimonio de un viaje colectivo y la posibilidad de visibilizar el proceso de institucionalización de un campo específico: el de los estudios sobre literaturas y culturas del Caribe pensado desde el sur. De este modo, el doble movimiento que la cartografía de los trabajos exhibe se centra, por un lado, en el proceso de lectura y diálogo que implica ese viaje imaginario y real hacia los distintos Caribe, un viaje que en su devenir organiza un mapa de autores, textos, contactos, mediaciones de lo que llamamos *zona Caribe*. Por otro, la obra conjunta deja ver el estadio de constitución de un subcampo o área particular de los estudios críticos sobre América Latina. Entretanto, el enunciado, un Caribe percibido desde el sur, se compone de dos núcleos inescindibles: por un lado, remite a un espacio -en tanto área de conocimiento- que ha ido cobrando creciente visibilidad y organicidad en los últimos 20 años. Este proceso de institucionalización, que tuvo su origen alrededor de la década de 1980 y 1990 en el ámbito de la academia estadounidense -pero que de inmediato se reinventó en otros espacios, especialmente en las universidades de América Latina- estuvo vinculado con la necesidad de dar forma y relieve a un espacio geocultural y geopolítico atravesado por problemáticas específicas. En el interior del campo de los estudios sobre las culturas y literaturas latinoamericanas que habían venido desarrollándose desde al menos dos décadas en lo que se ha dado en llamar el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana (Rama, 1982), comienza a cobrar relieve la “especificidad caribeña”. En ese marco general, nuestro espacio de discusión -vale decir el que enmarca el conjunto de los trabajos que aquí leemos- es en buena parte deudor de esa tradición, pero también intenta descentrarse de esa matriz para forjar una perspectiva diferenciada, una mirada sureña sobre esa caribeñidad interrogada; y por otro -aunque muy vinculado con este último aspecto-, el de la reflexión acerca de un lugar de enunciación particular que habilita proximidades y distancias, solidaridades y dislocaciones. Reapropiándonos y descentrando entonces, de lo que Román De la Campa ha formulado como la “apuesta teórica del Caribe” (2012), intentamos repensar nuestro lugar de enunciación, intentamos también forjar un diálogo religador (Zanetti, 1994) de subjetividades y territorialidades, a partir de la reinención de un potente archivo de nociones con las cuales hemos venido discutiendo desde la segunda mitad del siglo pasado nuestra condición de latinoamericanos:

Sincretismo, transculturación, *creolité*, negritud y otras categorías análogas iniciaron la posibilidad de un pensamiento anclado en la sociedad y las artes antillanas, componiendo todo un legado conceptual que eventualmente condujo a un examen más profundo de la propia filosofía continental y sus

proclamaciones universales. En las décadas subsiguientes se observan otros deslindes inscritos ya sea en lo posmoderno, lo poscolonial u otros paradigmas cautivados por la hibridez: *mimicry*, relación o *performance* que motivan gran parte de los estudios más recientes sobre el Caribe, al igual que sobre la cultura mundial. Pensar el Caribe “de cierta manera”, esa conocida noción de Antonio Benítez Rojo, sería una instancia de estos nuevos saberes. (De la Campa, 2012: 26)

En un camino que comenzamos hace una década, la realización del tercer Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas” pone en escena, entonces, el proceso de institucionalización de un área de estudios. Del mismo modo que el creciente y diversificado interés de un significativo número de investigadores de nuestras universidades por las problemáticas específicas vinculadas con lo que entendemos como “lo caribeño”, expone su pertinencia y actualidad (Salto, 2018; Aiello, 2016). El creciente número de publicaciones sobre la cuestión exhibe la formación de una masa crítica cada vez más sólida y diversa. Asimismo, la gestión editorial ha ido acompañando de manera notable este proceso, especialmente la sección Caribe de la editorial Corregidor, pero también otras que han ido incorporando un número creciente de autores y estudios críticos sobre la región. De este modo, podemos afirmar que una serie de preguntas acerca de nuestro presente interpela de algún modo al Caribe -como lo barroco, la negritud, la diáspora de las culturas y la heterogeneidad lingüística- y han venido ocupando el centro de nuestras agendas académicas. En las universidades argentinas podemos constatar, por ejemplo, diversos grupos de estudios ya consolidados. El Grupo de Estudios Caribeños, dirigido por Celina Manzoni y radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires), es una prueba de ello como así también la presencia de numerosas investigaciones sobre autores y problemáticas específicas del Caribe en distintas universidades nacionales (entre otras, La Plata, Rosario, Mar del Plata, Salta, Comahue). También la presencia de algunas redes, más o menos formalizadas, de caribeñistas. En el espacio de la Red de Docencia e Investigación sobre Literatura y Cultura Latinoamericana, Katatay (que reúne a investigadores de ocho universidades nacionales), se radica un grupo de trabajo e investigación (GTI) abocado al Caribe. En suma, la misma trayectoria de este congreso en los últimos diez años expone ese proceso y la expansión del área.

El Congreso se estructuró a partir de simposios y mesas temáticas que en su configuración diseñan con claridad el amplio espectro de problemas estudiados en el presente. Asimismo, la participación de autores como Antonio José Ponte o Marcial Gala da visibilidad a una inobjetable agenda de lecturas caribeñas. La estructura de este libro es la resonancia de aquellas intensas conversaciones llevadas a cabo en los simposios. Un fugaz recorrido por sus títulos permite enmarcar y dar densidad al presente volumen. La lista completa es la siguiente: “Hojas de ruta para pensar-escribir el Caribe”, coordinado por Gabriela Tineo; “La ciudad en las islas: los imaginarios urbanos y el espacio insular”, por Julieta Novau y Carolina

Sancholuz; “Caribe francófono en diálogo: imaginarios y dinámicas culturales”, por Francisco Aiello; “El Caribe en sus desvíos”, por Florencia Bonfiglio y Alejo López; “Diálogos del arte y la literatura en la Cuba post-noventa”, por Nancy Calomarde, Luciana Sastre y, como secretaria, Katia Viera; “Poéticas del Caribe”, por Denise León; “Del Barroco al Neobarroco”, por Olga Santiago; “Narrativas cubanas de los 90”, por Teresa Basile y Guadalupe Silva; “Lecturas /escrituras del fin de siglo”, por Celina Manzoni y María Fernanda Pampín y, como secretarias, María Virginia González y Mariela Escobar; “Revolución e imaginarios centroamericanos”, por María del Pilar Ríos; “Literaturas afrodescendientes en el Caribe y las Américas: autoría, representaciones y discusiones”, por Marcos Alexandre y Julieta Kabalin. Además, las mesas temáticas “Eduardo Lalo: Los pliegues teóricos de su obra”, coordinada por María Virginia González y Florencia Rossi; “Leonardo Padura: escrituras de lo cubano”, por Sonia Bertón y “Escenas de la Modernidad en el Caribe”, por María Pía Bruno. Algunas de las ponencias de estos simposios fueron adaptadas para esta publicación y vuelven a la escena del debate.

No hay modo mejor de cerrar (esperando un recomienzo) que por el lado - plural y acogedor- de las gracias. Vaya entonces un agradecimiento especial, en primer lugar, a todos los colegas que integraron cada una de los comités de este congreso, cuyos aportes fueron fundamentales. Gracias también a los autores del presente volumen, a los ponentes y asistentes al congreso. Por último, un agradecimiento a las instituciones que nos cobijan, avalan y financian: al Centro de Investigaciones de Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” (Universidad Nacional de Córdoba), al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura y Cultura Latinoamericanas Katatay y a la Universidad Nacional de La Pampa.

Bibliografía

- Aiello, Francisco. “Nuevas perspectivas sobre los estudios caribeños en la Argentina (2010-2012)”. *Revista Iberoamericana* vol. LXXXII, n.º 255-256, abril-septiembre 2016, pp. 639-649. doi: 10.5195/reviberoamer.2016.7413
- De la Campa, Román. “El Caribe y su apuesta teórica”. *Zama* 4, 2012, pp. 25-38.
- Salto, Graciela. “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur”. *Cuadernos de literatura* vol. XXII, n.º 43, enero-junio 2018, pp. 276-304. doi:10.11144/Javeriana.cl22-43.llcc
- Zanetti, Susana. “Religación. Un modo de pensar la literatura latinoamericana”. *El Dorado* vol. I, n.º 1, 1994, pp. 5-8.

**DIÁLOGOS DEL
ARTE Y LA LITERATURA
EN LA CUBA POST-NOVENTA**

LOS AÑOS DE ORÍGENES DE LORENZO GARCÍA VEGA: REDUCCIÓN, REVERSO, SECULARIZACIÓN¹

Juan Manuel Tabío
Universidad Nacional de La Plata/CONICET
Argentina/Cuba

Más allá de las valoraciones personales o los comentarios circunstanciales que Lorenzo García Vega emite a propósito de los miembros del grupo Orígenes (más allá, pues, de todo su jugoso anecdótico, y de cuanta noticia pueda contener sobre el contencioso entre Lezama y Gastón Baquero por causa de unas torrejitas, o sobre la dosificación ética impuesta en Bauta por el Padre Gaztelu a sus convidados de hielo), en *Los años de Orígenes* es posible encontrar una verdadera crítica de la razón origenista.

Si el impulso primordial de Orígenes es el de superar su propia circunstancia, expresado en la búsqueda de aquellos “cotos de mayor realeza” que dijera Lezama, ese intento de superación entraña para García Vega una negación de la realidad bajo la forma de una ilusión sublimante que se proyecta sobre un contexto culturalmente raquítrico y socialmente bastardo. Significa, en definitiva, escapar de la mediocridad (en la que habrían quedado sepultadas las manifestaciones culturales pre-origenistas) solo para refugiarse en la ficción de una plenitud artificial (una “fiesta innombrable” que nunca tuvo lugar). Así, García Vega encuentra los gestos fundadores del discurso de Orígenes en el tapujo, el ocultamiento y la represión.

Y ese descubrimiento llega, en primer término, tras el meticuloso procedimiento de un reducir.

Una vasta zona de la obra de García Vega parece estar presidida por el principio estilístico de la reducción. Tal es el caso de los relatos yuxtapuestos comprendidos en *El oficio de perder*, de algunas prosas poéticas de *Ritmos acribillados* y, sobre todo, de los esqueletos de poemas que nos entrega *Fantasma juega el juego*, aunque también de ciertos momentos de este libro (pensemos en capítulos tan memorables como “Encuentro en la Victoria” y “Un método jesuítico”). Ya en un texto, “Mirada de las cosas”, aparecido tan pronto como en 1954, se produce el primer destello de ese estilo reconcentrado sobre sí mismo en el que toma cuerpo para García Vega su reacción a la amplificación lezamiana. En efecto, frente a la desmesurada extensión por la que acontecen los fastos de la abigarrada imaginería barroca, esta opción estilística impone la intensión de un discurso autista, de una sobriedad y una extrañeza de asfixiante complejidad, que despedaza hasta lo milimétrico el material de la escritura y lo expone a la disección de una luz neutra e implacable.

Pues bien, en *Los años de Orígenes* la praxis reductora de García Vega funciona de manera análoga al cuchillo y la ventosa que, en uno de los textos más significativos

¹ El presente trabajo es una versión de mi prólogo a *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega (Rialta Ediciones, 2017).

de *Fantasma juega el juego*, sirven de instrumento al doctor Fantasma cuando se dedica al riguroso ejercicio de aplanar imágenes: es ya no simplemente procedimiento formal sino el método crítico que desbasta la recargada superficie de la escritura lezamiana. Un pasaje de *Paradiso*, profuso en legionarios, racimos báquicos y lestrigones, narra en clave mítica la *aristeia* del Coronel Cemí exhibida en su enfrentamiento con un grupo de bandoleros. Este episodio es desmitificado por García Vega, devuelto a la anécdota más bien farsesca que está en la génesis del relato: el comandante de la realidad (ascendido a coronel en el relato mitificante) perseguía a un grupo de liberales que se había rebelado contra un fraude electoral. O Tomás Estrada Palma, representado como un “santón” por la transfiguración a que lo somete la prosa de Lezama en el pasaje de su encuentro con Rialta, es reducido al pícaro de la realidad histórica: precisamente aquel presidente que diera “la brava” a los liberales.

Desde luego, si esta operación desmitificadora se quedara en la mera reconducción del orden mítico al factual, como una especie particularmente cándida de evemerismo de nueva generación, habría que descartarla como una actitud crítica del todo pueril. Pero todo cambia significativamente si, como resulta ser el caso, viene subordinada a la proverbial propensión de García Vega a descarnar los discursos hasta dar con su espinazo último (propensión esta que, por cierto, está en la raíz de su afinidad por el psicoanálisis y el budismo, de su interés por Duchamp y hasta de su posterior fascinación por las *cajitas*).

Pero la reducción es solo el primer momento de un método francamente radical de relectura. Es así que, después de raspar la sobreabundancia que ocupa su superficie, lo que aparece ante García Vega como principio generador del discurso origenista es una razón ideológica, consistente en una “fuerza de transmutación” empleada en función de salvar unos supuestos “valores ancestrales”. Lo que desemboca en la adulteración sublimada de un pasado y cuaja en la fábula de una “grandeza perdida”:

las figuras paternas de los años de Orígenes eran y no eran. Pues los héroes eran figuras corrompidas, o eran bombines. Pero los héroes, a través del sueño de las familias que añoraban las grandezas perdidas, mantenían, pese a lo grotesco, una idealizada calidad de imagen. Y por eso, en *Paradiso*, los personajes se alzan sobre coturnos. Y por eso, en *En la Calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego, los héroes, metidos dentro de acuarelas, comienzan a hablar de un algo pomposo, La República, de un algo que nunca había existido. (García Vega, 2017, 140)

Y eso no es todo.

Uno de los fundamentos más importantes para el discurso origenista tiene que ver con la distinción de dos modos antagónicos e irreconciliables de generar literatura: uno que opera exclusivamente a nivel textual y produce simulacros vaciados de realidad, y otro (que el pensamiento origenista reclama explícitamente

para sí) que obra la síntesis milagrosa entre sustancia y devenir y consigue un incremento del ser; mientras el primero, de ascendencia pagana, queda confinado al ámbito de lo sensorial y supone la mera combinatoria de elementos verbales y la sustitución tropológica, el segundo, en cambio, irradiación del misterio cristiano de la encarnación, sirve a los fines del conocimiento y el testimonio poéticos.

Y he aquí que el reparo de García Vega al discurso origenista se consuma en un formidable ejercicio de reversión: ya que la sustancia postulada como correlato de ese discurso no existe y lo que consigue no es la comunicación de una realidad más verdadera, sino nada más y nada menos que una falsificación del precario contexto del que surge (una inverosímil *selva rococó* del ocultamiento), entonces el mecanismo semántico fundamental (e inconfesado) de esa escritura se agota en un hacer pasar por sustancia el ornamento con que se maquilla dolosamente la realidad: “la retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial” (García Vega, 2017, 206).

Lo cual equivale a dar gato por liebre.

Pues, si la presunta plenitud ontológica que entraña la escritura encubre en realidad un vacío central (como las fantasías aristocratizantes de *lo venido a menos* intentan tapar la penuria económica y la inferioridad de clase), lo que queda es solo la cosmética verbal que, lejos de cumplir con función heurística alguna o de significar el acceso a un conocimiento poético más profundo que el que consigue un pensamiento de signo conceptual, no procura la revelación sino, de hecho, el disimulo y el enmascaramiento. O sea que el lenguaje toca su propio reverso: “el discurso, ramaje nuestro a través de la palabra, cuya finalidad, paradójicamente, no es aclarar, sino crear el ocultamiento” (García Vega, 2017, 123).

El verdadero contenido al que dan forma la imagen de Lezama y la transfiguración de Vitier no es otro --según el razonamiento despiadadamente circular de García Vega-- que la propia desmesura de su pretensión de significación, pues, en la práctica discursiva, efectúan el reemplazo, por sustitución tropológica, del *destartalo* de la situación cubana por “la deleznable estructura de sus ridículas pretensiones de grandeza” (García Vega, 2017, 43); tienen, entonces, menos de encarnación cristiana que de metamorfosis pagana. Es aquí donde se hace evidente el impulso hacia la secularización que guía la crítica de García Vega, entendido este término en un sentido amplio (esto es: sin entrar a considerar las innumerables connotaciones y matices de sentido o valoración que puede asumir, como muestra Marramao en un meticuloso panorama), en tanto supone un cambio (reverso) de la orientación entre los polos sagrado/profano que para Marramao (1998) define la tensión constitutiva de esta categoría crucial de la modernidad.

Vista así, la maquinaria significativa que sostiene el discurso origenista de la trascendencia es, en el fondo, análoga a la que opera en el neobarroco discurso de la inmanencia de Sarduy. Su oficio vendría a ser, también, el del “enredo ornamental”, pues el vacío central sobre el que se asienta es compensado mediante la opulencia

verbal de su escritura. El reverso, en este punto, asume la contundencia teórica del giro copernicano.

De ahí que García Vega apunte a la cercanía esencial con otras dos especies discursivas de muy distinta cepa.

Por un lado, está el folletín, con el que Orígenes (aunque, claro está, por medios estilísticos absolutamente divergentes) comparte un similar *modus operandi*: el de la represión y la proyección sublimada de una ficción compensatoria de la penuria circunstancial. Hay, pues, un sutil vínculo que sujeta a *Paradiso* y *Lo cubano en la poesía* al horizonte de significación de *El derecho de nacer* y Tamakún; porque soñar, desde las Antillas, “a Carlos V, o a la corte del Rey Sol, o a las fiestas eglógicas de Góngora”, consume la misma energía simbólica, *mutatis mutandis*, que “el sueño destartalado, pobretón, de las damas cubanas respetables cuya familia había perdido una finca” (García Vega, 2017, 58). Al haber procedido por medio del tapujo y la hipóstasis, los origenistas habrían terminado atrapados en las fórmulas folletinescas que dominaban la literatura cubana y específicamente el lacrimógeno ficcionario divulgado por los *mass-media*, perpetuando aquellas convenciones y *estereotipias* contra las que en principio reaccionaron.

Por el otro lado, está la propaganda política. La conexión que denuncia García Vega entre el escamoteo origenista de la realidad y el discurso emitido desde el poder tiene que ver también con la tendencia a hipostasiar la entidad de la escritura y con la pretensión de dotar de extensión existencial al resultado de la potencia idealizante de la imagen poética. Hasta el punto en que la imagen pareciera salirse del límite del texto y terminara por hacer metástasis en la historia: “Es que todos los caminos de los años de Orígenes fueron a desembocar, como por una necesidad, en lo monstruoso del castrismo. Pues los origenistas habían querido vivir en la imagen, y los jóvenes habían querido vivir bajo la convulsa sombra de héroes fílmicos norteamericanos fabricantes de imágenes [...] así que todo terminó con el imperio castrista de la imagen” (García Vega, 2017, 306).

El ensayo lezamiano, ese cuerpo complejo de intuiciones herméticas, oscuridades semánticas, erudición febril y esplendores verbales, siempre contuvo en su interior el peligro de su propio extravío. La recurrente ocupación por extender la hegemonía de la poesía sobre sectores cada vez más abarcadores de la realidad (la singularidad cultural cubana, la identidad americana, la historia universal) deriva de una heterodoxa convicción teológica que encuentra en el acontecimiento mítico de la Caída no ya exclusivamente la condición del pecado y el error, sino la oportunidad hacia la afirmación de la cultura sobre la naturaleza, o al menos hacia la superación de la oposición que los segrega como términos absolutamente excluyentes. Si la realidad, por de-caída y decadente, está en sí misma degradada, entonces su estatuto óntico puede ser usurpado por la virtualidad simbólica del arte.

