

El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica

Gilberto Padilla Cárdenas
Profesor. Universidad de La Habana.

A Jorge Fornet

Desgraciadamente, el crimen jamás es perfecto.

Jean Baudrillard

La literatura cubana ha girado incesantemente alrededor de un centro, de un significante vanidoso y figurado hasta el vértigo: el factor Cuba. Infectada por el virus de «lo cubano» (entiéndase: por la iteración cansina de «lo cubano» en el mercado), la literatura nacional contemporánea padece los efectos de una invasiva patología viral, de una enfermedad sistémica: una suerte de *lupus eritematoso*. Está claro que ha adolecido tradicionalmente de retórica, resaca, logorrea, tautología, de la misma manera que un cuerpo puede padecer ataques, espasmos y catatonía. Pero con algunos escritores cubanos ya no se trata de una patología tradicional de la forma, sino de una de la fórmula, de una escritura que se aprovecha indiscriminadamente del capital simbólico de «lo cubano» como tótem. No en balde, en los últimos años existe una tendencia, una propensión, a leer las novelas cubanas como *síntomas*. Pensemos en el modo en que Jorge Volpi se acerca a *Todos se van*, el *bildungsroman* de Wendy Guerra, o incluso en el modo en que Roberto Bolaño leyó *Trilogía sucia de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, como *síntoma* de un país «lamentable, en

estado comatoso, en donde hablar de Revolución ya ni siquiera funciona como un chiste».¹

Tal parece que Cuba está entonces sobresignificada; todo, hasta lo más superfluo, está amenazado por ese exceso de significación, por esa sintomatología aberrante que pende sobre el texto cubano como una hemorragia. Y esa lectura clínica, facultativa, manifiesta el más reciente síndrome de los *Cuban Studies*: la etiología literaria. Su cuadro hospitalario: hipóstasis de «lo cubano» —si es que eso existe—, ovulación ideológica; mesmerismo; sobreinterpretación; delirio psicoanalítico; es decir, disposición a leer lo que la obra calla a través de lo que muestra; enervamiento, *et al.* Los que adolecen de esta afección, convencidos de que la literatura cubana encarna la noción velada de una realidad que surge de diversos intereses «patológicos» (la censura, el miedo, los intereses de poder, las carencias, etc.), entienden el proceso de la lectura como un peritaje. Estos *misreaders*² usan el texto para encontrar en él una suerte de cámara secreta, a manera del oro subterráneo que guarda la serpiente del mito. Ese oro antiguo es —parafraseando a Virgilio Piñera— la maldita circunstancia ideológica por todas partes. Porque la ideología es casi siempre la coartada de esta crítica ambulatoria para advertir tensión entre Estado y relato, e incluso, entre lectura y verdad estatal.

Quisiera plantear algunas hipótesis sobre las causas que han motivado esta consideración extraestética. En

primer término, se trata de una reacción anafiláctica ante la fantasía compensatoria de la isla de Cuba como *locus amoenus*. El hecho tiene sus raíces históricas. Como es sabido, acompañando a *Espejo de paciencia*: texto fundador del *Cuba-appeal* en el siglo XVII, iban en el manuscrito seis sonetos de poetas lugareños, en los cuales se reproduce una escena que gran parte de la literatura cubana posterior no ha hecho más que volver a contar. ¿En qué consiste esa situación inicial? Tanto en el poema épico de Silvestre de Balboa y Troya de Quesada como en dichos sonetos, hay un deseo hipostasiado por la naturaleza de la Isla, su cornucopia y promisoriedad: «venga a Puerto del Príncipe Cristiano,/ y gozará de un nuevo paraíso», «las siete fortunadas islas bellas/ donde Marte y Amor tienen su asiento...», «Dorada isla de Cuba o Fernandina,/ de cuyas altas cumbres eminentes/ bajan a los arroyos, ríos y fuentes/ el acendrado oro y plata fina».³ Considero innecesario aclarar que estas imágenes volitivas son la temprana expresión simbólica de un fundamentalismo de «lo cubano» que, a riesgo de cometer un anacronismo, tiene como embrión el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón: «es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto».⁴ El caso, aunque extraordinario, no es único. En el ensayo de Nara Araújo, «La isla de Cuba: viaje, imagen y deseo»,⁵ se refieren una serie de textos que también reproducen —para los lectores extranjeros— una imagen de Cuba como icono; es decir, de la Isla como un codiciado y siempre ya imposible objeto de deseo. Tal es el caso del relato de viaje de la sueca Fredrika Bremer, *Cartas desde Cuba*; del inglés Walter Goodman, *La perla de las Antillas. Un artista en Cuba*; así como de los estadounidenses Samuel Hazard, *Cuba a pluma y lápiz*, y Joseph Hergesheimer, *San Cristóbal de La Habana*. Publicados los tres primeros en el siglo XIX y el último, en la segunda década del siglo pasado, contribuyen al diseño de una Cuba romántica.