Por eso las expansiones del pensamiento de Lezama hacia lo social y lo histórico, en su permanente reflujo entre lo antropológico y lo mítico², producen una impresión de ambigüedad que indudablemente contribuye a potenciar el efecto de desconcierto y deslumbramiento que su escritura produce en el lector. Si bien su peculiar imperialismo poético promueve la posibilidad de que la imagen llegue a determinar el transcurso histórico, no hay que perder de vista que ese dominio acontece a costa de la difusión de las fronteras que delimitan el espacio simbólico de la cultura de la extensión objetiva de la historia.

Nociones como las de “sensibilidad insular”, “espacio gnóstico americano” o “eras imaginarias” corren el riesgo de desvirtuarse si se entienden directamente como modelos de descripción de una realidad empíricamente verificable. Su pretensión de verdad es, al mismo tiempo, más modesta (en tanto son funcionales solo dentro del paradigma de racionalidad de ese discurso específico que les da sostén) y más soberbia (ya que su reino no es, rigurosamente hablando, de este mundo).

Bastaba que llegara a relajarse por un momento esa ambigüedad, que se atenuara la conciencia del abismo infranqueable que se extiende entre el discurso mítico-poético y la facticidad de la historia o la política para que se produjera la caída en una trampa muy antigua, pero que no ha visto disminuida su peligrosidad desde que le fuera tendida, en Siracusa, hace veinticuatro siglos, a Platón.

Bastaba que ocurriera el Primero de Enero de 1959 para que se produjera un corrimiento de la temporalidad y la espacialidad míticas a la cronología histórica y la geografía política y Lezama (1970) decretara solemnemente la decapitación de los conjuros y la encarnación de la *imago* en la historia de Cuba bajo la especie de Revolución. Y ya se sabe qué consecuencias cabe esperar de las nupcias entre mito y política.

La aguda visión de García Vega explica esta problemática sintonía al entender la conversión de los origenistas al credo revolucionario precisamente por virtud (nada más y nada menos) de su conservadurismo. Es evidente que aquí nos encontramos con la impronta del *Essai sur la pensée réactionnaire* de Cioran. Si para Löwith el “futuro-centrismo” de la noción de progreso de las modernas filosofías de la historia implica la asunción (y la secularización) de la temporalidad lineal de la escatología judeo-cristiana³, para Cioran (1995), en cambio, lo que podríamos denominar el “pasado-centrismo” del pensamiento reaccionario dependería de la temporalidad cíclica vigente en la antigüedad greco-romana. Así, para Cioran la revolución no se cumple sino en su propia ruina. Porque, una vez que triunfa y se solidifica en institución, proscribiera cualquier novedad o progresión en favor de un eterno retorno del momento de fundación del orden “nuevo”, que no tarda, como es lógico, en derivar en pasado. Con ello, imita el gesto reaccionario por excelencia de sacralizar

² Esta cuestión la he tratado con mayor profundidad en Tabío 2017.

³ Sobre este tema, *cfr.* Marramao 1998, sobre todo los capítulos “Las raíces mesiánicas del futurismo” y “Antiguas y modernas metáforas del tiempo”.

un pasado primigenio que funda el tiempo histórico. La versión que García Vega recrea de la Revolución Cubana, en un momento en que todavía, para sus detractores lo mismo que para sus apologetas, era más visible su vigor (encauzado en la viril resistencia al imperialismo norteamericano o en la sangrienta esclavitud de su pueblo, según la posición del observador), intuye la esclerosis de su mecanismo fundamental, que diluye la novedad de cualquier acto en el mero simulacro de un acto absoluto anterior: “la revolución, que ya no era revolución, se convirtió en repetición” (García Vega, 2017, 150). Porque solo el paradigma del pasado fundacional es capaz de otorgar realidad y sentido a los hechos.

La susceptibilidad del discurso origenista para ser instrumentalizado por el poder político responde, en el fondo, a su incapacidad para reconocer la dimensión artificial de la que participa toda construcción literaria; por el contrario, el haberse tomado demasiado al pie de la letra, demasiado *en serio*, los contenidos de realidad significados por su propio discurso y, en último término, el haber llegado a desconocer la cesura fundamental que se abre entre lo simbólico y la realidad empírica --como ocurrió con el Lezama de ciertos momentos de *La cantidad hechizada* o el Vitier de *Ese sol del mundo moral*-- les impidió a los autores de Orígenes aprovechar plenamente el potencial lúdico y subversivo que entraña todo artificio (incluso de Lezama, que ciertamente no desconoció las virtudes artísticas del humor, nos dice García Vega que no llegó a integrarlo al núcleo más íntimo de su obra o de su pensamiento literario). Y, con él, el saludable antídoto que es capaz de entregar la ironía, ese dispositivo fundamental de la modernidad, cuando fantasmagoriza y rebaja la densa actualidad de la atmósfera política más asfixiante.

Como otra manifestación del déficit fundamental que afecta al mismísimo nervio intelectual del origenismo entiende García Vega la resistencia a asumir esas dimensiones capitales que delimitan y configuran el sujeto que son el cuerpo, el vínculo social y el subconsciente. Si, como ha demostrado Mignolo (1982), en la poesía de la vanguardia latinoamericana la figura del poeta deja de coincidir con la categoría de la persona, la crítica de García Vega al origenismo se ceba en ese regreso de la subjetivación poética que ocurre con Orígenes, en tanto coincide con la reaparición de las estructuras alienantes que afectan al sujeto moderno.

Lejos de ser reconocidos, esos marcos, sublimados, absolutizados, se convirtieron en las herméticas fronteras que constriñen todo el horizonte de sentido del discurso origenista: “un barroco espacio cerrado, donde siempre se estuviera vestido con el traje del día del cumpleaños” (García Vega, 2017, 329). Confinadas dentro de esos límites y purgadas por el filtro de una rígida estilización, las circunstancias son forzadas a ajustarse al refinado paisaje de acuarela de Eliseo Diego y Fina García Marruz, pero también, en última instancia, al exuberante paisaje barroco de Lezama.

Si, más allá del yo desorbitado que enuncia el texto, hubiera una figura individual que pudiera aspirar --en una obra tan promiscua en cuanto a elenco de personajes y cualidad fictiva como *Los años de Orígenes*-- a la categoría dramática de

protagonista, ese es la de José Lezama Lima. Lezama aparece aquí no simplemente como la corriente centrípeta que da cohesión a los discursos particulares que conforman el discurso de Orígenes, sino también como un hilo que cruza y dota de unidad al material heterogéneo que conforma este libro. Más aún, podríamos agregar que si unifica la obra, en términos de composición, es porque ofrece, en términos psicológicos, el único vínculo vigente entre ese yo disperso y contradictorio que es responsable del enunciado con el objeto de su enunciación, y con un fragmento de sí mismo (el de su pasado origenista) que todavía no ha sido definitivamente amputado de su instancia subjetiva.

Lezama encarna el discreto heroísmo estoico de la persecución de la belleza y el conocimiento en permanente oposición a “un medio hostil y mezquino”, y su imagen inédita que nos presenta García Vega como el gran escritor cubano de la pobreza y la sobriedad *minimal* busca precisamente esbozar la existencia de un Lezama clandestino, oral, inmune a los “vicios” semánticos y estilísticos de Orígenes, sustraído a la idolatría por su máscara de brujo que domina su proyección pública.

Pero incluso hay momentos del libro en que la validez general de Orígenes, en términos artísticos e intelectuales, es afirmada no ya por ser el núcleo apostado alrededor de “la fabulosa figura de José Lezama Lima”, sino por su vocación hacia la marginalidad (o sea, hacia la resistencia solitaria ante la tóxica cultura oficial: “voces que nadie escucha y revistas que nadie lee” (García Vega, 2017, 107)). Claro que no por ello dejó de ser “el momento de nuestra mentira”, y claro que García Vega matiza: se trató de una “marginalidad de desencarnados”. Pero, así y todo, fue “una mentira justificable” (García Vega, 2017, 107).

De hecho, una de las marcas textuales más llamativas de la ambivalente relación entre el sujeto de la escritura y el objeto de su crítica es la permanente oscilación entre la primera y la tercera personas, que a veces ocurre dentro de una misma frase. El discurso de Orígenes es ese discurso otro, enmendado y rechazado, pero es, al mismo tiempo, el discurso propio, y no solo porque en él confluyó la primera obra de García Vega, sino porque, de algún modo, todavía se sigue reconociendo --parcialmente, ocasionalmente-- en él, a pesar de disidencias e impugnaciones estéticas, éticas y teóricas.

En efecto, a diferencia de lo que ocurre con la obra posterior de García Vega, en la que se va acentuando progresivamente la distancia con Orígenes hasta el punto en que el vínculo llegue a diluirse (no hay que olvidar que, en *El oficio de perder*, un García Vega convertido al nominalismo radical se retractará del realismo --en el sentido escolástico del término-- de que adolece este libro, de los “géneros y especies” que conforman su imaginario y su argumentario (García Vega 2005, 244-245)), no es imposible apreciar en *Los años de Orígenes* algo parecido a una justificación *in extremis* del origenismo. No tanto porque reconozca todavía alguna legitimidad literaria y moral a Orígenes sino, sobre todo, por el empeño de rectificación que, bajo la forma de una violenta ortopedia, lo recorre de punta a cabo.

Porque la reducción y el reverso al que es sometido el discurso origenista equivale a ponerlo a mirar de frente hacia a ese abismo que se abre ante sus límites, en el que quedaron confinados las pulsiones fisiológicas y eróticas, las circunstancias socio-económicas, los condicionamientos de la psique y el lenguaje. Re-encarnar esa habla fantasmal “que está hablando sin cuerpo” en los cuerpos físico y social, re-conectarla con las estructuras psíquicas, textuales y lingüísticas, supone suplir las deficiencias del origenismo mediante la apropiación de los discursos del psicoanálisis --al que García Vega llega a través de esa tecnología pionera de la subjetividad que es el ejercicio espiritual jesuítico--, la sociología, el budismo y la reflexión sobre el lenguaje y la significación. Ello allana el acceso, como hemos visto, al origen de Orígenes: la represión de lo inconfesable-sexual y la sublimación de lo inconfesable-social (“la fiesta innombrable no surgió en un edén sino en una factoría donde el azúcar tenía un precio bajo” (García Vega 2017, 90)); pero, al mismo tiempo, mantiene al texto en un vehemente estado de alerta.

Relatar, pensar, testificar los años de Orígenes se vuelve, así, un escribir desde la suspicacia, desde la problematización de la identidad personal y de la experiencia, desde un cuestionamiento de la condición de posibilidad de la narración y el testimonio, desde el recelo ante la opacidad del lenguaje y la conciencia. ¿Qué podrá significar el ideal de una narrativa zen, varias veces insinuado o postulado a lo largo del libro, sino uno cuya forma, como reza el Sutra, sea el vacío abierto por una práctica insobornable de la autorreflexión que erosiona la ilación, la causalidad y hasta el grado de realidad de los sucesos?

Es así como el alcance de la crítica no se agota en el juicio ante el tribunal de la razón al que es llevado el discurso de Orígenes (es decir, en la evaluación que propone de ese discurso, que desde luego puede ser legítimamente contestada --y, de hecho, lo ha sido-- por otra lectura antagónica) sino que levanta la base sobre la que se erige la escritura de madurez de García Vega.

Una escritura que parte del reconocimiento de los marcos que acotan al sujeto, y de las oquedades del lenguaje y la razón, y cuyo centro lo ocupa el principio del “puro juego”. Una escritura en cuya propia textura se cumple su mayor rebelión frente a Orígenes, que encuentra su procedimiento simbólico fundamental en la enfática afirmación de su propio artificio, y que a la imagen lezamiana --cuyo movimiento topológico, como supo percibir Fina García Marruz (2001), es un viaje de no retorno-- opone una imagen *reversible*, en la que no valen jerarquías ni, tal como prescribe el arte del portero de Gucci, sentidos unidireccionales. Una metamorfosis, pues, en toda regla, solo que de una especie que no se cansa de ratificar su propia irrealdad, al estilo de esa teatral procesión de fantasmas que atraviesa las puertas giratorias de Gucci, o de un baile de máscaras. Siempre y cuando el enmascaramiento venga presidido, como el de la fiesta de Walter y Spencer --un episodio que expande sus resonancias por toda la extensión de *Los años de Orígenes*--

-, por una vigilancia lúcida, que impida que la máscara termine por confundirse con el rostro.

La más alta expresión de su crítica es, así, una praxis de la escritura. Y ejercer esa praxis significa oficiar de “notario”, ser un “escritor no escritor”.

La esfera de acción del notario es la de la marginalidad de una anticultura, y para ello debe resistir a los cantos de sirena de “lo cenizoso oficialero” a los que Orígenes terminó por sucumbir. Su función no tiene que ver, naturalmente, con una pretensión de reproducción pasiva de una realidad objetiva, sino que se cumple al dar fe, por medio de esas dos operaciones fundamentales de su escritura que son la reducción y el reverso, de las adulteraciones y escamoteos ejercidos por la Cultura: delatar las “piezas marcadas con que nos defrauda”. De hecho, la única manera de elevar legítimamente testimonio es manteniéndose fiel a la singularidad de su mirada; es decir: al arreglo específico en que dispone y articula los elementos de realidad que componen el mundo fijado por su escritura.

En una buena medida, los contornos de ese mundo proceden --no podría ser de otra manera-- de una reacción a la afirmación nacionalista que irrigó la médula de Orígenes, que García Vega revierte y radicaliza al mismo tiempo. Pues si Orígenes se presenta como la única manifestación genuina de lo cubano, en medio de una coyuntura marcada por la adulteración de la realización del ser nacional, García Vega desmonta las gradaciones de esa escala platónica y la reduce a una trama plana y homogénea de simulacros que no conoce finalidad, progresión ni participación en ninguna verdad ideal (“en Cuba nunca hubo nada, ni hay nada, ni habrá nada” (García Vega 2017, 177)); una trama cuyos hitos no serían los sucesivos avatares históricos de la nación sino los estadios psíquicos y estéticos del *dramón*, el *rebumbio*, la *churumbela* o el *folletín*, que afectan con igual magnitud a toda la historia cubana. Es así como García Vega puede emplear un término como el de *pseudo-República* (ese “algo que nunca había existido” del que se empeñaban en hablar los héroes de acuarela de Eliseo Diego) sin entender, con la historiografía oficialista que lo acuñó, que la Revolución es la fase histórica superior en la que la etapa republicana se redime de su farsa; es así como puede declinar hacer de “camaján que hable cosas bellas de las instituciones norteamericanas” y cargar contra el exilio de Playa Albina, “pesadilla de las horribles apariencias cubanas”, al mismo tiempo que contra “el sistema carcelario del castrismo” (García Vega, 2017, 291).

Asumir de ese modo la escritura significa para este notario ajustar cuentas con la mentira, y por lo tanto con ese “momento de la mentira” que fue Orígenes, pero en general con los modos petrificados de la institución literaria. Precisamente esto es lo que consigue *Los años de Orígenes*: inaugurar un estilo que no pacta con un Sistema (político, semántico o estilístico) ni se deja sobornar por sus presiones neutralizadoras. Por otra parte, si ser escritor implica traficar con “lo acartonado de los profesores y los bibliotecarios” (García Vega, 2017, 115), no cabe duda de que ser

no-escritor, arrancarse “la máscara de lo literario”, es la única manera de ser --con todas sus letras-- un escritor.

Bibliografía

- Cioran: “Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire”, en *Exercices d’admiration. Essais et portraits*. París: Gallimard, 1995.
- García Marruz, Fina. “La poesía es un caracol nocturno”, en *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- García Vega, Lorenzo. “Mirada de las cosas”, en *Orígenes* Vol. XI, Núm. 35, 1952.
- _____. *El oficio de perder*. Sevilla: Espuela de plata, 2005.
- _____. *Los años de Orígenes*. Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones, 2017. (1ª ed. Caracas: Monteávila Editores, 1979).
- Lezama Lima, José. “A partir de la poesía”, en *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970.
- Marramao, Giacomo. *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Mignolo, Walter D. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, Núm. 118-119, 1982.
- Tabío, Juan Manuel. “Lo mítico en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” de José Lezama Lima”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 47/1, 2017.

ARCHIVO Y REGISTRO DE *PERFORMANCE* EN CUBA: NAVEGADORES VIRTUALES DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

Luciana Irene Sastre
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Resumen

Este trabajo está dedicado a reflexionar acerca de los alcances, las dificultades y las reformulaciones posibles que incita el trabajo con archivos y registros de *performance*. La digitalización y la virtualización de materiales audiovisuales vinculados a creaciones artísticas que no siempre incluyen acciones de registro como parte de su proceso de creación son, entonces, registros problemáticos, pero de allí su potencial crítico, más aún cuando se trata de prácticas anteriores a la expansión de la *web*, que producen sentidos singulares en su metamorfosis. A partir de ello, analizo una serie de momentos en la obra de Carlos A. Aguilera mediante los cuales la transformación técnica, prevista o imprevista, de los modos de publicación va produciendo un archivo del mismo objeto reeditado en diferentes soportes: voz, libro, *vh*s, *youtube*, *epub*.

Objetos

Dedico este trabajo al estudio de la vida y la reproducción, de la obra *Retrato de A.Hooper y su esposa*, del artista Carlos A. Aguilera. Fue escrita en 1994, obtuvo el Premio David de poesía de la UNEAC, y fue publicada en 1996, pero antes que “libro-poema”, como lo llama Aguilera, fue *video-performance* en *vh*s, parte de una instalación en la que la “*video-performance*” se reproducía en dos televisores de espaldas y a destiempo, y aproximadamente diez sillas para los espectadores de cada lado. A su vez, una *performance* posterior consistió, en esa misma instalación, en un debate acerca de cuestiones relativas a la literatura realizado en La Casa del Joven Creador de La Habana. Entonces, primero escritura, luego voz, cinta, tinta y papel, y más recientemente huella de láser, luego código binario (el formato pdf es parte de este nivel tanto como el video publicado en *youtube* y como el *epub* editado recientemente).

Desde el comienzo, este objeto está signado por lo heterogéneo: en comunicación personal, me cuenta Aguilera que en la mencionada edición del Premio David de poesía de la UNEAC se seleccionaron cuatro textos y que se tramitó su convivencia en un solo libro. Después de una “guerrita”, como dice Aguilera, con el funcionario de la institución y la demanda de anular el fallo por parte de Aguilera, los textos fueron publicados por separado. Asumo sin haber leído los textos de los

otros ganadores que, para un artista dedicado a hacer estallar el canon, esa asimilación panorámica era inviable inclusive en su intención de exponer la diversidad estética pues la obra en cuestión forma parte de un proyecto mayor de exhibición de la institución misma en torno a la producción artística comenzando por sus clasificaciones. En todo caso, podemos proponer aquí que Aguilera cuestiona el archivo que abre el premio indicando la material falta de papel para que su libro sea “libro-poema”, y esos son sus límites disputados a la institución consignataria.

En relación a mis preguntas, este proceso que no se inicia con el libro tiene, en la vida editorial, la potencia de lo que aconteció más allá de lo previsto, y esta es mi hipótesis: *Retrato de A Hooper y su esposa*, de Carlos Aguilera, constituye un archivo técnico cuyo objeto se fuga de la consignación por su condición heterogénea y heterotópica.

También, dan cuenta de su heterogeneidad y heterotopía, los siguientes datos:

- en 2000 se tradujo al francés por Liliane Giraudon en la editorial Farrago (*Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao*), París.
- en 2004 se tradujo al alemán en el libro *Die Chinamaschine*, traducido por Udo Kawasser para la steirische Verlagsgesellschaft, radicada en Graz, Austria.
- se publicó en youtube en 2014, para lo que debió ser transformado de *vhs* a *dvd* para luego ser “subido” a la *web*;
- en 2016, con otras obras en el libro titulado *Asia Menor* fue publicado por Bokeh, editorial radicada en Leiden, Holanda;
- en 2017 fue publicado en formato *epub* por Fiesta Ediciones, Rosario, Argentina.

Técnicas de archivo/Archivo de técnicas.

Dado que hay algo atractivo, algo seductor en el proceso que analizo, cuyo concepto pone en marcha una máquina de actualización y obsolescencia, es importante recolocar permanentemente el agonismo técnico que esta sobreadaptación conlleva. Al respecto, es incitador el comienzo del obligado texto de Ana María Guasch, *Arte y archivo 1920-2010*, en el que define un tercer paradigma¹ en el campo del arte contemporáneo (comenzado a pensar lo contemporáneo desde las vanguardias según se deduce): el *paradigma del archivo*, cuya primera conceptualización dice

¹ Dice Guasch: “El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes “paradigmas”. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación residen en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto de shock[...] El otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de su destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo.” (9)

que “forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático” (10). A continuación, aloja en este canon a “artistas que se valen, [...], del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico”. Para mayores precisiones al respecto, Guasch dispone este paradigma en dos tendencias generales: la que hace énfasis en el principio regulador del *nomos* (o la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado de manera discontinua y en ocasiones pulsional, que actúa según un principio anómico (sin ley). Es desde esta perspectiva que voy a abordar el proyecto de Carlos A. Aguilera pero con algunos ajustes necesarios: en primer lugar, que en obras procesuales como la que aquí estudio en relación a su extensión técnica, se trata de observar cómo ambas tendencias se ponen en marcha especularmente, en la medida que una materialidad detiene en una topografía específica al objeto para luego movilizarla otra vez en virtud de su conversión a otra codificación, clasificación y régimen visual. Esta advertencia, de hecho, articula lo que Guasch define posteriormente entre cultura objetual y archivo basado en la información virtual. Justamente, la obra en proceso que llamamos *Retrato de A. Hooper y su esposa*, tensa y distiende estos regímenes en sus sucesivas apariciones.

Antes de avanzar considero necesario enfatizar en un aspecto más, teórico y político que necesitamos explicitar: la vida. Me permito este énfasis considerando que la noción de archivo se concretizó cuando la tierra se convirtió en la manifestación de la masacre humana, ya sea por los campos de concentración y exterminio o por el desastre ecológico -en el fondo, la misma cosa de este antopoceno “en el que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con el poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de las placas (Speranza 10)- de allí la insistencia en el vocabulario del arqueólogo como “excavar” -ya previsto por Benjamin-, o del antropólogo forense, “exhumar” -ya previsto por Derrida-.

Mi hallazgo, por su parte, se produjo cuando compartimos el espacio de un dossier de la revista rosarina *Badebec* (vol 4, nº 7, 2014) sobre *performance* con Idalia Morejón Arnaíz, donde analizaba *Retrato de A. Hooper y su esposa*, texto que luego trabajé para la edición anterior de este congreso que se realizó en 2015, con ayuda de Idalia porque para entonces, no se habían publicado *Asia Menor* (2016) ni *Diez mil gorriones muertos* (2017, *epub*). Coincidimos con Irina Garbatzky en este agradecimiento e interés, por eso cito uno de sus agudos párrafos a propósito de la obra que aquí analizo:

Si en los sesenta la poesía centrada en la revolución se encontraba abocada, en palabras de Alain Badiou, a la “pasión de lo real”, en *Retrato de A. Hooper y su esposa* la puesta entre paréntesis de la transparencia del lenguaje y el cuestionamiento del medio, dos objetos de estudio del arte conceptual, parece indudable. Se trata de un solo poema que se distribuye de manera vertical,

segmentando sus palabras y sus signos ortográficos hasta los elementos más mínimos, a lo largo de sus páginas y podríamos decir que trabaja, desde la experimentación con el soporte, la construcción poética como problema. (en El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana. Año II, n° 3, segundo semestre de 2016)

Quisiera pensar y presentar *Retrato de ...* como un sobreviviente, como un proyecto editor que resiste la “precaridad” (2009, 16), en el sentido político que le da Judith Butler al término, pero resignificado aquí en función de la constante adaptación a un nuevo ambiente técnico sin ser un resto o una ceniza, sino como un organismo viviente. Podríamos decir, que este texto transporta un archivo técnico cuya dispersión editorial (La Habana, Leiden, Rosario) desafía el territorio de su origen, su unidad, su posibilidad de reunión.

Por supuesto, es ineludible volver al Derrida de la representación, la memoria y el archivo, sintetizados en la cuestión epistemológica de Derrida *sobre* Freud:

Como tecno-ciencia, la ciencia no puede más que consistir, en su movimiento mismo, en una transformación de las técnicas de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas. (1997, 22)

Ese movimiento es histórico, también es ciencia-ficcional e inevitablemente situado. En esta línea, se pregunta Derrida por el archivo-Freud:

Se puede soñar con o especular sobre las sacudidas geo-tecno-lógicas que habrían hecho irreconocible el paisaje del archivo psicoanalítico desde hace un siglo si, para decirlo en una palabra, Freud, sus contemporáneos, colaboradores y discípulos inmediatos, en lugar de escribir miles de cartas a mano, hubieran dispuesto de tarjetas de crédito telefónico MCI o ATT, de magnetófonos portátiles, de ordenadores, de impresoras, de fax, de televisión, de teleconferencias y, sobre todo, de correo electrónico (e-mail). (24)

Pero unas líneas más adelante, Derrida piensa la sumisión del aparato psíquico al desarrollo técnico, con todo lo que eso implica geopolítica e históricamente:

Otra forma de decir que el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. (24)

Queda claro que esa mención en la producción del acontecimiento implica un mecanismo psíquico sujeto a las matrices ideológicas en que se conservan ciertas matrices de percepción concomitantes y de allí, qué acontece. Para comprender mejor semejante complejidad, vale recordar que la forma más literaria, si se me permite el uso superlativo, de explicar la lógica del archivo es la figura del arconte. Digo literaria porque hay una poderosa narrativa de estos “magistrados superiores” que comienza en el pasado griego y salta al presente al decir “los arcontes son ante todo sus guardianes” (10) que aseguran ese “depósito”, no sólo físicamente sino como sus hermeneutas. Así constituido el archivo -y el pasado- por la acción de los arcontes, queda establecida su ley al mismo tiempo que “estos documentos dicen en efecto la ley”. Y aunque siempre que estudiamos este texto de Derrida reparamos en esta condición legal del archivo que nos lleva a visualizar el lugar de su poder legislativo, es decir, “la domiciliación” en términos del autor, me interesa hacer resonar su condición hablante, su decir la ley, porque eso permite interpretar, por mi parte y con mis propios recursos tecnocientíficos y geobiopolíticos, la ley del decir.

Frente a la preocupación, advertencia tal vez, estrategia argumentativa posiblemente, de Derrida, podemos decir aquí que hay tres puntos de fuga:

- 1- la inmensidad del archivo, que supera la transformación técnica, de modo que la subjetivación ideológica es siempre incompleta, por lo tanto, falla.
- 2- No casualmente Derrida dice “se puede soñar”, remitiendo al Inconsciente freudiano la mostración condensada de lo que no se subjetiva, o no se sujeta.
- 3- Cómo detener el retorno de lo que, por no archivado, vuelve a manifestarse y encuentra su nombre en determinado momento y, por eso mismo, moviliza toda la cadena significativa de tal modo que, si se lo envía al baúl más siniestro, ya habrá contaminado aquello que ha tocado.

En estas condiciones, propongo pensar que la expansión que produce una *poética de la desclasificación* –que es una poética del archivo, por supuesto- en la teoría opera como un virus que carcome los datos, por eso, considero pertinente exponer que el proyecto de Aguilera no produce una consignación como reunión sincrónica y situada, sino una dispersión, una “heterogeneidad” que consiste en asociarse al acontecimiento tecno-científico desde el lugar geopolítico que no le corresponde. Y cuando digo tecno-científico no me refiero solo a los dispositivos que graban y guardan sino también a las categorías clasificadoras como poema, libro, *performance*, poesía; aunque es claro que la *performance* es protegida de su condición efímera mediante el video, el poema leído es publicado en libro, la poesía se lee o dice en *performances* bien planificadas. Podemos sintetizar el planteo diciendo que Aguilera hace aparecer su objeto en un archivo que no lo consigna.

Sin lugar a dudas, estoy pensando en las operaciones de las poéticas en sus marcos políticos y estéticos, es decir, respecto de la teoría del archivo de Derrida. A

continuación, intento mostrar un segundo planteo, aunque no quedará lo suficientemente demostrado, que algunas obras de arte no atentan contra el archivo precisamente sino contra su condición consignataria. Me permito la metáfora informática –ya he dicho virus y he titulado mi trabajo usando el término navegadores- para renombrar objetivos claros en el proyecto de Aguilera, del grupo y de la revista Diáspora(s) de cuyo equipo editor era integrante, y que no era sólo la publicación sino la serie de *performances* que colaboraban en el sistema de ataques a la lengua, a la política cultural, a la tradición literaria cubana y al modelo de Estado-Nación, al archivo cultural totalitario en su declarada perspectiva.

Insistencia de la voz viral

La digitalidad, con su propia ley postglobal, produce modos inmediatos de aparición de los objetos en cualquier lugar del mundo, por fuera de sus contextos, no exentos de barreras de control cuantitativo y recursos de vigilancia de la transferencia de datos. Sin embargo, hay un tipo de flujo que se asegura cuando cualquiera de nosotrxs encuentra un “archivo” y lo descarga, con la opción de publicarlo nuevamente si desapareciera. Estas comunidades existen y usan los mismos soportes que son vigilados, precisamente para marear la vigilancia. Del mismo modo, aunque más primitivo, en que funciona el relato de una *performance*. Como es claro para Aguilera en la entrevista que Idalia Morejón incluye en su texto para el *dossier* de la revista *Badebec* que mencioné antes, el espectador es conceptualizado como un recreador, poniendo en entredicho el lugar sacralizado del autor -y del canon que la autoría estabiliza- por efecto de la atención dada a la voz que construye una escena inmediata de posibilidad de réplica, y luego, la del relato de los acontecimientos.

Aguilera le responde a Morejón:

Yo más que *performance*, a mis “lecturas” las llamaba (las llamo) “procesos”. Pero regresando a tu pregunta, creo que sí, “Retrato...” fue un *performance*. Se trató de crear un escenario falso para una lectura imposible que mostraba, a desfase y de manera infantil, una película falsa. Esa ideologización de la relación autor-público, y su deseo de provocar una discusión más que de sublimar el pathos del poema o el poeta, ha sido muy importante a la hora de concebir no sólo mis lecturas sino todo lo que escribí y continúo escribiendo.

Hay, sin lugar a dudas, un señalamiento en el decir que sobrepasa la escritura misma, se infiltra en un poema que difícilmente puede ser leído silenciosamente tanto como en voz alta. Luego su *performance* vocal exhibe la dificultad a que la somete el régimen visual mediante la verticalización de las palabras, y más aún, superpone al audio una boca que no lo dice, tal vez lo balbucea o lo gesticula, como burlándose emancipadamente de la palabra ajena.

Derrida planteaba en otro texto, muy anterior a *Mal de archivo*, titulado “Firma, acontecimiento, contexto” (1994) en cuanto a los actos performativos, la seguridad comunicacional que Austin le atribuía a la presencia en la situación. Pues bien, estos objetos desaturados que circulan ahora por *youtube*, anclan en sitios para ser vistos de un modo nuevo desbaratando momentáneamente la tesis de la homogeneización de las conciencias y las memorias culturales mediante la expansión de los patrones de consumo a escala global. En medio del agonismo colonial que plantea la expansión de la *web* en términos de democratización, hay objetos que nunca hubieran escapado del enrejado institucional primero y nacional después de no ser por las fugas virtuales, pues si la democratización es tal cosa, o algo de democrático hay en esto, llegarán al sitio hegemónico que cuestionan y allí corresponderá releer sus procesos de clasificación archivológica. Del mismo modo, hay objetos que nunca hubieran sido estudiados por un investigador precarizado de no ser por las trampas a las bases de datos de las grandes universidades o por el *scanning* performado por lxs amigxs.

Conclusiones

La de *Retrato de A. Hooper y su esposa* es una larga trayectoria que parece tener comienzo en ciertas condiciones de precaridad en la Cuba de los años 90 que se conceptualiza en una puesta entre paréntesis, como dice Irina Garbatzky, de la transparencia del lenguaje. Hay allí una poética política, o una poética de la desclasificación que no deja de manifestarse en la búsqueda de uno y otro soporte, descontrolado, desterritorializado, difundido sin precisiones de origen o función. En este sentido, la *performance* y la *web* aportan una forma viral. En esta perspectiva, acontece un revés de la precaridad propia de lo que por falta o por exceso no logra ser consignado. Quizás, tal como dije antes con Derrida, una vez publicado, inclusive en el más pétreo territorio, algo acontece. Y aunque una enorme masa teórico-crítica afirma la homogeneización, la sincronización de la conciencia y de la memoria (Bernard Striegler en Speranza, 17), la infracción que ciertos objetos artísticos operan en la *web*, rompe aquello por cuya norma serían inadmisibles, y así se realiza la indicación de Derrida: exhiben la ley mediante su anarquía consignataria.

El punto de partida declarado antes respecto de la vida es que, como dice J. Butler en *Marcos de guerra*, la supervivencia de un objeto artístico tiene consecuencias políticas:

Decir que los poemas resisten a esa soberanía no es decir que quieran modificar el curso de la guerra o que, al final, resulten ser más poderosos que el poder militar del Estado. Pero, sin duda, tienen claras consecuencias políticas: surgidos de escenarios de sojuzgamiento extremo, son la prueba fehaciente de una vida tenaz, vulnerable, abrumada, la vida propia y la no propia, una vida

desposeída, airada, perspicaz. Como red de afectos transitivos, los poemas —su escritura y su divulgación— son actos críticos de resistencia, interpretaciones insurgentes, actos incendiarios que, en cierto modo e increíblemente, viven a través de la violencia a la que se oponen, aun cuando no sepamos todavía de qué manera van a sobrevivir dichas vidas. (94)

En particular, acerca de *Asia Menor*, dice Aguilera:

Sirva esta nota entonces como constancia de que este libro es un libro de guerra. Un libro contralírico y antitradición, tanto en su versión Mercado como en esa que practican los países totalitarios con su nefasta Política Cultural. Un libro con “poquita” salud. (2016, 7)

Ciertas obras saltan a la *web* desclasificadas, lanzadas desde la literatura, la *performance*, el video, desde un sitio a un espacio. No es el mismo todo uso de *youtube* pues no sólo es tecno-ciencia sino también geobiopolítica, y en este caso, transporta una obra que no imaginaba la *web* pero que hacía estallar una tradición poética limitada al canon establecido por el régimen revolucionario cubano. En este mismo encuadre, es imposible la completa realización de su consignación. *Retrato...* viaja como polizón por tierra, por agua o por satélite, y sobrevive en la expansión técnica, como quería Benjamin, creando obras que interpelan la eficacia literaria mediante un “riguroso intercambio entre escritura y acción” (2002, 9).

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2016). *Asia Menor*. Leiden, Bokeh.
- Benjamin, Walter (2002). *Calle de mano única*. Madrid, Editora Nacional.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, Paidós.
- Derrida, Jaques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.
- _____. (1994) “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Garbatzky, Irina. “Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera”. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año II, nº 3, segundo semestre, 2016. Disponible en: <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=229>
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid, Ediciones Akal.
- Speranza, Graciela (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.

ESTÉTICAS CUBANAS EXÍLICAS. NOTAS SOBRE *INSOMNIO- THE FIGHT CLUB-*, DE AHMEL ECHEVARRÍA

Nancy Calomarde
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Si pensáramos el cuerpo de la literatura cubana al mismo tiempo como un territorio (geopolítico, geocultural y metafórico) y como una obra, podríamos localizar en ambos, territorio y obra, una poderosa dinámica centrípeta que funciona al menos en tres planos: en la delimitación de sus bordes (físicos o simbólicos), en la reconstrucción de la ficción del origen y el diseño de la teleología insular. Como efecto especular, cabría preguntarse por las formas del descentramiento que operan allí como la fuerza centrífuga que reclama una tradición tan marcada por esa modulación del insularismo cuyo riesgo configura, no pocas veces, el autocentramiento cultural. Vale recordar, a propósito, que una de las escrituras cubanas más diseminadoras quizá haya sido la que provino de la pluma de Virgilio Piñera, no por casualidad un escritor en el que la mayor parte de los jóvenes- tímidamente designados como “Generación 0”- procuran referenciarse. De uno de ellos me ocupo en este trabajo.

Como es bien conocido, el niño terrible de la literatura cubana mientras afirmaba que no existía tal literatura, que estaba aún por hacerse, denunciaba en la argentina, su contracara: la hipertrofia del archivo dada en el gesto autofágico de Tántalo. Podría afirmarse entonces que, en este gesto (díscolo, diseminador, excéntrico), la escritura busca deconstruir las bases del sistema literario local y las bases de la ficción nacionalista con la que la literatura latinoamericana forjó su pacto de modernidad. De modo tal que en el “después del después” (Rojas, 2014) en el que algunos narradores cubanos del presente se ubican, en tanto espacio imaginario post todo: post revolución, post era soviética, post periodo especial, post caída de las torres gemelas y, en particular, post agenciamiento neonacionalista, el registro estético y político de la autodevoración que Virgilio vio en Macedonio o Borges como epítome de la autoconsumición de una literatura (Calomarde, 2010), puede invitarnos a pensar el modo en que ciertos narradores- díscolos en sus lecturas y exílicos en sus estéticas- revisitan el archivo, intentando, eludir la fijación nacional en tanto paradigma temporal, espacial y subjetivo condensado en el peso de la tradición insular. Tal vez en su carácter de *estéticas post todo*, del después del después o *estéticas desobradas* puedan proporcionarnos un imagen y un dispositivo lector para ingresar de otro modo a la literatura.

Cabe entonces la pregunta siguiente: en el contexto de una literatura como la cubana en cuyo seno las funciones del Estado se imbrican de manera casi asfixiante con las de la escritura, ¿sería posible imaginar ese gesto dislocado como un intento por erosionar el imaginario de un Estado escritor y productor de textos o de

antitextos al interior de un cuerpo social que, independiente de crisis y transiciones, parece no haber perdido centralidad en su función escritural? Recordemos, en una parábola de casi diez años, los textos *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y la novela *Archivo* (2015) de Enrique Jorge Lage 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 la elusión del locus de enunciación insular, asume las formas de una materialidad transnacionalizada desde una experiencia local? Visto de ese modo, desde un adentro-afuera de la territorialidad insular y del canon cubensis, pareciera ponerse en escena un *entrelugar* triplemente excéntrico: por fuera del canon de la literatura cubana, del contracanon del exilio, y de la factura global (Rojas, 2014).