Si existe algún lugar sobre la tierra donde el espíritu de la vida tenga una existencia individual, tan pura, animada y deliciosa como cuando por primera vez pude respirar, por gracia del señor de la Creación y el amor, debe de ser este. El aire tiene una especie de actividad vitalizante que es para mí un milagro perpetuo y una delicia constante [...] Es una deliciosa brisa incesante, que no viene de ninguna parte especial, sino de todos lados, que mueve todas las cosas ligeras y que parece respirar y vivir. La brisa indescriptible, a la vez dulce y reanimante, acaricia tu frente, tus mejillas; alza ligeramente tus vestidos, tus cintas; te rodea; te penetra; es como si te bañase en una atmósfera saludable, dentro de la cual renaces. Lo siento en el alma y en el cuerpo; aspiro este viento, este aire, como se bebe un elixir renovador [...] Yo lo llamo «el aliento de la Creación» [...] Este aliento de la vida me parece el mayor milagro en Cuba. Y no puedo describir hasta qué punto considero benéfica su influencia.⁶

La Isla es entonces objeto de deseo: icono y promesa por excelencia, concentración hiperestésica. Y los códigos de «lo cubano» subrayan un primitivismo que evoca, de alguna manera, ciertas visiones idílicas del *locus amoenus* con las que la modernidad se enfrentó al Nuevo mundo. Pero, a la vez que esto ocurre, comienza a saberse de la existencia de libros que narran otra realidad: he seleccionado solo dos de ellos, el primero es *Jineteras*, de Amir Valle; el segundo, *Trilogía sucia de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez; textos que no están publicados en Cuba y circulan de manera clandestina, al tiempo que pertenecen a un gabinete mayor de lecturas. Ahí están *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte, y algunos entre los mejores relatos de Carlos Victoria y Reinaldo Arenas —por solo mencionar ejemplos notables—, donde también hay necesidad de contar otra historia, la «real», lo que se opone al espejismo. Así nació Tuguria, la capital hundida imaginada por Ponte, donde todo se conserva como en la memoria; así surgió y se eternizó La Habana underguater [*sic*] de Erick J. Mota; la ciudad implosiva de Guillermo Cabrera Infante: una Habana «derruida, no desde el aire como Berlín, sino desde dentro»;⁷ la ciudad porno-estéreo de Amir Valle. Hay pues —en esa difracción entre realidad y espejismo— una teoría de la escritura que trae implícita toda una hipótesis sobre la literatura cubana. Y es que, de algún modo, la historia de las letras cubanas puede seguirse por la de la visión catóptrica.

Cuando, a propósito de «Hacia una comprensión total del siglo XIX», de Calvert Casey, Víctor Fowler apunta que

la propuesta de una nueva escritura que nos hace Casey se vale de continuo de la metáfora de la mirada como si los textos pudiesen ser divididos, según la intención o limitación de quien escribe, en el grupo de los que se deciden a «ver» y los que ocultan en su escritura lo que observan,⁸

el ensayista confirma mi sospecha de una antiquísima relación entre escritura y espejismo en el contexto de la literatura cubana, pues con frecuencia la escritura —como el espejo de *El jardín de las delicias*— oculta el pavoroso rostro del demonio en el lozano cutis de la dama. Y ese «secreto», donde una frase niega otras, impide otras, contradice o reprime otras escrituras, ostenta la diabólica esencia del espejo, pues ¿qué es *reflectere* sino reflejar o —parafraseando a Borges— copiar la ficción de las cosas? Tal vez podamos pensar que esa imagen implica una duplicidad, una mimesis, pero narrar es siempre un simulacro, un ejercicio de selección y exclusión, pues la escritura y su realización —el texto—, paradójicamente, al mostrar, ocultan, mienten. Y —nos dice Fowler a propósito de los autores que encubren en su escritura lo que observan—

ese segundo grupo de los que mienten, muestra su calidad simbólica desde que aprendemos que su lista de miembros es casi idéntica a la de lo más destacado de la cultura colonial nuestra: Heredia, Miahle, Landaluce, Villaverde, Meza, la Condesa de Merlín, los dos Betancourt, la Avellaneda, Hazard, Valdivia y Fornaris.⁹