En un ejercicio de organización de archivo, podríamos señalar los marcos de esas preguntas: por un lado, las discusiones formuladas desde la historiografía y la crítica literaria y cultural (De la Campa, 2017; Rojas, 2004, 2014; Dorta, 2014, 2017; Fornet, 2007, 2014, 2016), y por otro, el modo particular de circulación de autores y textos que conlleva una política de las redes, de la comunicación, de los actores y de los lenguajes. En el primer caso, vale recordar las reflexiones de algunos de estos autores producidas en el último lustro acerca de las derivas del nacionalismo, la globalización, las diásporas y su impacto en la reconfiguración del Estado y la cultura insulares. Por otra, el reordenamiento de un mapa hipotético que reúne a la generación de escritores nacidos alrededor de los años 70 y que comienza a publicar a inicios de los 2000¹. Se trata de una cartografía elaborada tanto por la crítica literaria como por una escritura ficcional dominada por la función metacrítica y producida desde un locus transnacionalizado que incorpora, como circuitos preferenciales, a la virtualidad y a las redes sociales. Observemos sus principales dispositivos de circulación. Uno, es la antología coordinada por Walfrido Dorta y Mónica Simal para la revista *Letral* de la Universidad de Granada y, el otro, el dossier organizado por uno de sus escritores, Orlando Pardo Lazo, para la revista *Sampsonia way* de Pittsburg. Si bien sólo la primera está vinculada al sistema académico formal, ambas exponen un modo de legitimación particular que no elude cierta proximidad al debate universitario y que integra como uno de sus intertextos al discurso de la crítica poniendo en escena, de este modo, una especie de hiperconciencia metaliteraria que al tiempo que ejecuta la escritura ficcional, la deconstruye. Como haciendo sistema entre sí, esas intervenciones, al hacer visible la ruta transnacionalizada de las escrituras y asediar los bordes de la emblemática isla,

¹ Señala Dorta: “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 nacionarradores de nuevo siglo y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el crac del cambio de fecha” (2014). 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, 2008).

fundan una comunidad escrituraria por fuera de la ciudad letrada y de la comunidad insular y diaspórica. En este proceso de reterritorialización, se inscriben las formas un nuevo cuerpo literario bajo específicos pactos de lectura y modos alternos de politicidad.

Del ensayo a la ficción: (pos) nacionalismos y (des) territorializaciones

En su libro, *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado* (2017), Román de la Campa se detiene en el debate nacionalista cubano por considerarlo clave para la comprensión del presente tanto de la política como de la estética. Lejos de resultar anacrónico, este tópico configuraría un referente de la vocación utópica, viva en buena parte del debate intelectual y, paradójicamente, en intelectuales de la diáspora, unidos, más allá de las ostensibles diferencias, por una visión hipercrítica de las políticas públicas del estado nacional. El crítico interroga desde la literatura, la historiografía y la política, entonces, ese espacio agrietado del presente cubano, un lugar inestable e inacabado- al que Rojas había ya denominado *transición postsocialista*- y que guardaría una especie la nostalgia de retorno a un mundo perdido, en especial a la pulsión unitiva de una cubanía inexistente hoy. Acerca de esa visión ciertamente homogeneizadora del presente cubano alerta De la Campa, cuyos dispositivos se pueden observar no solamente en parte de la ensayística y la crítica cultural sino también en antologías transnacionales que procesan el complejo e inestable mapa de la literatura cubana de la desterritorialización. Y es a ese constructo triádico de territorialidad, temporalidad y subjetividad (Calomarde, 2018: 15) al que se opone la escritura de autores como Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría o Legna Rodríguez Iglesias. Cualquier idea de totalidad está elidida en esa estética para ser reemplazada por dispositivos centrípetos; digamos, la sustituye el gesto opuesto a los fragmentos a su imán lezamiano, como un dispositivo al mismo tiempo de relocalización y de fuga. En este sentido, me interesa recuperar las anteriores reflexiones para pensar la des-obra de estos escritores como la contracara del debate insular. Recordemos, un trabajo relativamente reciente, la *Antología de los nuevos narradores cubanos*, donde su compiladora, Michi Strausfeld (2000), sancionaba desde un gesto estético homogeneizador “existe una literatura cubana” (3), al actualizar la vieja pulsión unitiva del insularismo. Como su antídoto, es probable que en la tensión entre el esfuerzo por pensar “una literatura” que incluya su afuera, el pasado de vocación autofágica y autodeterminada y los efectos de diseminación y desterritorialización que producen las estéticas, los sujetos y los modos de circulación, se intente en el presente de las escrituras exílicas forjar una territorialidad otra que no solamente reescriba sus orillas sino principalmente discuta la posibilidad de un territorio y una obra en los términos en que los forjó la modernidad crítica.

Sin embargo, algunas posiciones críticas advierten en la escritura una ligazón que preserva cierta familiaridad cubana. Jorge Fonet (2014), por ejemplo, al indagar la narrativa de los últimos veinte años, se detiene en textos de Margarita Mateo Palmer, Leonardo Padura y Alberto Guerra, autores que, aun viviendo en la isla, detentan una obra reconocida dentro y fuera de Cuba, y pertenecen de un modo u otro ya al canon porque han obtenido reconocimientos y múltiples publicaciones. En sus novelas percibe continuidades, en particular la reedición del modelo propio de la modernidad crítica latinoamericana, la relación triádica entre territorio, cultura, e identidad dada 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” (Fonet, 2014:186). De un modo u otro, el hilo de Ariadna de la idea de Nación continuaría uniendo estas escrituras. Entretanto, en su lectura de los nacionalismos recientes, De la Campa señala una idea elaborada por ensayistas y narradores en los años 90, 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 metarelato. Ya Iván de la Nuez (1996) había explorado esta hipótesis:

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” (De la Nuez, 1996:4-5)

La ficción exílica. Entre la pesadilla y el insomnio

Creo esta noche en la terrible inmortalidad (...)y condenarlos a vigilia espantosa. (Borges 1974:859)
El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. (Piñera, 956: 34)

En la zona de la vigilia espantosa de Borges o la de insomnio perenne piñeriano el lector experimenta una forma del *espaciamiento* entre la vida y la muerte, algo cercano a lo que ocurre ante la escritura de algunos relatos de Ahmel Echevarría. Allí, estas imágenes insomnes y pesadillescas funcionan como sinécdoques de la reflexión estética, filosófica y política acerca de ese *entrelugar* in-diferenciado donde los sistemas binarios se hacen porosos, donde vida y muerte se tocan y se perforan; una zona, por otra parte, de fecunda tradición tanto en la literatura cubana como en la argentina. Como retomando una conversación inconclusa-quizá en una tertulia hipotética con los dos maestros-, en 2015, el escritor cubano Ahmel Echevarría 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 tradiciones estéticas, filosóficas, ideológicas para instalarse al fin en el indiscernible *entre lugar* de lenguas (inglés, español), subjetividades y archivos, precisamente en el umbral en el que habitan las recientes estéticas de la “desposesión, descentramiento, desnaturalización” (Dorta, 2017: 3), como un espaciamento (Nancy, 2000, 15) que funciona erosionando las bases de la *ficción* moderna. En la clave de estéticas de la sustitución (de realismos o barroquismos), estas escrituras en su inestable performance de alianzas y ayuntamientos, vienen a suplantarse la fijación de las narrativas nacionalistas y transnacionales para ubicarse en el espacio intersticial y provisorio que media entre lo local y lo global, siempre en proceso de redefinición para desnudar “la ausencia pragmática y emocional del *Centro*” (Dorta, 3)

Me detengo en tres relatos que integran el volumen porque ellos, a mi juicio, problematizan las relaciones entre territorio, cuerpo y escritura, y se configuran como nociones precarias, mediadas por la pesadilla y el insomnio. El primero, “El ángel amarillo” narra las peripecias de un joven escritor, un Ahmel hipotético que se dirime 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 discurre por el horizonte de los discursos contemporáneos que versan sobre la condición del escritor náufrago, que en el cuento adopta la forma de un sujeto que navega desde los fluidos de la memoria lactante a los del amor sexual, preguntándose por el amor, la vida, la muerte y la escritura. El segundo relato, “La zona muda”, presenta a un personaje, Iosiv Vladimir, apodado El Censor. Si bien es cierto que muchos hijos de antiguos comunistas cubanos recibieron el nombre de sus líderes, la clara resonancia a Lenin y a Stalin permitiría también suponer alguna ascendencia soviética. Con visibles alteraciones psicológicas y epidérmicas, este ex funcionario de cultura- sobrevive 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 derivas. Esa zona muda del relato 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. Y sobrevive. Esa “zona” es también el espacio de la escritura. En clara solidaridad con estos textos, el tercero, “Como Un gato”, explora el proceso de desdoblamiento del narrador-escritor. En la piel del perseguido y del perseguidor, un escritor y su alter ego suben una escalera mientras se preguntan por la tarea de escribir, sus digresiones y detalles. En medio de ese discurrir, se intercalan microrrelatos pesadillescos de asesinatos, suicidios y genocidios. Entretanto, la reflexión sobre el cuerpo, la comunidad, la subjetividad y la muerte se articula de manera ostensible como reordenando una perfecta escena peripatética acerca de las obsesiones del mundillo literario. Literatura y política ensayan, en la conversación, nuevos vínculos para poner en escena la ficcionalización del propio Ahmel escritor. La estructura

reiterativa focaliza en la obsesión por la forma y la intextualidad con otros relatos del volumen evidencia el predominio de la función metaliteraria y la centralidad de la literatura como problema (en su dimensión especulativa y formal). De este modo, estos cruces interpelan y demarcan, sin ambages, el universo literario. Como si no fueran suficientes estas solidaridades narrativas, la escritura lo demarca en la sinécdoque de la pesadilla configurando un imaginario de la literatura como ese entrelugar indiferenciado entre la ficción y lo real, entre la vida y la muerte, pero también de cierta riesgosa autonomía ya que se ubica por fuera del dominio de un sujeto centrado, dislocado 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 lugar de sobrevida ubicado en el espaciamiento que habita 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, 2017:62)

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. Son ello los cuerpos de los condenados, los cuerpos después de la destrucción y de la caída. Aún 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 envés, y del entre, entre Eros y Tánatos: “Caer, chocar contra el pavimento. Huesos rotos, la carne abierta, la sangre fluyendo: la ruina del cuerpo. ¿Hay belleza en el cuerpo agonizante?” (64). Un especie de “paisaje de sobrevida”, como lo denomina Gabriel Giorgi

esta zona de pasaje o de tráfico entre lo vivo y lo muerto se vuelve especialmente relevante para muchas conversaciones contemporáneas, que vienen de larga data pero que tienen un nuevo relieve, sobre el anudamiento entre literatura y vida, o entre arte y vida”(2016: 130)

En este juego entre estética y muerte, ética y tánato, eros y política, la cuestión de la estética funciona para habilitar otras nociones del bíos, y sus relaciones entre arte y vida en clave de inestabilidades que suspenden los agenciamientos políticos del término. La ficción exilica reelabora entonces, la constelación de metáforas insomnes que los escritores de siglo pasado habían trabajado sobre la base de los problemas filosóficos y estéticos de la autonomía y de los límites vida y la muerte, la realidad y la ficción. La vigilia espantosa regresa en estas escrituras bajo la forma de su propia negación, negación de la obra (Nancy: 2000) cubana. Y es ese,

precisamente, su dominio y su in-utilidad. Digamos, su ruptura con la cadena de reproducción del mundo capitalista y de sus lógicas específicas. Como afirma Dorta, “no se subordinan al futuro; brillan intermitentemente con cierta autonomía. Se dispenden, y disipan una energía no acumulable para fines productivistas ni comunicacionales” (2017)

Fuga(s) (de la nación, del canon, del territorio, de la temporalidad) o el resplandor anodino de lo cubano

Si retomamos la noción de *ficción exílica* como el entrelugar de 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 ficcional que problematiza las relaciones entre escritura y nación o cuerpo social y archivo. Como lo adelantábamos, la ficción exílica 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 de manera férrea en un territorio, una temporalidad y una subjetividad comunes hacia una zona de inestabilidades donde las nociones estallan. Entre el anacronismo y el postapocalipsis se fracturan los contenidos de tiempo y espacio para ensayar una especie de *afuera* de las nociones que fijó la modernidad, un fuera de obra y fuera de territorio. Sin embargo, esta ficción ya no se detiene en la borradura ni en la deconstrucción de la teleología ni siquiera en el eje de la deriva del destierro de los calibanes (De la Nuez), inventa, en cambio, la matriz exílica para reinscribir cuerpo y escrituras en el lugar intersticial de la sobrevida.

En las primeras líneas, explorábamos cómo en estos relatos se encuentra elidida la pulsión de reconstrucción o deconstrucción de una tradición centrada en la teleología y en la búsqueda del origen. A diferencia de la operación de autores de la 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) de ausencias y presencias esquivas, de términos y apareamientos que eluden la normatividad, como (soledad)-individualismo/Colectividad, cultura/sociedad, elite/masas. Ya lo había señalado Nancy, 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 para ello se hace necesario volver a pensar en una noción de comunidad y su horizonte histórico e ideológico, el comunismo

El límite último de la comunidad, o el límite que forma, como tal, la comunidad, afecta, se verá, un trazado completamente distinto. Por ello, dejando en claro que el comunismo ya no es nuestro horizonte insuperable, hay que establecer

también, con la misma fuerza, que una exigencia comunista se comunica con el gesto a través del cual debemos ir más lejos que todos los horizontes (2000:27).

Desde aquí, podemos repensar una genealogía posible respecto de qué presencias-ausencias convocan estas escrituras y qué dicen esas selecciones afectivas acerca de la comunidad desobrada:

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: 17)

Un relato del exiliado cubano Guillermo Rosales² es el intertexto dominante en este libro. Su novela *Boarding 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. 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 evidente del relato es otro texto “exílico” *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera, escrito entre Buenos Aires y La Habana y publicados por primera vez en Buenos Aires, en 1954. Ambas son escrituras claramente descentradas del canon nacional cubano, más cercanos a la estética de la constelación Borges y al barroquismo argentino (Calomarde, 2010). En efecto, aquí se reescriben cuentos como “La caída” y “En el insomnio”. Sus tramas son visibles en operaciones tales como la construcción de 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 subterfugio y la parábasis: Leemos por ejemplo: “La imagen de una mujer como Moonlight es una cosa muy persistente” (Echevarría: 40). “la maldita circunstancia de un mismo rostro por todas partes...” (43)

Además del legado piñeriano, otra serie de ficciones exílicas se muestran en estos relatos como trazos de una indeleble presencia: la escenas cortazarianas de indefinición entre real y ficción o la función metaliteraria de la escritura ficcional elaborada por Piglia o la hiperconciencia del lector entramado en la escritura. Más

² 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, publicada en 1987 t con el título de *The Halfway House*, pero reeditada como *Boarding home*. Se suicida en Miami en 1993, a los 47 años de edad.

aún, discursos por fuera de la literatura, especialmente la música, y el cine. La banda cubana *Habana abierta*³ es la verdadera banda sonora de este relato, 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” (12). Efectivamente, la presencia de la propuesta musical transnacionalizada de la banda en Madrid y en La Habana, la reinención de la tradición cubana a partir de un nuevo lenguaje y un modo de agrupamiento peculiar a partir de búsquedas individuales forma un ser- en común poroso y juega a armar una 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:

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 (10)

Así, tiempo y espacio, desnaturalizados y expuestos a su condición de artificio están demarcados por los álbumes de música, su horizonte narrativo o la verdadera banda sonora de un relato. En una muestra de hiperconciencia literaria, “aunque fuera pertinente una pizca de color local, ahórrenme por favor la descripción” (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

³ *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, 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, más abierto. El sonido de la nueva generación, la que nació en la Cuba de los 70, creció y se formó en los 80 y maduró en plena crisis económica. Sus integrantes Vanito Brown, Luis Barbería, José Luis Medina, Alejandro Gutierrez. 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. Provenientes en su mayoría de la Peña de 13 y 8 llegaron a Madrid en 1996 a 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 fenómeno musical totalmente inusual. Los discos se pasaban de mano en mano, quemándose copias, lo que llevó a que el público de Habana Abierta creciera mucho más allá de los que los habían conocido en los años de 13 y 8. Desde diciembre del 2002 hasta enero del 2003 se hicieron presentaciones individuales de cada uno de sus integrantes en teatros de La Habana, cantando para su público por primera vez desde la partida a España. Las presentaciones culminaron con un gran concierto en La Tropical, el Palacio de la Salsa, en Playa, donde asistieron alrededor de 10,000 personas. Todas las canciones fueron cantadas por el público letra por letra, a pesar de ser el primer y único concierto del grupo completo en la isla, hasta el momento. La banda es la voz de una generación, mitad aún en Cuba, mitad fuera de la isla a causa del éxodo causado por la situación política y económica del país. Cada uno de sus integrantes tiene un estilo muy particular, que los diferencia y a la vez se complementan. Al grabar los discos, escogen entre todos las mejores canciones de cada uno y forman esa mezcla musical que sencillamente es pura energía y talento cubano. Recientemente repitieron concierto en la Tropical el día 5 de septiembre de 2012 a casi 10 años de su última presentación en La Habana. Este concierto se puede considerar un éxito total gracias a la audiencia asistente la cual tarareo todos sus temas.

significante, esta 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 su resto. Tampoco podríamos hallar la ruina ponteana como en las narrativas deconstrucción de la teleología. Encontramos, en su reemplazo, una experiencia de la fragmentación ancilar, la hiperconciencia espacial de pertenecer a un mundo de cosa derivada, de una experiencia que 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: morimos fragmentados en mil pedazos en un apacible apartamento de una isla del Caribe cuando estalla un coche bomba en Bagdad (62)

La historia con sus catástrofes y miserias ocurre indefectiblemente en otro lugar, inclusive la pobreza y el abandono. Señala Dorta

uno puede tranquilamente meter la mano debajo de la almohada y tocar a tientas el fetiche de *lo cubano*, su *resplandor*. 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 (2017: 2).

En los relatos de Echevarría no encontramos siquiera atmosferas, sino apenas rastros, resplandores, resquicios de una territorialidad: 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. Como señala Didi Huberman “habría que saber en qué sentidos diferentes arder constituye hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, mejor dicho una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que apela, por consiguiente, a una poética capaz de incluir su propia sintomatología”. Altahabana, las montañas de Escambray, el arrecife en los arcos de Canasí, el muro del malecón se vuelven así imágenes paradójicas, 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...” (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 (11)

Si este conjunto de relatos se sitúan en un espacio tiempo entre la vida y la muerte, en una pesadilla que confunde las fronteras, un más allá del apocalipsis- y que denominamos territorio de la sobrevida. A diferencia de otros, sus personajes no son zombis como en la escritura de J E Lage o de Legna Rodríguez. Son fantasmáticos y ambiguos porque no cancelan ni la vida ni de la muerte. Como salidos de pesadillas, de cementerio y de ruinas. “A diferencia de lo que imaginó Benítez Rojo, en el siglo XXI sí ha tenido lugar el Apocalipsis”, indicaba De la Nuez (2018). Ese espacio postapocalíptico puede reinventarse de modos diferentes: 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. En “Un ángel amarillo” leemos el sueño de u barcos deslizándose por el asfalto (24). También encontramos temporalidades heterogéneas y heteróclitas en las cuales domina el anacronismo, la futurología, la ambigüedad, las zonas liminares como las del pasaje entre la vida y la muerte y la intransitividad. Esos rastros son imágenes que postulan otra relación con lo real, y otra temporalidad porque no representan, no iluminan, sino que hacen estallar la imagen de lo real, como señala Didi Huberman:

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 (2016:3)

Coda: Escritura- y Estado

Si una clara y distinta isotopía ha recorrido la literatura cubana en el último siglo es el de la relación entre la escritura y el estado. Los tres relatos la aluden de diferente modo a ese vínculo. “El ángel amarillo” narra las peripecias de un escritor, forjando un diario, “Cuaderno de Altahabana” (referente esquivo La Habana). El protagonista intenta escribir sin éxito mientras espera a Moonglight y escucha la música de *Habana abierta* (10). En el relato “La zona muda” el protagonista es una agente del ministerio de cultura, claro eufemismo 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” (38). La ironía del narrador rápidamente se ve desenmascarada

por la presencia del cuerpo enfermo del censor. La máquina de censurar se marca en el cuerpo, al otrora agente de la Seguridad del Estado le tiemblan las manos, padece pesadillas, el sueño terrible, también “cojea, tose, carraspea, escupe, mira a todos lados” (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...” (48)

Sin embargo, en el relato “Como un gato” la relación entre escritura y estado se vuelve hipervisible. En la Nota 5, señala: “todo Estado es capaz de narrar un relato, el Estado como una eficiente máquina narrativa” dijo Ahmel en el penúltimo encuentro” (67). El concepto del estado como máquina de narrar se configura en los términos de matriz de la narración de una comunidad. Esta distribución de las funciones sociales ubica a la literatura en el lugar subsidiario, cuando no cómplice, respecto del Estado. No solamente se desmorona la legitimidad y representatividad literaria de los valores colectivos, sino que los textos ponen al desnudo el fracaso de los principio rectores de una comunidad: compromiso, la solidaridad y lo subjetividad colectiva. Sobre todo, el fracaso de la abstracción, la idealización y de la idea de centro. La revolución se desdibuja como metarrelato en la memoria de estos textos para explorar el su materialidad, el proceso de burocratización y sus consecuencias en la escritura.