Ahora bien, esa necesidad de mostrarnos la historia desde su «reverso», es decir, de sacar a la luz lo sucio y lo oculto, no es inherente solo a la literatura. El arte cubano, por ejemplo, también ha sabido satisfacer esa demanda visual de lo ilícito. Tenemos los ejemplos de la patria trans-*gay* de Eduardo Hernández Santos; de la patria anhedónica y castrante de Marta María Pérez Bravo; de la ginopatía de Cirenaica Moreira. También podemos pensar en Abigail González y su patria doméstica; o en René Peña y su patria negra y apotropea; en Juan Carlos Alom, o más recientemente, en Mabel Poblet y su patria acróstica; en Jorge Otero y su patria *queer*. Como se ve, una imagen de Cuba no como *locus amoenus* sino como galería del goce y la perversidad, del desvío y la debilidad, la laxitud, lo *queer*, lo bastardo, lo apático, lo disfuncional, del miedo, quizás sirva para ilustrar la relectura de la nación que alcanza el arte cubano de las últimas décadas (sobre todo a partir de 1990). Frente al metarrelato monumental y edificante de la cubanidad, se coloca un discurso díscolo y liminal, que gravita hacia una asunción de la Isla como espacio bastardo, como resto y como ruina, o para decirlo de alguna manera, como (*a*)*pathos*:

Al fin y al cabo, este país es como un pellejo grabado, después de miles de generaciones de casetes, traído peligrosamente por un marino mercante griego de uno de sus largos periplos. Pellejo quiere decir, en habanero, una película porno borrosa de tanto uso. De cualquier manera, es lo mismo, los dos empiezan siempre igual: Érase que se era una mujer apasionadamente enamorada, una sufrida de las que ya no vienen, una desdichada de las que ya no se fabrican. Embelesada con el mar, las palmas, las calles, las sombras en los portales, el solecito permanente sin vacaciones, y toda esa seguidilla de la cubanidad, que tanto suena a enfermedad venérea: singando con fulanito cogí una *cubanidad* que no hay penicilina que acabe con ella.¹⁰

El nacimiento de esta otra arquetipología del imaginario cubano no carece de interpretación clínica. Hay quienes ven en ella una suerte de «grado cero» de la realidad; otros la juzgan un complot, la terrible maquinación de un grupo de escritores precisados a desacreditar el modelo cubano; no faltan los que le atribuyen una función mercante: hacer de la *cuban experience* un fenómeno cuantitativo, casi computable, cuyos *thèmes* ya no proceden de Utopía sino de Marginalia. En todo caso, cualquiera que fuese el sentido de tal imaginario, ciertamente Cuba adopta una intensidad espectral, un capital simbólico viciado, que es el del fetiche. Pero a la vez que esto ocurre, comienza

a saberse de la existencia de autores que se rebelan, a principios del siglo XXI, contra esa suerte de *fatum*. Nacidos generalmente en los umbrales de la década de los 80, para ellos la Isla ya no es más que un sitio X, una referencia fortuita: un no-lugar; y el contexto de «lo cubano» constituye un mero dato anecdótico, un desafío, más que un mecanismo de legitimación. Me gustaría referirme a algunos de ellos y a sus libros, que ya no participan de la recurrente fantasía compensatoria del factor Cuba; ya no ven la necesidad de ese residuo, que se ha vuelto embarazoso.

En la historia de la literatura cubana, la precoz tentativa de liberarnos del cadáver de Cuba (entiéndase: de la supersticiosa estética de «lo cubano»; el *Cuba-appeal*) sobreviene como reacción emocional a un trauma psicológico extremo: el «desencanto». Lo que en primer momento aparece en los textos como una saludable pérdida de ilusiones, muy pronto se presenta —para los escritores cubanos de la generación siguiente, es decir, los nacidos a partir de 1959 y llegados a la literatura hacia finales de los 80— dotado de una significación atea: la pérdida del sentido. En una muy lúcida reflexión, Jorge Fonet distingue una serie de autores que no arrastran consigo el «encantamiento» que marcó la vida de sus predecesores; nacieron literariamente, por decirlo de algún modo, en otro país, y no parecen sentir nostalgia por los fantasmas de un pasado que no es suyo. Desde esa perspectiva, realizan una especie de literatura posrevolucionaria o de la transición que, en no poca medida, parece obnubilada por los conflictos del presente.¹¹

Un autor como Pedro Juan Gutiérrez, prosigue Fonet,

aunque nació en 1950, sería el caso extremo de esa narrativa que *pasa por alto* la propia existencia de la revolución. Su «ciclo de Centro Habana» se desarrolla en un mundo ya degradado, sin referencias previas y muy poco que lamentar, como no sea el espanto de la vida cotidiana.¹²

Creo innecesario aclarar que esa omisión, ese extremo refinamiento —de Gutiérrez, en este caso— para no nombrar nunca al Estado, comporta un truco teatral; y es que la contingencia, la eclíptica de la realidad, se convierte en la nueva encarnación supletoria del factor Cuba. En otras palabras, estos autores «postraumados» convierten el velorio de Cuba en una atracción especial, una puesta en escena vigente, una reserva natural: ¡En directo con la realidad cubana! —dice su copla— ¡Visiten este mundo disfuncional! ¡Concédanse el estremecimiento de la *cuban experience*!

Permítaseme aquí una observación, en forma de digresión, respecto a la particularidad estilística de esa ausencia, de ese «pasar por alto» (Fonet *dixit*), en Pedro Juan Gutiérrez. Yo diría que los textos de *Trilogía sucia*

El rechazo a los signos disciplinados —y no disciplinados— del factor Cuba es moral y estilísticamente sospechoso. Por eso, el auténtico escándalo de los escritores «inadvertentes» reside en el atentado no tanto a la moral como al principio de realidad de «lo cubano».

de *La Habana* tienen la peculiaridad de poner al Estado como una clave de lectura externa al relato. Contra lo previsible, las anécdotas de dicho autor se plantean como una paradoja: por lo general tienden a desvincular el conflicto de la responsabilidad estatal. Cada una a su manera ha sabido ficcionalizar la política y desplazarla del centro de la narración para hacerla funcionar como una trama secreta y elidida. Esa preterición es el resultado de un determinado pacto retórico que proscribió un cierto modo de indexación de lo real. Y es para mí el elemento estético fundamental de la poética de Pedro Juan: la ausencia es elipsis, programada por el texto y llenada por el lector, que contribuye así al carácter completo de un relato donde los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas disímiles. Pongamos un ejemplo. En «Un día yo estaba agotado», al final del relato, una emisora radial divulga lo siguiente: «Libertad, amor, esperanza. De Cuba pueden decirse tres cosas: libertad, amor, esperanza».¹³ Esa locución está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia elidida. Gutiérrez cuenta con claridad y sencillez la historia de una Habana lamentable,¹⁴ mórbida, donde el problema ya no es cambiar de vida —la utopía máxima—, sino sobrevivir —la utopía mínima—, y al mismo tiempo muestra al estilo de Hemingway una historia elidida que convierte esa alocución en algo enigmático y oscuro.

Como se ve, a pesar de esta nueva axiología de «lo cubano» —entiéndase: la Isla como *locus decadentis*—, escritores como Pedro Juan Gutiérrez (*El rey de La Habana*), Amir Valle (*Si Cristo te desnuda*), Zoé Valdés (*Te di la vida entera*) o Ángel Santiesteban (*Dichos los que lloran*), entre otros, contribuyeron a romper el *Sturm und Drang* de la Cuba romántica —no en balde el eje central de la eticidad cubana es *ese sol del mundo moral*— y dotaron al imaginario de la nación de un reverso, de una arquetipología abyecta. En el caso de Pedro Juan Gutiérrez, existe incluso una ideología literaria que corresponde a dicha «actitud abyecta»: el realismo (sucio).¹⁵ Así, en *Trilogía...* se lee su poética:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle [...] y la dejas caer sobre la página de blanco. [...] Es fácil. Sin retoques [...] Sin una sola mentira [...] Ese es mi oficio: revolcador de mierda. [...] Eso es todo. No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso.¹⁶

Como se ve, ese realismo (sucio) lleva al lector a reparar en una supuesta forma «ordinaria» de lenguaje, un *grado cero de la escritura*, que en alguna forma

pretende ser natural. Tal es su primera superstición: este supuesto lenguaje natural nos ofrece la realidad «como es»; no la deforma como hacen el romanticismo o el simbolismo para darle contornos subjetivos. Es completamente neutral e incoloro: su única labor consiste en alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin su intervención. Entre texto y lector no habría entonces ninguna interferencia: la escritura sería justamente ese «vacío» donde se disuelve el estilo sin su ostentación. Creo innecesario aclarar que esa supuesta objetivación, en el llamado «ciclo de Centro Habana», no tiene más remedio que ser abyecta e instituir un imaginario decadente. ¿Dónde si no?