Si hay una forma estar juntos es en la disposición y reparto provisorio de los cuerpos de la zona muda que pone en juego una genealogía de nociones que fijó las nupcias y divorcios entre el Estado y la Literatura, en especial durante el siglo pasado. Todavía resuenan: comunidad, comunismo, comunión, comunicación, compromiso, compartir. Es por eso que ese entrelugar metafórico, la zona muda, configura un espaciamento (un vaciamiento), un vacío de cuerpos y de palabras: “Ya lo dijo Ahmel: la palabras que usamos para designar las cosas, están viciadas, no hay nombres en la zona muda”

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974). “Insomnio”, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Calomarde, Nancy (2010). El diálogo oblicuo. Córdoba: Alción
- _____. (2018) “Cuerpos, subjetividades, territorios”. *Hispanamerica*, año XLVII, número 139, pp. 15-23.
- De La Campa, Roman (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”, *Revista Encuentro de la cultura cubana*, N°140, pp. 137-145.

- _____. (2018) “Huracán Caribe”, *El país*, 15 de enero. https://elpais.com/cultura/2018/01/12/babelia/1515773804_536257.html?id_externo_rsoc=TW_CC. Fecha de consulta: 1-2-2018.
- Didi-Huberman, George (2016). *El archivo arde* (trad Juan Antonio Ennis), en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com>. Fecha de consulta, 12-12-2017.
- Dorta, Walfrido (2015). “Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas dos décadas”, en *Istor. Revista de Historia Internacional*, n°. 63, 115-135.
- Dorta, Walfrido y Simal, Mónica (2017). “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)”, *Letral. Revista electrónica de Estudios transatlánticos de literatura* N° 18, pp 1-7
- Dorta, Walfrido (2017). “Fricciones y lecturas del archivo cultural cubensis: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”, *Letral. Revista electrónica de Estudios transatlánticos de literatura* N° 18, pp. 37-55.
- Echevarría, Ahmel (2015). *Insomnio-the fight club*-.La Habana: Letras cubanas.
- Fornet, Jorge (2014). *Elogio de la incertidumbre*. La Habana: Ed Unión.
- _____. (2016) *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. La Habana: Fondo editorial casa de las Américas.
- _____. (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana: Letras cubanas.
- Giorgi, Gabriel (2016). “Paisajes de sobrevida”, en *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol 4, N° 7, pp. 127-141.
- Lage, Enrique Jorge (2015) *Archivo*. Hypermedia
- Nancy, Jean- Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl> .Fecha de consulta: 3-2-2018.
- Pardo Lazo, Orlando L. (2006). “El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)”, en *La Jiribilla*, no. 259. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html Fecha de consulta: 2-2-2018
- _____. (2103) *Antología Nuevarrativa cubana*.<http://www.sampsoniaway.org>. Fecha de consulta: 8-10-2017
- Piñera, Virgilio (1947). “Notas sobre literatura argentina de hoy”. En *Orígenes* 13 pp. 48-53. También publicado en *Anales de Buenos Aires* 2.12 (1947):52-56.
- _____. (1946) “Los valores más jóvenes de la literatura cubana”. En *La Nación*, 22 de diciembre, sec 2:2
- _____. (1956) *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Ponte Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona. Anagrama
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”, en *Libros del crepúsculo*, 13 de abril. Disponible en: <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04>. Fecha de consulta: 2-2-2018.

Rojas, Rafael (2004). *Un banquete canónico*. México: FCE.

Strausfel, Michi (2002) *Nuevos narradores cubanos*, Siruela: Madrid.

EL CUERPO-PLAGA: SUJETO, ANIMAL Y ESTADO EN *DISCURSO DE LA MADRE MUERTA* DE CARLOS A. AGUILERA¹

Nanne Timmer
Universiteit Leiden
Holanda

La literatura tiene una virtud, y es que la literatura es una sociedad sin Estado.
Ricardo Piglia

La literatura que piensa el cuerpo en su relación biopolítica suele formular una crítica cultural sagaz hacia su entorno social, y ése es doblemente el caso en la pieza de teatro *Discurso de la madre muerta* (2012) de Carlos A. Aguilera, que ofrece la posibilidad de pensar el cuerpo como algo en guerra por los límites entre territorios de lo propio y lo ajeno. En estas páginas argumentaré por qué leer el texto desde nociones de enfermedad y contagio resulta fructífero para entender reflexiones contemporáneas sobre el sujeto y el vivir en común. La obra discurre fundamentalmente acerca de cómo se crea, se moldea y se destruye la subjetividad en la relación entre el yo y su hábitat. Con la idea del contagio el texto desestabiliza categorías como yo/otro, individuo/estado, y los niveles textuales de trama/escritura, y así propone una parodia del delirio de los grandes relatos identitarios.

Discurso de la madre muerta es un monólogo del escritor cubano Carlos A. Aguilera, quien se dio a conocer en Cuba en los noventa con poesía, performances, narrativa y el proyecto cultural *Diáspora(s)*, y que en textos recientes como *El Imperio Oblomov* (2014) y *Matadero seis* (2016) explora además el género de la novela y la novela corta. Aun inscritos dentro de las características propias de cada género, los textos de Aguilera son al mismo tiempo un juego híbrido o, mejor dicho, «transficcional» (Aguilera 2015: 143)². En todos –también en su poesía o performances– se establece una tensión entre la oralidad y la artificialidad del discurso que da lugar a una reflexión metaliteraria. Además de un texto dramático – puesto en escena en su versión al alemán en Düsseldorf, en 2009–, *Discurso de la madre muerta* es un texto autónomo, «un desprendimiento de la teatralidad de la poesía de Aguilera» (Boudet 2014: 342), y esa teatralización en la escritura del autor también articula una estética vanguardista³.

¹ Este texto se publicó antes en Timmer, N. (2018). *Cuerpos Ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*. Leiden: Almenara.

² Aguilera (2015: 143) propone el término «trans cción» para referir a «un cambio de paradigma que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta», que «se solidi ca» en los noventa con *Diáspora(s)* y algo después, aunque de manera diferente, con la «Generación Cero». Entre las varias características de esa trans cción, menciona las de 2) Un «tiempo inde nido o tiempo kitsch» [...] «donde lo cronológico no funciona», [...] y que no respeta «periodos, naciones, lenguas o lugares», y 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» (2015: 143).

³ Gerardo Muñoz menciona en esa genealogía literaria vanguardista «los cuentos de Von Kleist, de la poesía concreta a cierta lectura deleuziana de Kafka, de los collages deconstruccionistas (si pensamos en Glas, uno de

La obra ha sido discutida por Gerardo Muñoz (2013), Rosa Ileana Boudet (2014) y Javier Mora (2016), y los tres señalan la importancia del tema del delirio, la función de la intertextualidad⁴ y la crítica que dispara el texto hacia las sociedades de control. El devenir animal, en juego con lo subjetivo y los mecanismos de poder, se ha venido elaborando en los textos de Aguilera desde los tiempos de *Diáspora(s)* hasta el presente, como apuntan tanto Muñoz⁵ como Irina Garbatzky (2006a y b) con respecto a otros textos del autor. La obra reflexiona sobre la subjetividad creada desde la relación entre el yo y el Otro, las neurosis y los contagios que amargan, avivan e (im)posibilitan la convivencia, tanto de una familia nuclear como la representada como de toda una sociedad.

Un cuerpo de ultratumba con voz delirante se mueve sobre el escenario y habla sin cesar. Es la voz de una madre que reconstruye de modo catártico sus razones para haber matado al Estado (en forma de gato ruso). Los demás personajes –el padre, el hijo y el gato– son muñecos: no hablan, y muestran un carácter indiferente y pasivo ante el discurso de la madre y ante la máquina arrasadora del entorno social: «Y después dices que soy una mala madre. Mira todo lo que hago por ti. [...] He atrapado nuevamente a tu gato. Tu cochino gato. ¡Mira! [...] Hago por ustedes (*ahora señala también en la otra dirección, donde está sentado El Padre*) lo que ustedes nunca harían por mí» (Aguilera 2012: 11).

La indiscernibilidad del yo y del otro: el ojo de gato

Es la mirada de un gato la que dispara la paranoia de la madre, convencida de que los gatos controlan y observan todo y de que incluso descubren los sueños de la gente cuando está dormida; nada se les escapa. Es curioso que también Derrida haya dedicado todo un libro a los ojos de un gato preguntándose quién se es ante una mirada así: «quién soy en el momento en que, sorprendido desnudo, en silencio, por la mirada de un animal, por ejemplo, los ojos de un gato, tengo dificultad, sí, dificultad en superar una incomodidad» (Derrida 2008: 18). Tanto en estas reflexiones como en el texto de Aguilera el ojo del gato es el gran Otro –constitutivo del yo– ante quien el yo se muestra, o es por lo menos a través de esa figura que ambos textos se interrogan sobre los propios límites. Derrida continúa reflexionando

los libros sin dudas más experimentales de Derrida) a los experimentos neo-vanguardistas del cubano Lorenzo García Vega» (2013: en línea).

⁴ La crítica observa el juego intertextual que establece el texto con otros a través de la «transguración mágica del gato» como en *El Maestro y Margarita*, de Bulgakov, con la figura de la madre y el Estado que se convierte en mono en *El apando* de José Revueltas (Muñoz 2013: en línea), el lenguaje de Bernhard (Mora 2016: en línea), y con Tadeusz Kantor (Boudet 2014: 342, Mora 2016: en línea) en cuanto al juego con el título y los personajes representados por muñecos.

⁵ Muñoz señala la intertextualidad con otros textos del mismo autor subrayando el tema del devenir animal. «Leída desde las obsesiones literarias de Carlos A. Aguilera, también pudiéramos enfatizar que la obsesión por los animales –obsesión que atraviesa el devenir-animal de Deleuze y Guattari a propósito de Kafka que tan bien leyeron los miembros de los noventa– que en *Das Kapital* pueden ser las inscripciones de los movimientos de las ratas o en “Mao” la campaña del exterminio de los gorriones en el Gran Salto Hacia Delante de la China maoísta. Lo interesante es que la “animalización” de la “cosa” aparece aquí transformada: ya no es ni la línea de fuga matizada por la escritura como en *Das Kapital* ni la “víctima” del Estado en el caso del gorrion “chinoista”» (Muñoz 2013: en línea).

sobre la vergüenza de ser visto por un animal-animal, algo que solemos asociar más bien a lo humano:

Ante el gato que me mira desnudo, ¿tendría yo vergüenza como un animal que ya no tiene sentido de su desnudez? ¿O al contrario, tendría vergüenza como un hombre que conserva el sentido de la desnudez? ¿Quién soy yo entonces? ¿Quién soy? ¿A quién preguntarle sino al otro? ¿Quizás al propio gato? (2008: 18)

La incomodidad de esa mirada es punto de partida para la construcción de la subjetividad, además de plantear algunas cuestiones sobre la oposición humano-animal. La reacción animal de la protagonista de Aguilera, en cambio, es otra: menos reflexiva y menos dispuesta para reconocerse como animal ante tal mirada, reacciona defensivamente para trazar un límite inmediato entre su yo y el gato. De ese modo la mirada del gato se transforma en un Otro simbólico, en aquella voccecita que habita con uno, que le dice que es lo que uno no hace bien, que se ríe de uno, que le machaca vigilando, censurando y castigando. Ese Gran Otro que somete al Sujeto. No Dios, sino un simple gato. Y lo más peculiar de la obra es que se trata de un gato-Estado. El Estado como Gran Otro:

¿Te das cuenta cuántos gemelos rusos hay metidos en cada casa de esta provincia, todos con las orejitas paradas y escuchando? ¿Cuántos ojitos? ¡La plaga! Si yo te lo digo a ti y todavía tú no me crees. ¡La plaga! Por eso el Estado disimula regalando más gatos, haciéndonos creer que la plaga está en otro lugar, que los gatos lo tendrán todo bajo control, que en la provincia de al lado gracias a esta medida la plaga ha desaparecido. (Aguilera 2012: 16)

La indiscernibilidad del individuo y del Estado: delirio

El poder que somete a los cuerpos, esa exterioridad que suele manifestarse en forma de discurso o mirada, aquí aparenta situarse en una mirada panóptica en forma de ojo-Estado que se infiltra dentro del propio cuerpo: el ojo del control, de la vigilancia. Si siguiéramos el delirio de la protagonista, ese ojo que la persigue es el de un gato ruso infiltrado en su casa, a través del cual el Estado lo vigila todo. La madre lucha contra la supuesta invasión con un deseo frenético de autonomía e individualidad:

El espía en mi propia casa, como me dijo una vez el verdadero señor maquinista. El espía en mi propio hogar. Usted ya estará vigilada toda la vida me dijo el verdadero señor maquinista. Ya no se sentirá libre nunca más en la vida, porque un gato no es un gato me dijo el verdadero señor maquinista. Es un ojo, y me lo dijo poniéndome una mano sobre el hombro, un ojo que todo lo ve y todo lo quiere ver. Un ojo, señora, un ojo, no lo olvide, me dijo el verdadero señor maquinista encajándose la gorra hasta las narices, un único ojo que ve hasta lo que no quiere ver. Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula. Y por eso regalan esa clase de gatos, a veces con rayitas y a veces con manchitas, para que lo observen todo. ¿No ha sentido usted cuando duerme, me dijo el verdadero señor maquinista, que el gato viene y se coloca cerca de su cabeza para saber incluso lo que usted sueña? Un gato

ruso es el Estado y es la oreja de los gemelos, detrás de él, escuchando. La oreja y los ojos del Estado en forma de gato. (Aguilera 2012: 14-15)

El espacio privado se vuelve tan poroso que hasta el propio cuerpo es acechado por el Estado. A la madre le «serruchan» la pierna, al padre se le pudre el hígado, y así hay para ella mil ejemplos que se convierten en la prueba de que «algo» está devorando su hábitat. Y todo esto sólo por la mirada del gato. Es a través de ese ojo de gato y del delirio del monólogo que Aguilera muestra el habla de un cuerpo en guerra con respecto al territorio de lo propio y lo impropio. Y es precisamente eso lo que fracasa: para la madre es imposible trazar una frontera. Desaparecieron todas las posibilidades de separación entre una interioridad y un exterior.

El cuerpo de la madre y el del Estado son uno solo, fusionado. Un cuerpo-plaga que está en guerra y donde la disputa es el territorio de lo autónomo y lo colectivo. En cierto sentido, recuerda lo que señala Gabriel Giorgi acerca de determinadas expresiones culturales latinoamericanas a partir de los sesenta, en las que nace «una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal» (2014: 17), lo que explicaría que la vida animal empiece a irrumpir cada vez más insistentemente en el interior de las casas: «los espacios de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre, sobre todo allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos»; con el cuerpo, «lo animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político» (Giorgi 2014: 17). Ratas, monos, gorriones y seres que lindan con lo no humano pueblan los textos de los escritores de *Diáspora(s)* y en particular los de Aguilera, que a través de ellos revisa la categoría misma de lo humano. En *Discurso de la madre muerta* esa irrupción es además la del Estado: la del Estado como vida animal en el espacio propio. Hay una implosión de toda exterioridad y no se puede separar al yo del otro, lo humano de lo animal, al individuo del Estado. Todo es uno. No existe el cuerpo no-contaminado:

¿No es acaso el polvillo de la caca de cuervo una de las grandes transmisoras de la hepatitis, como después nos corroboró el verdadero señor dentista? Y la caca de gato ruso, ¿no es también una de las grandes transmisoras de la plaga? ¿No va entrando lentamente por la respiración hasta que llega al hígado y lo muerde? ¿No es la hepatitis el fruto de correr años y años por toda la provincia detrás de esos cuervos tan grandes que más que cuervos parecen gatos? (Aguilera 2012: 25)

Ese discurso delirante muestra un yo en guerra consigo mismo y que angustiosamente busca un afuera. La madre busca el nombre del causante de las desgracias personales y familiares. Y ya que el Estado creó el nombre del enemigo ajeno –la plaga–, en su delirio y paranoia ella busca localizarla: «Los gemelos rusos son la plaga. El estado es la plaga. Los gatos rusos representan la plaga. Por eso están dondequiera» (Aguilera 2012: 17). El Estado, para la madre, es generador de una subjetividad del terror. Según esta lógica, hay un poder real que va delimitando el espacio en el que opera la subjetividad. Para hacerse inmunes ante la agresión, Padre e Hijo se convierten en muertos vivientes como estrategia de supervivencia, en un sentido similar al que subraya Esposito cuando habla sobre «la inmunización» que «en dosis elevadas es el sacrificio de lo viviente [...] por razón de la simple

supervivencia» (2012: 105). Pero ella se rebela. La madre sacrifica lo viviente de otro modo, buscando matar aquello que para ella está en el origen de todo, hasta que termina con un gran ritual donde mata a los gatos y al Estado y todo esto con voz de ultratumba.

El monólogo busca compulsivamente «sustraerse de una condición común» (Esposito 2012: 105, en relación con la idea de lo inmune) para reconstruir la identidad individual al protegerse de la invasión del Estado, de la comunidad que se establece a partir de (y a favor de) la vigilancia. Una tarea vana, porque al deconstruirse la oposición sujeto-Estado no existe una delimitación de un territorio subjetivo autónomo no infiltrado por el poder:

Pero hoy es el gran día. (Voz de júbilo.) Anota para siempre la fecha de hoy. Hoy ha muerto el Estado. ¿Sabes quién lo finiquitó? Tu noble y nunca quejosa madre. Yo misma. (Se golpea en el pecho.) Muerto el gato ruso, muerto el Estado. (Aguilera (2012: 27)

La autosatisfacción eufórica de la Madre al matar al Estado dice mucho sobre lo grotesco de la trama. La intensidad del texto está en la discrepancia entre el tamaño del miedo que produce una instancia que es más bien un trasto inútil. La madre desenmascara al Estado delante de los demás, muestra que es algo desechable, un objeto inservible –algo de cartón en una obra que no deja de subrayar la artificialidad de todo, desde personajes muñecos a un muñeco en forma de gato– : el Estado como trasto inútil al que es ridículo temer. ¿Y qué implica el hecho de que la voz de esa madre sea voz de ultratumba, como sugiere el título de la obra? ¿Que con la muerte del Estado también murió ella misma? ¿Que nunca estuvo viva? ¿O acaso que no hay un afuera del Estado, o que no hay que buscar al Estado afuera de uno?

Si bien la crítica hacia el Estado se podría asociar fácilmente con Cuba, ello no le haría justicia al texto. A varios niveles el texto juega con ambigüedades. La crítica hacia el Estado es mucho más global y transnacional. Coincido con Boudet cuando señala que hay una «deliberada desterritorialización» en el texto y que «Aguilera rechaza el color y la identificación para habitar el escenario desde la no pertenencia y el ajuste de cuentas» (2014: 345). La obra tiene lugar en un espacio flotante que sólo remite a una «provincia», a una «provincia contigua», con bosques y trenes, y con unos gemelos rusos al mando del Estado⁶. En Discurso se anula todo tipo de referencialidad. Es un espacio y tiempo kitsch, para hablar en términos del propio Aguilera, «donde lo cronológico no funciona», [...] y el cual no respeta «períodos, naciones, lenguas o lugares» (2015: 143). En ese cuerpo-plaga se lee el cuerpo enfermo de las sociedades de control y vigilancia, al igual que cualquier forma de paranoia de Estado.

⁶ Lo cual, como bien sugiere Boudet (2014: 343), hace pensar en los hermanos Kaczynski, que detentaron el poder en Polonia entre 2005 y 2010.

La indiscernibilidad de la trama y de la escritura: contagio

El Estado aquí no parece estar en ningún lugar fijo: todo empieza y todo termina con el sujeto. Si hay algo que el texto deja claro de forma grotesca, dramática y cómica a la vez, es que el poder y el Estado toman cuerpo sólo a través de la ficción y sólo funcionan en cadena. El Estado es un relato y la subjetividad es también un actor en (de) él. De ahí una de las ambigüedades no resueltas que señala Muñoz: «¿es el gato síntoma del odio de La Madre por el Estado o es el gato presencia singularizada y múltiple de toda presencia estatal concreta?» (2013: en línea). Y es a partir de esa ambigüedad que se visibilizan dos tendencias en la recepción de la obra que implícitamente están asociando el texto con el contexto cubano. Están aquellos que leen el texto como síntoma de que «el control del Estado no es total» (Muñoz), o aquellos que lo leen como síntoma del control de Estado (Mora, que como argumentaré reflexiona de modo similar a Coetzee).

Gerardo Muñoz⁷ percibe la obra «como la contra-narrativa que da cuenta de la imposibilidad de cierto relato estatal» en la que «se traza un puente de los viejos totalitarismos del Este, regidos por el unipartidismo y la exterioridad de la vida ciudadana, a los consensos de la vida democrática contemporánea, impotente de un pensamiento de política común» (2013: en línea). La crítica, por lo tanto, atina en las observaciones con respecto a la relación entre sujeto y Estado, independientemente de qué tipo de Estado se hable. Es interesante, sin embargo, analizar el efecto del texto en la crítica: el monólogo mismo a veces parece ser la plaga y contagiar el pensar de sus lectores. El virus se extiende cuando el lector empieza a estar bajo el efecto del discurso de la madre. Hasta en las excelentes reseñas de *Discurso* pueden llegar a identificarse esos momentos de contagio de las palabras de la madre. Por ejemplo, cuando en un instante se accede a la confusión entre la voz de la madre y la voz del autor, o cuando por pura identificación con la trama se entra en el discurso de la Madre como si fuera el discurso propio. La Madre se convierte así para el lector en la mirada del gato ruso, y la paranoia se multiplica en todos aquellos que accedan al «discurso». El texto como cuerpo-enfermo busca precisamente ese efecto (y afecto) de contagio e identificación, ya que se envuelve en una voz delirante. No obstante, conviene recordar que, aun tratándose de un texto teatral, hay dos niveles: el nivel de la trama y el de la escritura. No tomarlo en cuenta puede acarrear cambios en el efecto y en la interpretación de la obra. Muñoz destaca que la enunciación crítica del «complot» de la Madre es una evidencia de que el «absolutismo del Estado [...] es otra ficción de una ficción», y añade «que el “complot” del Estado no es total», puesto que «la voz de La Madre [...] enuncia la artificialidad de la forma-Estado». A pesar de las agudas observaciones de Muñoz acerca de que «la animalización de los de abajo da cuenta de una zona infrapolítica que siempre escapa a la extensión del cuerpo del Estado», al mismo tiempo su lectura se ve contagiada por la voz de la madre. Porque dicho complot de la Madre se puede leer no sólo como una evidencia del fracaso del absolutismo, sino también como un síntoma del Estado total, en una acepción similar a la de Coetzee cuando trata el síntoma de la paranoia con respecto a la censura estatal. La madre, en su

⁷ Quedaría por elaborar la relación con la subjetivación post-estatal de la que habla Hannah Arendt, «una forma más amplia y ambigua de la desobediencia civil, aquella que se define como la convicción ciudadana de que el estado y los gobiernos no responden a las necesidades del pueblo» (Arendt 1999: 80).

«enfermedad», repite la misma dinámica que ella sitúa y encuentra en el Estado y que éste parece focalizar en el enemigo exterior: la plaga. El funcionamiento en cadena deja ver perfectamente lo que Coetzee explica en términos de «infección» de la lógica de la paranoia, que a través del deseo mimético se desplaza infinitamente.

Cuando Muñoz habla de «una zona infrapolítica [...] que marca el devenir de una especie-otra en las sombras plenas de los aparatos ideológicos y simbólicos del Estado» (2013: en línea), ¿no está viendo los brotes de una redención subversiva en la gura de la madre? ¿Y no estamos ya siendo afectados por el delirio de la madre al buscar la exterioridad del Estado a nivel de la trama? Al leer esta pieza como subversión redentora quizás se pase por alto su carácter ambiguo y se reduzca la escritura a mera pataleta contra el Estado. O mejor dicho, a una compulsión, tal como propone Javier Mora cuando observa que es «como si no hubiera escritura sin Estado, que no existe la escritura sin la presencia omnimoda del Estado. El Estado como una condición sine qua non, como lo compulsivo hacia lo que se mueve el buen texto, aun sin proponérselo» (Mora 2016: en línea). Apoyándose en Claudio Magris, Mora argumenta que «con frecuencia, políticamente comprometida, la literatura es también sabotaje de todo proyecto político [...] porque tiene que ser el pulso de ese programa, el fiscal que señala, todo el tiempo, su verdadero intrínquilis» (2016: en línea). Las observaciones de Mora implícitamente enfatizan la posibilidad de contagio de los síntomas paranoicos del propio Estado en la escritura tanto de autores afines a la política de Estado como de aquellos que se oponen a ella al estar hablando de la literatura. ¿No será éste el momento en que Mora se contagia por la voz paranoica de la madre y, más que el texto, busca ahora al autor de ese texto delirante para así escapar del contagio textual y cerrar un significado?

El argumento de Mora recuerda lo que Coetzee explica con respecto al conflicto entre los intelectuales y el Estado, quienes buscan llegar a un mismo destinatario «instruido, integrado (como un cuerpo), receptivo a la dirección» (2007: 52), lo cual activa la rivalidad entre ambos. Para Coetzee «el objeto de la envidia del Estado no es tanto el contenido rival de la palabra del escritor» (2007: 52), sino el hecho de que la literatura posee «un poder de diseminación que va más allá de los medios de difusión puramente mecánicos» (2007: 55), y por eso define esa relación como un espacio de rivalidad e intimidación que, en situaciones de censura, busca limitar el poder diseminador de la escritura. En esa medida, «trabajar bajo censura es como vivir en intimidación con alguien que no te quiere, con quien no quieres ninguna intimidación pero que insiste en imponerte su presencia» (2007: 49); una gura bien parecida a la del gato ruso. Todos los escritores que han vivido bajo estas circunstancias, subraya Coetzee, están potencialmente tocados por la paranoia, no sólo los que fueron censurados «de hecho». «La prueba definitiva de que, por así decirlo, algo les ha ocurrido a escritores como Arenas, Mangakis o Kiš es lo excesivo del lenguaje con que expresan su experiencia» (2007: 47-48). A modo de ilustración, describe cómo funciona la paranoia con respecto a la literatura y añade que

Hablar de paranoia no es sólo un modo figurado de referirse a lo que los ha afectado. La paranoia está ahí, dentro, en su lenguaje, en su pensamiento; la rabia que resuena en las palabras de Mangakis y el desconcierto de las invasiones, una invasión del propio estilo del yo por una patología que tal vez no tenga curación. (Coetzee 2007: 47-48)

Concuerdo con Mora sobre la estrecha relación que existe entre la literatura y lo político en general, y en que esos conflictos pueden insertarse en el estilo de la escritura. No obstante, creo que hay que distinguir entre lo compulsivo del habla de la protagonista y el estilo del autor, ya que es la escritura la que muestra esa voz de la madre a segundo nivel. De lo contrario sería muy fácil reducir la voz poética a una contextualización única, que es precisamente algo que la obra evita al construir un espacio flotante sin tiempo ni cronología, con artificialidades y desdoblamientos.

El texto como cuerpo-enfermo y la escritura como phármakon

Mi insistencia en distinguir entre voz de la protagonista y voz literaria viene dada porque lo peculiar de la obra de Aguilera es el performance del mal de la paranoia: su escenificación es lo que está en juego. Siempre hay una distancia irónica metaficcional que subraya la artificialidad de la paranoia que tiene lugar a través de un personaje que habla en (desde) un *fluir* envolvente. Una estrategia que el autor usa a menudo: es el caso de *Matadero seis*, un relato largo que, como *Discurso de la madre muerta*, se sirve de una oralidad circular, delirante y hasta violenta. En *El Imperio Oblómov* la estrategia a primera vista es otra: hay un narrador omnisciente que delega la voz a diferentes personajes. Pero en esos momentos a ora esa oralidad teatral que es tan propia del estilo de Aguilera. En esta novela aparece en un momento una madre que comparte muchas similitudes con la Madre de *Discurso*. La voz delirante se asocia allí con lo mesiánico y teleológico: Mamushka Oblómov tronitrona y anuncia. Este personaje no ve un gato ruso sino un zorro negro, que se lo va comiendo todo y se instala en el interior de cada casa. También su discurso se construye en oposición a un mal ajeno, el cual se presenta como «la mordida de lo enfermo» (Aguilera 2014: 26): «El zorro negro es enfermedad, empezó a enumerar. El zorro negro es enfermedad, lepra, forúnculos, cáncer, demonio» (2014: 84). El discurso de Mamushka Oblómov está lleno de redención, de artificialidad kitsch y elementos mitológicos, y desde esta reflexión es que juega irónicamente con los relatos identitarios. Incluso con la *gura* de un mesías en forma de zorro blanco (quizá el límite identitario de Occidente por muchos años), que vendrá, según ella, a salvarnos y a construir un territorio de pertenencia:

Vendrá un zorro..., comenzó a vociferar mamushka Oblómov encima de una caja de madera delante de la puerta con pajarracos mitológicos, gárgolas de dientes venenosos y una enredadera tallada en piedra que entraba y salía por los ojos de los animales representados y hacía aún más incomprensible la mezcla entre barroco italo-católico y barroco ruso-ortodoxo que traspasaba a la iglesia de las dos cebollonas.

Vendrá un zorro blanco y nos lamerá la cara, continuó.

¡Un zorro de tres patas!

[...]

¿Quieren de verdad saber por qué?, tronó mamushka...

Porque nosotros mismos somos el zorro negro, y se golpeaba el pecho con fuerza, hincándose con los golpes la cruz que le colgaba de una cadena sobre el pezón izquierdo.

¡El zorro-demonio!, continuó...

Por eso ahora necesitamos que venga el zorro blanco y construya una torre para nosotros, dijo. Una torre donde todos podamos volver a encontrarnos con nosotros mismos, donde todos podamos sentir de nuevo nuestra pertenencia a algo. (Aguilera 2014: 82-83)

Ahora bien, en la novela la artificialidad se subraya con la voz del narrador primero, mientras que en *Discurso* se trata de todo un monólogo. Pero también en la pieza de teatro hay una distancia entre la voz de la madre y la instancia narradora, una presencia mínima y sólo visible en las acotaciones dramáticas que subrayan la artificialidad de lo representado⁸. Además, la escenificación de las bocas pintadas y los otros elementos grotescos subrayan el guiño metaficcional que hace que se piense la representación en sí. Propongo leer este nivel de la escritura no sólo como exhibición del cuerpo enfermo sino también como *phármakon*, el veneno y el remedio que nos hace reflexionar sobre los lugares del poder, el sujeto, el Estado y la paranoia.

Un discurso hablado, el de la Madre, no habría tenido el mismo efecto. En *Discurso de la madre muerta* la escritura aparece como un complemento, un *phármakon* de la memoria transmitida oralmente⁹, y funciona a un tiempo como remedio y veneno al introducirse en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. El poder de la fascinación puede ser benigno o maligno y es como un antídoto en sí, algo que excede sus límites como no-identidad, no-esencia, no-sustancia; como cuerpo-plaga, podría decirse. La escritura como *phármakon* expulsa o atrapa, si seguimos a Derrida (1998: 435-445). También Deleuze aborda la escritura como problema: la lengua literaria, las visiones y audiciones que se presentan al escritor a través del delirio. Según él, se trata de un delirio creativo que estaría en los márgenes entre el estado clínico y la salud; por eso sitúa a la escritura en un límite, tan cerca del sentido como del sinsentido (Deleuze 1996: 16), de la salud como de la enfermedad, pero proponiéndola como cura: «el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo» (Deleuze 1996: 14). Esta actividad del escritor como médico de sí y del mundo se puede asociar a la actividad del filósofo antiguo, mediante la palabra y el diálogo: «la épiméleia como *therapeuein*», en palabras de Beraldi (2013: 12), quien además se pregunta «¿a qué está llamada a curar la literatura? ¿Cuál es la enfermedad? [...] la de la lógica binaria, la estructura arborescente o estructuras jerárquicas, [...]. Es decir, los teoremas de la dictadura y la estructura de Poder» (2013: 14).

La escenificación grotesca de la paranoia de la madre es por lo tanto exposición y escritura, el *phármakon* que procura que el organismo del cuerpo lector sea capaz de resistir a una infección procedente de un virus externo, que se haga inmune. Una infección, no hay que olvidarlo, que sólo contagia en su justa medida: por eso el texto, devenido paranoico por el discurso delirante de la madre, se convierte en *phármakon*. Tomando en cuenta el nivel de la representación, la infección de la plaga se detiene, y el efecto del texto como cuerpo-enfermo llega en

⁸ Algunos ejemplos de las acotaciones: (Hace un gesto de explosión con las manos y se queda mirando hacia arriba...) (24), (Se golpea en el pecho) (27), (Se para de un salto y comienza a moverse por todo el escenario hablando en dirección al público) (27), (Alargando las palabras y achicando los ojos...) (27), (Se golpea con la mano encima de las medallas) (35), (Sale por el lado izquierdo de la escena dando grandes pasos, alistándose el uniforme y riendo a carcajadas) (43).

⁹ Tal como explica Derrida, volviendo a los griegos, en «La farmacia de Platón» (1998: 435-445).

forma de cura. Lo que implica, siguiendo las ideas de Esposito, que el texto se mueva ambiguamente entre la apertura a una comunidad y la defensa de lo particular (2012: 105)¹⁰. No se trata de fundirse con un colectivo y anular la individualidad y lo particular, ni tampoco de creer que uno pueda refugiarse en una identidad singular y estar a salvo de influencias del colectivo. Más bien implica que tanto el yo como el Estado no son entes autónomos, sino que sólo existen en relación. Esto podría proponer posibilidades para repensar al sujeto, su singularidad y los lazos propios de estar en sociedad o de «ser en común». Dicho de otra manera: para generar anticuerpos contra los discursos paranoicos hay que trazar una separación entre los cuerpos y los sujetos, y combatir –claro– el cuerpo enfermo. Pero *Discurso* no resuelve la ambigüedad de la irónica y grotesca redención del relato identitario. La madre, ya de ultratumba, puede haber acabado con el Estado, pero como sujeto tampoco está viva. La muerte del Estado en este sentido no es fundacional, no construye otro relato identitario. Ni el relato comunitario ni el individual sobreviven en la pieza, sólo la risa: la risa y la rabia del cuerpo en guerra serán lo único que se mantendrá con vida.

El Estado, más que centro de poder, es también el producto de una dinámica social y de una cadena de mecanismos de fuerza, de fuga y actos de resistencia puestos en marcha, un monstruo que toma cuerpo y en su fusión con el sujeto se convierte en plaga. Y así el gato ruso es el Estado, pero en ese encadenamiento también la madre es el gato ruso y este a su vez la madre, el Estado y la plaga. La palabra delirante y paranoica puesta en escena reactiva dicha dinámica de modo contagioso, pero a través de su escenificación grotesca y absurda funciona también como antídoto, que produce anticuerpos inmunes ante tales efectos contagiosos. *Discurso* no sólo desestabiliza esa dinámica sino que nos deja una reflexión sobre el poder y el sujeto, y sobre el espacio donde estos se interrelacionan. Leer también es devenir. Devenir no es transformarse en otra cosa, sino encontrar la zona lindante con lo que no somos; si como lector uno sobrevive a la experiencia de la paranoia de una madre muerta, sabrá que está curado de espanto para las posibles apelaciones identitarias, paranoicas y estatales del futuro.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2012). *Discurso de la madre muerta*. Tenerife: Baile del Sol.
_____. (2014) *El Imperio Oblómov* Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
_____. (2015) «El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico». En *Istor XV* (63): 137-146.
_____. (2016) *Matadero seis*. Valencia: Aduana Vieja.

¹⁰ Con respecto a la significación de «inmunidad», Esposito señala su oposición con el término «comunidad»: «Si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso. Así como la comunidad reenvía a algo general y abierto, la inmunidad, o la inmunización, lo hace a la particularidad privilegiada de una situación definida por sustraerse a una condición común. [...] Si la comunidad determina la fractura de las barreras de protección de la identidad individual, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla» (2012: 105).

- Arendt, Hannah (1999). «Desobediencia civil» y «Pensamientos sobre violencia y revolución. Un comentario». *Crisis de la República*. Madrid: Taurus.
- Beraldi, Gastón (2013). «Literatura y filosofía. La literatura como problema en Deleuze o la escritura como phármakon». *Eikasia*, mayo: 165-175.
- Boudet, Rosa Ileana (2014): «El pasado da mucha más picazón que la vigilancia del estado». *Caracol* 7: 342-345.
- Coetzee, J. M. (2007). *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1998). «Plato's Pharmacy». En Rivkin, Julie & Ryan, Michael (eds.): *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 429-450. — (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Esposito, Roberto (2012): «Inmunidad, comunidad, biopolítica». *Las Torres de Lucca* 1: 101-114.
- Garbatzky, Irina (2016a). «Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera». *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* II (3): 105-123.
- _____. (2016b) «Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desguraciones de lo humano en El imperio Oblómov, de Carlos A. Aguilera». *Taller de letras* 58: 111-126.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mora, Javier (2016). «Matar al gato ruso». *Hypermedia Magazine*: <<https://hypermediamagazine.com/2016/04/22/javier-l-mora-matar-al-gato-ruso/>>.
- Muñoz, Gerardo (2013). «El Estado es un gato: sobre Discurso de la madre muerta de Carlos A. Aguilera». *La Habana Elegante* 53: <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.htm>.

LA OBRA CRÍTICA DE DESIDERIO NAVARRO: UN PANÓPTICO SIN FRONTERAS

Roxana Patiño
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

A fines de 2017, a pocos meses de este Congreso, moría en La Habana Desiderio Navarro. Culminaba así uno de los trabajos más notorios por consolidar un pensamiento teórico y crítico sobre la literatura y las artes en Cuba y en América Latina que, al mismo tiempo, pudiera procesar los aportes de un pensamiento mucho más amplio que aquel cuyas rutas de vinculación con los circuitos de la tradición letrada americana solidificó por siglos. Fue el políglota Desiderio Navarro el que traduciendo y procesando textos teóricos y críticos de veinte idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, ruso, polaco, húngaro, checo, croata, eslovaco, rumano, búlgaro, esloveno y portugués, entre los principales) desde mediados de los años ´60 en adelante, puso en marcha un panóptico crítico y teórico sin antecedentes tanto por su amplitud como por su procedencia. Desiderio, a secas, como lo llaman todos, fue uno de los críticos más prolíficos pero tal vez menos estudiados de Cuba que los homenajes cercanos a su muerte apenas siquiera pudieron balancear. Desde sus tempranas publicaciones en *Adelante*, *La gaceta de Cuba*, *Unión*, *El caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, *Casa de las Américas*, *Revista de literatura cubana*, etc., hasta sus libros principales: *Cultura y marxismo: Problemas y polémicas* (1986); *Ejercicios del criterio* (1989); *Las causas de las cosas* (2006); y *A Pe(n)sar de todo* (2007), puede verificarse el múltiple pulso del ensayista, del estudioso de rasgos fuertemente científicos, del docente pero también del agudo e incisivo polemista, del “intelectual incómodo”, como algunos lo señalaron. Y, claro está, todo esto confluye en su empresa más conocida, la revista *Criterios* que acaba de cumplir sus 45 años, así como las numerosas publicaciones que con el sello del mismo nombre se publicaron bajo la dirección de Desiderio.

Mi interés sobre su obra y su estudio es muy incipiente y es parte de un trabajo mayor que indaga en los modos de conformación de los debates críticos a partir de los años ´60 acompañaron el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana impulsada por dos grandes vectores que fueron al mismo tiempo dos fundamentos de valor de la época: la politización y la modernización. La crítica, en esos años, deberá “cronometrar” –la palabra es de Fernández Retamar– sus dispositivos teniendo en cuenta varios procesos que disparan esos dos vectores, entre los principales, el fuerte impulso modernizador que los gobiernos desarrollistas instauraron en gran parte de América Latina de mediados de los ´50 en adelante, que trajo aparejado –como lo ha demostrado Angel Rama– una instancia de tecnificación de los procesos materiales y simbólicos de alto voltaje. Al tiempo que se incorpora un amplio repertorio de técnicas literarias de la modernidad occidental,

la crítica literaria se “tecnifica” a partir de la absorción a gran escala del paradigma del estructuralismo en sus diferentes vertientes, así como de las últimas formulaciones de la semiótica. Por otra parte, el vector de la politización está impulsado por el impacto generado por la Revolución Cubana a partir de los años ´60 que activó los movimientos revolucionarios y de liberación nacional en gran parte del continente. La práctica intelectual no fue, como sabemos, inmune a ese vector y la política se constituyó como una de las principales zonas dadoras de sentido de esa práctica.

Se trata entonces de una etapa de modernización cultural dentro de la cual un foco de debate recurrente entre los críticos e intelectuales es, precisamente, el de cómo articular un discurso que dé cuenta de lo americano siendo, al mismo tiempo, teórica y críticamente superador y políticamente insertado en un proyecto de liberación de esquemas culturales "colonizados". Interesa, entonces, el cambio cultural en esos términos y, en este caso, el momento en que esta noción de lo “específico” –cualidad tan mentada en esos años-, aquello distintivo de lo americano de lo que debe dar cuenta una crítica que estudie su literatura, sufre una reforma considerable. Es el momento en el que la crítica reclama un cambio de paradigmas teóricos, se acerca al discurso americanista con la idea central de atender a la especificidad de sus discursos literarios (entroncándose con la matriz de los discursos identitarios del pensamiento continental) y debate sobre las condiciones de posibilidad de un estatuto teórico y crítico renovado para la literatura.

Es a partir de esos años que la crítica comienza a afirmar la necesidad de responder a ese gran interrogante sobre el “estatuto” de los estudios literarios latinoamericanos, frente a la convicción de la caducidad, obsolescencia o cierto mecanicismo de las herramientas teóricas con que la crítica moderna latinoamericana, de claro dominio en su instauración del registro letrado, había llevado adelante la conformación de su canon, por lo menos a partir de los años ´30. Tanto en su versión formalista –que comienza a desplazar el paradigma de la estilística relevado por el estructuralismo y las nuevas formulaciones de la semiótica- como en su versión “sociologista”- que recogía los aportes de la teoría marxista en sus formulaciones más conservadoras-, la crítica comienza a acusar recibo de la necesidad de superar la encerrona entre “formalismos” y “contenidismos”, más o menos esclerosados, sin que ninguno pueda dar cuenta de la riqueza y el desafío que constituía a esa altura las obras de los narradores que dieron lugar a lo que se conoció como la “nueva narrativa latinoamericana”.

Si buscamos una referencia crítica cubana que pudiera identificarse más directamente con esta gran reflexión de la segunda mitad del siglo XX en torno a la búsqueda de un pensamiento teórico capaz de abarcar la producción específica de la literatura latinoamericana, la mira se dirigiría seguramente a Roberto Fernández Retamar y, en particular, a sus ensayos sobre una teoría literaria latinoamericana

publicados principalmente en *Casa de las Américas* en 1973 y 1975¹. Sin embargo, podría decirse del legendario poeta, ensayista, profesor y promotor de revistas clave, en particular *Casa de las Américas*, que esta reflexión es una entre un conjunto fundamental de ideas que aporta en diversas direcciones. En sentido contrario, con Desiderio Navarro estamos frente a otro gran “polifacético” en el que la enorme variedad de trabajos emprendidos a lo largo de su trayectoria están “orgánicamente” enfocados a un objetivo mayor vinculado a esta preocupación en torno a las posibilidades, dificultades y potencialidades de una teoría literaria latinoamericana. Su tarea como ensayista y crítico, como traductor, como editor de revistas, como promotor de organizaciones de la cultura -la más importante de ellas, el *Centro Teórico-Cultural Criterios*-, como polemista, aún en su proliferación más amplia de temas y propuestas, apunta un objetivo centrípeto. Tal como señala Luis Alvarez en un homenaje a Desiderio cercano a su fallecimiento, este objetivo apunta a la consecución de “una organicidad crítica en el pensamiento cultural cubano y latinoamericano.” Y agrega Martínez que, para Desiderio, a esa instancia de escudriñamiento de la especificidad americana no se llega sino a través de la captación y el conocimiento de las demás culturas. O, como diría Raúl Antelo en su ensayo sobre “El guión de extimidad”: “llegar a lo propio por la vía de lo ajeno”. Afirma Martínez: confirmando uno de los axiomas de Desiderio: “Somos, pues, diferentes, pero sobre la base del contraste y el diálogo intercultural, no del aislamiento aldeano sobre el cual también advirtiera Martí en el primer párrafo de *Nuestra América*” (Alvarez 2017, s/n)

Efectivamente, en la línea martiana, y en el mismo espíritu de injertar el mundo pero desde el tronco americano, Desiderio Navarro fue, desde sus tempranos inicios en su Camaguey natal, un autodidacta que creció ampliando su interés por la teoría y la crítica literarias, la teoría del arte y su historia, la teoría cultural, la semiótica, las teorías de la recepción del arte y la cultura, teniendo como condición de posibilidad para su intelección abrir un panóptico internacional de estas problemáticas y desplegar todos los recursos a su alcance para lograrlo. Su monumental tarea como traductor y editor permitió que a Cuba –y la América de habla hispana- llegaran textos de los más variados enfoques teóricos y críticos del arte y la literatura nunca antes explorados en esa cantidad y, sobre todo, en su procedencia. En particular, me refiero a toda la producción de la Europa del este y de la ex Unión Soviética, pero también a la producción oriental. Sin embargo, a

¹ Se trata de "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", *Casa de las Américas* 80 (1973), y "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", *Casa de las Américas* 89 (1975), también publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1975). Ambos, junto con otros valiosos ensayos fueron parte de *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1995) Primera edición completa. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

diferencia de muchos y buenos difusores de los diversos circuitos de las teorías críticas del siglo XX en América Latina, lo fundamental en Desiderio fue su clara y sólida fusión dentro de su tarea de investigador y crítico. Así lo señala Margarita Mateo Palmer en un trabajo que –como parte de un homenaje a los 45 años de la revista *Criterios* realizado en diciembre de 2017- sostiene la centralidad de esta tarea dentro de su polifacética actividad:

Esta vertiente de su quehacer, a la que las otras faenas han restado mucho tiempo, puede considerarse el núcleo inicial de toda su proyección, la coordenada básica desde la cual irradia el resto de sus actividades, y, sin embargo, ha sido una de las menos estudiadas y comentadas. Es a través de la escritura donde con mayor nitidez se expresa su pensamiento, tanto en el campo específico de la teoría –esa ardua y complejísima disciplina– como en la aplicación de estos conocimientos a los más variados fenómenos y problemas de la cultura. En la diversidad de sus reflexiones puede encontrarse la más clara expresión de la poética que sustenta la empresa ciclópea desarrollada por él. (Mateo Palmer 2017, 34-35)

No siendo él un académico en sentido estricto, sus ediciones sin embargo recorrieron las aulas universitarias cubriendo una franja considerable de sus bibliografías. *Criterios*, la revista y las ediciones, ha sido crucial en la formación de varias generaciones de escritores, artistas, críticos y teóricos cubanos, así como muchos latinoamericanos que siguieron con atención sus publicaciones. Luisa Campuzano recuerda lo que significó para los jóvenes estudiantes y docentes bajo un estado que Juan Marinello tildaría de “indigencia crítica”, la aparición a esa escala continuada de los textos traducidos, compilados, antologados y reflexionados por la revista y las ediciones *Criterios* (Campuzano, 2017). Hay muy pocos casos en que alguien externo a toda formación y práctica académica tenga un impacto tan fuerte en la conformación de la crítica literaria y cultural, y más específicamente en los programas y textos de asignaturas que formaron a varias generaciones de graduados en Letras. Esto es lo que analiza Teresa Delgado (2017) al estudiar la “convergencia crítica” entre Navarro y Salvador Redonet, catedrático especializado en análisis literario y metodología de la investigación literaria en la Universidad de La Habana. Esta confluencia en torno a la concepción científica del análisis literario, de cuyo marxista, pero superadora de los estrechos márgenes en los que la mantenía la ortodoxia, hizo que la tarea de Desiderio Navarro en los años áridos del quinquenio gris abasteciera de un repertorio amplio y variado sobre la teoría cultural mundial a las generaciones de fines de los ´70 y principios de los ´80 en la Facultad de Filología de la Universidad de La Habana. Según Delgado, asistimos aquí a un círculo virtuoso:

Tanto Navarro como Redonet tenían claro que era imprescindible contar con un amplio conocimiento de la cultura teórica mundial para poder ejercer la crítica de manera rigurosa y coherente. Así que, mientras el director de *Criterios* conformaba los números de su revista con artículos que dialogaban entre sí acerca de una

problemática particular o que se inscribían de manera diferente en una misma tradición teórico-metodológica, el profesor Redonet entrenaba a sus estudiantes en la lectura de aquellos y otros textos. Las promociones de investigadores que se fueron formando en los cursos de Redonet no solo contaron con el horizonte cognoscitivo que avanzaba la revista, sino que potenciaron, como receptores calificados, la continuidad y la ampliación del proyecto *Criterios*. (Delgado 2017, 10)

Tres grandes empresas confluyen entonces aquí: primero, su trabajo como director de *Criterios. Revista internacional de Teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, que acaba de cumplir 45 años, surgida precisamente en un momento especialmente cerrado del debate cultural, a partir del 71, luego del caso Padilla. Nace como una sección de la *Gazeta de Cuba* en 1972 y hasta el 74, luego como Boletín *Criterios*, de teoría literaria y estética, publicación no periódica de la Subsección de Crítica e Investigación Literarias de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. A continuación se constituye como revista *Criterios*, de teoría de la literatura, las artes y la cultura, publicación periódica conjunta de la UNEAC y la Biblioteca Nacional José Martí (hasta el nº 2), y del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (desde el nº 3), y finalmente de manera independiente del Centro Teórico-Cultural *Criterios* (desde el nº 33). En esta revista aparecieron de manera regular numerosísimas traducciones de estudios de la teoría literaria y cultural mundial, en particular del ámbito de la semiótica cultural.

En segundo lugar, el sello editorial *Criterios*, colección que está alimentada principalmente por publicaciones que traen a la lengua española por primera vez alrededor de quinientas traducciones de textos sobre el pensamiento teórico-cultural mundial, de treinta y ocho países de todos los continentes, en traducción de veinte idiomas². Aquí proliferan las compilaciones monográficas, las antologías, pero también la obra completa de un autor, como en el caso de Iuri Lotman. En tercer lugar, la creación a partir de 2003 del centro Teórico-Cultural del mismo nombre, desde el cual se gestaron innumerables actividades de promoción, discusión y difusión de los problemas de la teoría de la cultura y el arte contemporáneos, en un gesto de sociabilización democrática de la cultura, talleres, seminarios, encuentros, como por ejemplo los *Encuentros Internacionales de Criterios*, por donde pasaron figuras de fama mundial, de Lotman a Jameson. Ya en la era digital, a partir de 2004 en el Centro se instrumentan varias estrategias de difusión por la vía electrónica: *Espacio documenta 12 magazines en Criterios*, *Meditar*, Servicio Informativo Electrónico de *Criterios*, y desde 2012: *Denken, Pensée Thought Mysl*.

² Hay divergentes versiones del número de traducciones que hizo Desiderio Navarro y de la cantidad de idiomas desde los que traducía. Opto por su propia versión vertida en la entrevista que se le realizó en el Dossier de homenaje “Todos tenemos *Criterios*” de la revista *La Gaceta de Cuba*: “En mayo próximo arribaré a la cifra de quinientas traducciones de textos teóricos de treinta y ocho países en traducción de veinte idiomas” (Yanetsy León, 2017, 3)

Sobre este trípode se basa una sólida política cultural independiente, de orden no estatal, en una Cuba cuyo mayor y casi único proveedor de esta gestión la realiza el Estado. No en vano Roberto Fernández Retamar ha dicho más de una vez que la obra de Desiderio es una “hazaña individual de una sola persona” que “vale tanto como el de toda una institución que se respete” (Fernández Retamar 2017). Palabras no menores porque provienen del legendario director de la institución cultural más importante de Cuba, como lo es Casa de las Américas.

Me gustaría remarcar este contrapunto sutil en torno a la cuestión de la búsqueda de un horizonte teórico para la literatura latinoamericana que surge tempranamente entre Desiderio y Fernández Retamar a raíz de la “pica en Flandes” que significa la publicación de “Para una teoría literaria hispanoamericana” (1973) y su continuación en “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1975). A pocos años de su aparición en *Casa de las Américas*, Desiderio publica su estudio “Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América latina y de Europa” que en una versión preliminar apareció en la misma revista en el N° 122 de 1980. El artículo, al igual que el de Fernández Retamar, tuvo varias apariciones en diversas revistas, pero en el caso de Desiderio no solo en el orbe de la crítica continental (fue publicado en 1982 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*) sino también en diversas revistas de Europa oriental. Posteriormente, y al igual que Fernández Retamar, publica otras “réplicas” o secuelas del primer ensayo, como es el caso de “Otras reflexiones sobre eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y Europa”, en *Casa de las Américas* en 1982. Aunque Navarro honra la primacía de su colega en este llamado de atención sobre la absorción acrítica de las teorías literarias de Europa occidental, Navarro se revela mucho más analítico en las diversas reacciones a este fenómeno que ha permeado sistemáticamente el pensamiento crítico americano. No deja de advertir que una reacción refleja de ese eurocentrismo teórico sería un “simétrico latinoamericacentrismo, afrocentrismo, o asiacentrismo”, básicamente porque son portadoras del mismo esquema eurocentrista. Otra de ellas sería la que niega la posibilidad de construir “una teoría que no fuera de una literatura nacional, zonal o regional, es decir, de la posibilidad de forjar una teoría de la literatura en general” (163). Navarro considera inviable estas reacciones, sobre todo la última porque su aspiración científica no le permite impugnar la factibilidad de que sea posible la unidad de regularidades comunes que podrían establecerse, aunque no en sentido absoluto. En este espacio ubica a Fernández Retamar y su afirmación ya clásica de su tesis sobre que “una teoría de la literatura es la teoría de una literatura”. Navarro tiene una fuerte caución frente a lo que él llama “los buscadores de especificidades” y afirma:

la comparación de los materiales de todo el mundo no solo es necesario para el establecimiento de lo universal de las literaturas del mundo, sino también para el establecimiento de lo verdaderamente específico en cada literatura regional, zonal o

nacional...solo la confrontación con otras literaturas permite distinguir con certeza en ese conjunto las generalizaciones que reflejan propiedades y relaciones específicas de la literatura dada (176).

Rescata de Fernández Retamar su sostenida crítica del “centrismo” de los estudios literarios europeos y lo resalta como el primero en manifestarlo de manera sostenida, con el antecedente –no sistemático– de Mariátegui. Pero advierte sobre la vulgata de un pensamiento que, habiendo intentado no caer en la reducción, habilita sin embargo su posibilidad, obturando así el retraso de su propósito. El “error teórico metodológico eurocentrista”, ha sido advertido, según Navarro, tanto por Fernández Retamar como por otros críticos hispanoamericanos como Carlos Rincón³. Yo añadiría que, además de ellos en ese momento están pensando esta misma problemática a partir de esos años, un conjunto de críticos que van confluyendo en esta reflexión. Es notable la coincidencia en torno a los temas, cuya semejanza salta a la vista si recorremos algunos de los títulos: "Teoría social de la literatura: esbozo de sus problemas" (R.Gutiérrez Giradot, *Escritura*, 1976), "La nueva narrativa y los problemas de la crítica literaria actual" (N. Osorio, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLLA)*, 1977), "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica" (N. Jitrik, *Revista Iberoamericana*, 1978), "Hacia una teoría de la literatura latinoamericana" (C. Rincón, *Texto Crítico*, 1978), "Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericana" (R. Bueno Chávez, *RCLLA*, 1978), "Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana" (H. Achugar, *Casa de las Américas*, 1979), "Para una visión culturalista de la crítica literaria latinoamericana" (Hernán Vidal, *Ideologies and Literatures*, 1980), "Bases para un proyecto de historia social de la literatura de América latina" (Alejandro Losada, *Revista Iberoamericana*, 1981), "Tendencias y prioridades de los estudios literarios latinoamericanos" (Jean Franco, *Escritura*, 1981), "Problemas y perspectivas de la crítica literaria latinoamericana" (Cornejo Polar, *RCLLA*, 1982), "Teoría literaria y desarrollo social en América Latina" (Raúl Bueno Chávez, *Hispanamérica*, 1986), para nombrar sólo algunos ejemplos representativos de un corpus mayor de alrededor de cincuenta artículos. Este conjunto conformó junto con las obras individuales de cada autor, lo que podemos llamar el proyecto crítico de los años ´70, del que Desiderio Navarro fue parte importante, aunque la crítica no lo haya resaltado suficientemente. Su aporte fundamental fue abrir el problema de la especificidad literaria latinoamericana, sostenerlo en sus bases, desplazada a la periferia por el centralismo europeo, pero ponerla en contacto con otras zonas críticas, igualmente potentes y periféricas para establecer un necesario diálogo que, tanto el eurocentrismo como el aislacionismo del pensamiento autocentrado impidieron promover.

³ Véase: “Hacia una teoría de la literatura latinoamericana. Fundaciones y perspectivas, *Texto crítico*, n° 11, 1978, pp. 49-100.

Bibliografía

- Alvarez, Luis (2017). “Desiderio Navarro: una perspectiva orgánica sobre la cultura”. Conferencia leída en el evento de homenaje a Desiderio Navarro “Más que una revista: 45 años con *Criterios*”. La Habana, Centro Cultural Dulce María Loynaz, diciembre 2017.
- Antelo, Raúl (2008). “El guión de extimidad”. En: *Crítica Acéfala*. Buenos Aires, Editora Grumo, Colección Materiales.
- Campuzano, Luisa (2017). “El mundo antes de Desiderio”. En: Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N°5, setiembre-octubre, p. 6.
- Delgado, Teresa (2017). “Convergencias críticas: Desiderio Navarro y Salvador Redonet “. En: Dossier Todos tenemos Criterios. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, 2017, pp.9-10.
- Roberto Fernández Retamar. “Sobre Criterios y Desiderio Navarro”. En Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, 2017, p. 6.
- León, Yanetsy (2017). “Desiderio Navarro: la pasión por compartir el conocimiento”. Entrevista a Desiderio Navarro, en: Dossier “Todos tenemos Criterios”. *La Gaceta de Cuba*, N° 5, setiembre-octubre, pp.2-3.
- Mateo Palmer, Margarita (2018): “La obra de Desiderio Navarro: ¿perros y gatos en un costal? *Casa de las Américas*, N° 290, pp. 34-53. Disponible en: <http://www.casa.co.cu/revistacasa.php>

ENCUENTROS ENTRE LITERATURA, CINE Y POLÍTICA: LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JESÚS DÍAZ EN EL EXILIO

Vítor Kawakami
Universidad de São Paulo
Brasil

A partir principalmente de tres novelas publicadas fuera de Cuba en los años 90, *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996) y *Dime algo sobre Cuba* (1998), nos interesa aquí realizar un ejercicio de análisis sobre todo intertextual en el interior del múltiplo proyecto personal estético y político de Jesús Díaz, proyecto que, en nuestro entendimiento, culmina con la publicación de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009) y su reclamo por reconciliación nacional. Haciendo un recorrido narrativo ficcional orillado por reflejos autobiográficos, al indicar y discutir intersecciones entre tales novelas y películas, ensayos y revistas del autor, el objetivo de nuestro abordaje es señalar la existencia de una ética de la narrativa (Arfuch 2010) que, al ser conducida en el campo literario rumbo al entrecruzamiento de sus vertientes histórica y ficcional, permitirá una aproximación a aquello que Paul Ricoeur (1997) propuso como "identidad narrativa", aquella que dialécticamente cuenta la historia de una vida.

Vamos a comenzar directamente por el punto de interrogación que sin duda puede suscitar alguna polémica: observada en su totalidad¹, ¿Con que dosis de seguridad podríamos afirmar que, de la producción literaria narrativa de Jesús Díaz, entre sus obras sobresalen aspectos de cohesión estructural y de coherencia discursiva por encima de posibles aspectos contradictorios, aunque tal conjunto esté sin duda marcado por la ruptura que un exilio de origen político-ideológico impone a un escritor o a cualquier persona? Lejos de querer reducir el significado impactante de la quiebra de Jesús Díaz con el régimen castrista, iniciada en 1991 con su salida de la isla para vivir en Berlín, y "oficializada" después de la publicación en 1992 del ensayo "Cuba, los anillos de la serpiente" (Díaz 1992), el hecho indudable que vuelve todavía más pasible de controversia la pregunta es justamente lo del innegable protagonismo de Díaz tanto en el proceso cultural revolucionario como en la esfera pública de aquello que Julio Ortega (26) llamó de "república cubana del exilio".

Nuestra primera atención se vuelve a *Las palabras perdidas* (1992), por muchos críticos considerada su mejor novela, donde Díaz narra las expectativas y desilusiones de cuatro jóvenes escritores que frente al propósito de fundar un suplemento literario, *El Güije Ilustrado*, ponen en ejecución un plan de renovación de la literatura cubana por medio de la preparación para el lanzamiento de una

¹ Nos referimos a las siguientes publicaciones: *Los años duros* (1966); *Canto de amor y de guerra* (1979); *De la patria y el exilio* (1979); *Las iniciales de la tierra* (1987); *Las palabras perdidas* (1992); *La piel y la máscara* (1996); *Dime algo sobre Cuba* (1998); *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002).

publicación "que sería la voz de los jóvenes escritores revolucionarios" (Díaz 1996 64). Declaradamente basada en la experiencia de la primera etapa (1966-1967) de *El Caimán Barbudo* (suplemento cultural del periódico *Juventud Rebelde*, órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas) y que había sido fundado y dirigido por Jesús Díaz, la novela, al retomar ficticiamente la represiva atmósfera revolucionaria que dificultaba o imposibilitaba la libertad de expresión intelectual, relata "la frustración de cualquier proyecto cultural autónomo dentro del sistema político cubano", según afirma Rafael Rojas (1997 242) en la reseña del libro publicada en la entrega 6-7 de *Encuentro de la Cultura Cubana*.

Aunque escrito en Cuba e inclusive inicialmente planeado para ser publicado en el propio país², podemos constatar por medio del sentimiento de desencanto que permanece después de la lectura de *Las palabras perdidas* –ciertamente proporcionado por el carácter histórico testimonial que la novela adquiere al relatar una experiencia de verdadero desperdicio de intelectos– como Díaz demostraba con su segunda novela la continuidad de un personal tono "disonante" dentro de la dinámica cultural revolucionaria, algo que nos provocaría la referencia al libro *Las iniciales de la tierra* (1987), su trabajo de estreno como novelista, que por su malestar también revolucionario permaneció doce años censurado para publicación en Cuba³. No podemos dejar aquí de resaltar que la relación interior entre la difícil práctica de realización de *El Caimán Barbudo* por el joven Díaz y la trama ficticia narrada en *Las palabras perdidas* nos permitiría comprobar como una inquietud intelectual de cierta forma acumulativa, resultante de decepciones e inconformismos a lo largo de su protagonismo cultural en el país, lo llevaría al exilio. En este sentido, en su ensayo publicado en los números 16-17 de *Encuentro de la Cultura Cubana* intitulado "El fin de otra ilusión – A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", Díaz (2000 111) nos deja una pista significativa al afirmar: "No quiero decir que *El Caimán Barbudo* en su primer período haya sido una publicación disidente. No lo fue en absoluto. Pero sí fue una publicación disonante". La importancia de la afirmación anterior, aunque realizada en las condiciones de un ya asentado exilio de casi diez años, reside en el encuentro entre la práctica de la experiencia efectiva de publicación de un suplemento literario al inicio de su trayectoria revolucionaria (que nos incitaría a la lectura de la novela a partir de la óptica de una narrativa histórica) y la posterior escritura de la propia novela (lectura, por lo tanto, de una narrativa ficcional) directamente referente a tal

² Como sabemos a través de Ambrosio Fornet (2002), a quien Díaz dedica el libro, al revelar que *Las palabras perdidas* había sido terminado por el autor en 1990 y que el proceso de su edición por la Editora Letras Cubanas tuvo que ser interrumpido después de la publicación del ensayo "Cuba, los anillos de la serpiente".

³ Ambrosio Fornet (1988: 157) destaca todavía la autenticidad y la idoneidad de esta novela: "*Las iniciales...* es una novela autorreflexiva de otra índole: al llamar la atención sobre la autenticidad de su bloque 'narrativo' desde la orilla opuesta, propone una reflexión sobre la peculiar idoneidad del género como medio de conocimiento, es decir, sobre el valor de la Novela como espacio privilegiado de la verdad concreta, en contraste con otros tipos de textos".

acontecimiento al final de esa misma trayectoria, lo que sin duda suscita un interés por, *a posteriori*, comprender mejor como fueron relacionadas las dos prácticas en su novela.

Por ahora, podemos observar como el ensayista Philippe Lejeune, ocupado en esclarecer las diferencias entre las autobiografías y las novelas autobiográficas redactadas con grados de semejanzas de identidad entre autor y personaje, busca distinguir entre lo que llama de "pacto autobiográfico" (Lejeune 26), o sea, aquel en que "la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje)" está explícitamente afirmada en el texto (y en la cubierta del libro); y "pacto novelístico" (*Id.* 27), aquel establecido bajo aspectos de una "práctica patente de no identidad" entre el autor y el personaje y bajo un "atestado de ficcionalidad". Algo importante que deriva de esa diferenciación en realidad básica es una cuestión más compleja que se refiere a las diferentes formas de tratarse la "verdad" –destacaríamos aquí esta dificultad en casos como los de autoficción– así llevándolo a aproximarse de aquello que él determina como "espacio autobiográfico":

No se trata más de saber cuál de ellas, la autobiografía o la novela, sería la más verdadera. (...). Lo que es revelador es el espacio en el cual se inscriben las dos categorías de textos, que no puede ser reducido a ninguna de ellas. Este efecto de relieve obtenido por ese proceso es la creación, para el lector, de un "espacio autobiográfico". (Lejeune 43).

En el caso de *Las palabras perdidas* (y de *La piel y la máscara*, como veremos a seguir), Díaz explora la indecisa frontera entre tales campos, dentro de lo que Lejeune sugiere como un "espacio autobiográfico", proponiendo un contrato con el lector en que a él le cabrá establecer posibles semejanzas entre "verdad" y "mentira", entre "realidad" y "ficción", siendo, probablemente, uno de sus primeros desafíos el de identificar quienes son de hecho las reales personas que inspiraron los cuatro personajes principales de la novela: Flaco, Rojo, Gordo y Una⁴. Al referirse a esta novela, Julio Ortega dice haber descubierto con su lectura que "las novelas de Jesús Díaz son versiones libres de momentos extremos de brío vital", "que rescriben lo real con gracia entrañable" y que por eso "la condena política no lleva el peso de la literatura política: forma parte del horizonte de lo vivido, allí donde las puertas se cierran pero donde la novela deja una entreabierta" (Ortega 27).

La siguiente novela de Jesús Díaz, *La piel y la máscara* (1996), la primera redactada viviendo fuera de Cuba, ya en Berlín, más allá de profundizar en complejidad ese juego dentro del "espacio autobiográfico", retoma el tema histórico del propio exilio como orientación central –tema recurrente en su obra no apenas literaria como también filmica– resaltando todavía más su necesidad intrínseca de

⁴ Sabemos, a través del propio Jesús Díaz (2000), de su hermano Rolando Díaz (2002) y de Rafael Rojas (1997) que Flaco fue el apodo de infancia de Jesús; que Rojo fue el poeta Luis Rogelio Noguerras; que Gordo fue Guillermo Rodríguez Rivera; y que Una fue Elsa Claro; todos directamente vinculados a *El Caimán Barbudo*.

existencia de vasos comunicantes entre sus trabajos. No es sin motivo que el argumento de la novela trata literariamente de la práctica cinematográfica al narrar el proceso de la realización de una película justamente llamada *La piel y la máscara*, donde director, actores y equipo viven intensamente las dificultades y peculiaridades de hacerse una película en Cuba. La película cuenta la historia de Iris, cubana que se vio obligada a salir del país por problemas políticos dejando atrás dos hijos, y que después de diez años viviendo en Miami vuelve para reencontrarlos.

Al reseñar el libro para *Encuentro de la Cultura Cubana* (Nº 1, en 1996), José Manuel Caballero Bonald (137), más allá de destacar su estructura apoyada entre la literatura y el cine como “una de las más poderosas seducciones del texto”, cuya sutileza proporciona “un eficaz vínculo narrativo”, llama también la atención para el aspecto autobiográfico de Díaz como guionista y realizador cinematográfico: “Sin duda que, tal como está planteada, la novela habría sido muy distinta sin el apoyo de esa experiencia personal del autor” (*Id.* 138). Por lo tanto, la inevitable identificación entre Díaz/autor y el personaje de la novela Oso/director (quien, a su vez, también trabaja en la película como actor interpretando el cuñado de Iris, Fernando, profundizando así la *persona* literaria), se vuelve manifiesto cuando nos deparamos con pasajes como esta en que Oso, al reflexionar sobre los riesgos que estaban en juego con la película, le presta su voz a Díaz:

Se trataba, entre otras cosas, del adiós a una revolución cuyos aciertos, ya remotos, yo había aplaudido con vehemencia, cuyas brutalidades, excesos y locuras había callado culpablemente y ante la que no quería aparecer como juez sino como testigo, como alguien que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable. (Díaz 1996 23).

Rafael Rojas (2002 174) llega a afirmar que "En *La piel y la máscara*, Jesús Díaz confesó, una vez más, su silencio y complicidad bajo el régimen cubano y articuló una corrección narrativa y política de su film *Lejanía*, en el cual había reproducido varios estereotipos castristas". Indiscutiblemente existe en esa interconexión una reorientación ética que remite a las relaciones de esta novela no solo con esa película, sino también con otras obras de Díaz producidas antes de su exilio. *La piel y la máscara*, la novela, retoma el argumento esencial de la segunda y última película de ficción con su dirección y guión, *Lejanía* (1985), que a su vez dialoga con su elogiado documental *55 hermanos* (1978) y la respectiva publicación del libro *De la patria y el exilio* (1979) con los relatos testimoniales grabados en ese documental. Podríamos, así, localizar el origen del argumento de *La piel y la máscara* en el registro que Díaz había hecho del regreso a Cuba de la Brigada Antonio Maceo en *55 hermanos*, todavía en los años setenta, destacando de esa

forma su interés por el tema del exilio desde el período que marca sus actividades cinematográficas en el ICAIC⁵.

Lo que sin duda se nota para más allá de esa intertextualidad, si acompañamos la diferenciación (basada en Marc Angenot⁶) traída por Leonor Arfuch (50), sería todavía la significancia de una interdiscursividad que, con sus “procedimientos narrativos, puntos de vista, esquemas enunciativos, giros retóricos, modalizaciones del ser y el deber-ser, etc.” acaba por abrir las posibilidades de análisis en dirección a “la compatibilidad de una lógica de las acciones con el trazado de un espacio moral” (*Id.* 93). De hecho, en términos genéricos, una orientación ética parece querer conducir el carácter narrativo de toda experiencia humana, una vez que, por encima de cualquier intencionalidad, naturalmente sobresale un aspecto valorativo de acciones pasadas (interrelacionadas o no), algo que termina por implicar en el cuidado con el “trazado de un espacio moral”. Arfuch, aunque estableciendo sus atenciones conceptuales prioritariamente a los géneros autobiográficos distantes del terreno de la ficción, no deja de observar que narrativas como novelas constituyen territorios propicios a la experimentación de los límites de “contratos de veridicción” (*Id.* 98)⁷.

Tales consideraciones nos hacen llegar, así, a la última novela que aquí dedicamos brevemente nuestro interés, *Dime algo sobre Cuba* (1998), con la posibilidad de afirmar con alguna dosis de seguridad junto a las novelas que observamos anteriormente, como el relato de acontecimientos (históricos o ficcionales) y su secuencia temporal de carácter ético y mimético en forma de narrativa convergen en la literatura de Jesús Díaz para la conformación de lo que Paul Ricoeur (1997) denominó como “identidad narrativa”. *Dime algo sobre Cuba*, a diferencia de todas las novelas anteriores de Díaz, experimenta una incursión en el libre universo de la creación sin fundamentos propiamente autobiográficos, contando humorísticamente la historia de Stalin Martínez, estomatólogo que después de innúmeras peripecias disparatadas en Cuba va a un congreso en México, consigue cruzar a la frontera terrestre con los Estados Unidos, acaba escondido en la casa de su hermano exiliado en Miami y termina siendo obligado a quemarse al sol para quedar con aspecto de un balsero para conseguir la visa de residencia en el país a través de la Ley de Ajuste Cubano del *State Department*. Como es posible deducir

⁵ A modo de ejemplo, y como hilo conductor para un futuro análisis de esas intersecciones, sugerimos una atenta comparación entre las reiteradas escenas pasadas en azoteas en todas esas obras, desde la brigadista Regina y el rescate de su infancia en Santiago de Cuba en *55 hermanos* (y *De la patria y el exilio*); pasando por el diálogo entre Ana y Rey en *Lejanía*; así como la de la filmación de la misma escena ahora entre Lidia y Orestes en *La piel y la máscara*. Por último, aunque en un contexto diverso, valdría también observar el martirio de Stalin Martínez en la azotea en Miami en *Dime algo sobre Cuba*.

⁶ Se refiere al libro *1889. Un État du discours social* (Montreal: Le Préambule, 1989).

⁷ Entre las posibilidades de tratamiento de la voz narrativa en el interior de lo que Arfuch (2010) denomina como “espacio biográfico”, ella destaca la autoficción y su desconexión del “pacto” de referencialidad biográfica, resaltando que lo que está en juego no es tanto la veracidad de esa voz y sí la aceptación de la descentralización del sujeto enunciator.

de ese argumento un tanto extravagante⁸, Díaz se aproxima con esta novela de un relato histórico metonímico cuyos sucesos podrían estar asociados a innúmeros cubanos emigrantes, encontrando así en la trama ficcional de un individuo común – revolucionario típico que se siente convicto a su propia manera, pero que acaba por no resistir al exilio delante de la inexorabilidad de las dificultades cotidianas– la abertura para una identificación de alcance colectivo.

Ricoeur (1997), ocupándose intensamente de las relaciones entre la temporalidad de la narrativa y la de la propia vida, considera que la narrativa es el "guardián del tiempo", "a medida que solo habrá tiempo pensado cuando narrado" (*Id.* 417). Él introduce el concepto de "identidad narrativa" de un individuo o de un pueblo como el entrecruzamiento de la historia y de la ficción, identidad por lo tanto oriunda de una acumulación de narrativas en que una "cadena de refiguraciones" resultaría de la "rectificación sin fin de una narrativa anterior por una narrativa ulterior" (*Id.* 427), siendo posible así, por lo tanto, "incluir la mudanza, la mutabilidad, en la cohesión de una vida" (*Id.* 425). Sus reflexiones nos sirven para concluir como las novelas de Jesús Díaz aquí tratadas nos direccionan para más allá de una comprensión apenas de la identidad del autor en su constante refiguración narrativa, pero también nos provocan a observarlas como la oportunidad de atestiguar los hechos históricos transformadores de la identidad cubana contemporánea. En las palabras de Ricoeur (426): "un sujeto se reconoce en la historia que cuenta a sí mismo sobre sí mismo", y "la historia siempre procede de la historia".

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Caballero Bonald, José Manuel. "La piel y la máscara", *Encuentro de la Cultura Cubana* 01 (1996): 137-138.
- Díaz, Jesús. "Cuba, los anillos de la serpiente". *El País*. 12 mar. 1992. Web. 12 set. 2016
<http://elpais.com/diario/1992/03/12/opinion/700354805_850215.html>.
- _____. *Dime algo sobre Cuba*. 3ra ed. Madrid: Espasa, 1998.
- _____. "El fin de otra ilusión – A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", *Encuentro de la Cultura Cubana* 16-17 (2000): 106-119.
- _____. *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama, 1996.

⁸ Una nota introductoria al libro informa haber sido la novela libremente inspirada en un guión cinematográfico escrito anteriormente por el propio Díaz.

- _____. *Las iniciales de la tierra*. 1987. 2da ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- _____. *Las palabras perdidas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Díaz, Rolando. “Mi hermano Jesús: ráfagas de la memoria”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 75-82.
- Fornet, Ambrosio. “Jesús en la memoria”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 42-50.
- _____. “Simplificando”, *Casa de las Américas*, XXVIII/168 (1988): 150-158.
- Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- Ortega, Julio. “Concurrencias de Jesús Díaz”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 25 (2002): 24-27.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.
- Rojas, Rafael. “Bájate de esa nube”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 6-7 (1997): 241-243.
- _____. “Jesús Díaz: el intelectual redimido”, *Istor* II/10 (2002): 166-177.

Películas consultadas

- 55 HERMANOS. Dir. Jesús Díaz. Guión Jesús Díaz. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1978. Fílmico.
- LEJANÍA. Dir. Jesús Díaz. Guión Jesús Díaz. Act. Verónica Lynn, Jorge Trinchet, Isabel Santos, Beatriz Valdés, Mónica Guffanti, Mauricio Rentería. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1985. Fílmico.