Sin embargo, como ya apuntaba, en los últimos años se gesta también dentro de esa arquetipología del imaginario cubano, una tercera opción, «inadvertente» o «neutra» como la llaman los lingüistas, que corresponde al *thème* de la isla de Cuba como no-lugar. Una comparación tomada de la lingüística puede dar cuenta de este artificio: sabemos que los lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (masculino/femenino, singular/plural), la existencia de un tercer término: el neutro. Guardando las distancias, escritores como Legna Rodríguez Iglesias (*Chicle*), Jorge Enrique Lage (*Carbono 14. Una novela de culto*), Osdany Morales (*Papyrus*), Agnieszka Hernández (*San Lunes. Panóptico en dos estaciones*), o Jamila Medina Ríos (*Ratas en la alta noche*), por solo mencionar algunos ejemplos, reproducen esa escritura, deliberadamente libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje tropológico del factor Cuba.¹⁷ En estos libros, la «descubanización», es decir, la renuncia a desarrollar formas patéticas, formas de la cubanidad viciada, constituye más bien un medio que un fin, y su objeto es marcar el relato con un único mito formal: la universalidad. Problema filosófico crucial: «lo cubano», en esta literatura, está en paro técnico. Pensemos en las consecuencias de esta especulación.

Hay una idea utilísima de Jorge Luis Borges, en «Sobre los clásicos II», que de algún modo adelanta una hipótesis con respecto al futuro de esta inadvertencia de Cuba. Comenta Borges: «en la literatura rige la misma ley general que en el determinismo: basta que un hecho ocurra para que sea necesario, fatal».¹⁸ Lo anterior no quiere decir que la novela literaria «inadvertente» sea más intensa o más memorable, o «mejor» que la del paradigma precedente; sino que es esencial y que da cuenta de una nueva moral estética orgánica.

Porque una inadvertencia de Cuba, como pose, sería tan contraproducente como su inclusión desde un mecanismo de legitimación.

Si alguien me preguntara cuál es el curso lógico de la literatura nacional después de estos escritores «inadvertentes», de su secuela ideológica, diría que existirá el momento en que esos signos de «lo cubano» —que hoy son iteraciones del mercado— serán examinados como fósiles. ¿Será posible que existan dentro de un tiempo los vestigios fósiles de «lo cubano», de la misma forma que hoy están los de las eras geológicas pasadas? Creo que sí, pero en estos escritores «inadvertentes», «lo cubano» tiene que ser analizado como el cráneo de Piltdown: mezcla de cráneo de hombre de Neanderthal con mandíbula de Australopithecus, en busca de su datación. Y el propio territorio comienza ya a adquirir el aspecto de un objeto fósil, de huella arqueológica. Entonces, seamos radicales: tal parece que si la literatura cubana sigue ese camino llegará un momento en que se sospechará que los signos de «lo cubano» son invenciones posteriores, y que esa cubanidad nunca existió (como ya ocurrió en el siglo XIII con las pinturas rupestres, sospechosas de haber sido fabricadas *a posteriori* por impostores del siglo XXI, para testimoniar en favor de una prehistoria antropológica). Después de leer *Vultureffect* o *Papyrus*, después de la experiencia *Chicle*, es perfectamente lícito pensar que la cubanidad es un complot. Estos libros se apartan de la clerecía dominante de textos que han desarrollado el culto-Cuba, a pesar de la cacofonía. Y no es exagerado afirmar que toda la extrañeza que provocan en cierto lectorado es producto del dolor y la angustia del miembro fantasma: Cuba.

—Cuba.

—¿Qué es eso?

—Así se llamaba mi planeta.

—Lo conozco —mentí—. ¹⁹

Ahora bien, pudiera replicarse: ¿por qué la literatura cubana contemporánea, con la excepción de estos escritores y algunos otros que no son mayoría, sigue cultivando la inflación simbólica de «lo cubano»? La respuesta sería: porque la hipóstasis de Cuba es tranquilizadora desde el punto de vista comercial, y, por ello, sigue dominando todavía hoy nuestro sistema de valores. El rechazo a los signos disciplinados —y no disciplinados— del factor Cuba es moral y estilísticamente sospechoso. Por eso, el auténtico escándalo de los escritores «inadvertentes» reside en el atentado no tanto a la moral como al principio de realidad de «lo cubano», y por eso muchos de ellos han sido leídos con un prejuicio ético, en el que la falta más grave que se les imputa es una veta *naif*, esnob, e incluso, desubicada. Para ellos, esa Cuba de *vademécums* —como la de las guías turísticas de Christopher P. Baker o la que reproducen

los aparatos ideológicos del Estado (AIE),²⁰ como diría Louis Althusser— es el espejo del vampiro: un sitio donde no se ven reflejados, esto es: un no-lugar, un muro. Veamos un pasaje de *Carbono 14...*, que proporciona a este respecto un ejemplo gráfico:

Lo miré atentamente. Me invitó a sentarme. Me ofreció una tarjeta que decía NUEVE. El número confirmaba que tras la fachada masculina de un Philip Marlowe se escondía una mujer.

Una mujer leyendo un gran libro titulado: *Cuba. Atlas geográfico-político*.

—Quizá deba incluirlo en la tarjeta, ¿no crees?

—¿Incluir qué cosa?

—Que soy una lectora de tipo atlético.

[...]

—¿Quieres que te diga por qué soy de ese tipo?

[...]

—Lees material con calorías extra. Anexos. Complementos. —Toqué la tapa dura del libraco sobre *Cuba*—. Y eres capaz de leer hasta un apócrifo que no tiene nada que ver con nada.²¹

Me fascina esa idea de que la observación directa (que supone el escrutinio cartográfico del *Atlas...*) o la descripción circunstancial de Cuba (como los itinerarios de Christopher P. Baker) son las ficciones más grandes que presentan las obras sobre Cuba. Hay una película de los hermanos Marx que ilustra lo que refiero sobre ese terrible *orientalismo* —como diría Edward Said— de «lo cubano». Recordemos la conocida escena donde Harpo se mantiene pegado a una pared: «¿Qué haces ahí?» «Sostengo la pared» «¡Te burlas de mí! ¡Sal!» Harpo da un paso a un lado y la pared se desploma. Muchos intelectuales cubanos han sostenido el factor Cuba como Harpo la pared. ¿Acaso no está el cine cubano, por ejemplo, pegado a la pared, y ese muro no es el muro de la cubanidad? Bastaría con pensar en películas como *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2003), *Se vende* (Jorge Perugorria, 2012), *Casa vieja* (Lester Hamlet, 2010), *Chamaco* (Juan Carlos Cremata, 2010), y un generoso etcétera, donde el anatema de «lo cubano» es muchas veces responsable de un cine prescindible, contingente y ramplón, en el que la angustia sociológica prima a contrapelo de la ontológica. Incluso títulos apreciables, con una franca vocación de búsqueda existencial, son todavía hartos condicionados por el *epos* de «lo cubano». Recordemos lo que Rufo Caballero solía sugerir acerca de *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993):

Tomemos [este] excelente filme [...] e intentemos la operación de un nuevo montaje: sustraigamos los planos del cerdo en la escalera, el detalle escatológico de la fornicación que figonea David en la posada, las referencias al Comité y la vigilancia, o el chiste ocioso del cheo piropeando a la mulata. Elevada la película por sobre la contingencia, ¿perdería sustancialmente?, ¿se hubiera podido filmar un proyecto básicamente sustentado en las vibraciones esenciales e íntimas del

correlato entre sexo y espíritu, «normalidad» y afecto?, ¿hubiera recibido entre nosotros semejante cantidad de reconocimientos?, ¿los mecanismos promocionales le hubieran prodigado tanta atención? No se trata de pretender la sustracción radical del hombre con respecto a sus circunstancias —además, históricamente imposible y nada aconsejable—, sino de impedir que la estrecha contextualidad acorrale la trascendencia y la resonancia transfiguradora de los signos. En los filmes de Wajda late el alma polaca, pero para ello nadie baila una polca ni se reúnen los bolcheviques polacos —que sabrá Dios cómo se llamarían— a analizar el rumbo del país.²²

En el caso de la literatura, si una fisura o una conmovión definitoria resulta de esa inadvertencia del *epos* cubano, ha sido en los tópicos, ya que estos escritores no presumen especialmente de una legitimidad derivada de lo temático. Veamos, en primer término, las obsesiones de un narrador como Jorge Enrique Lage, a partir de *Carbón 14...*: en una página trata de *South Park*; a la siguiente de *Family Guy*; quince páginas después aparece una suerte de Lolita asesina que estrangula a los hombres con una insignia patria: la pañoleta escolar; un investigador obsesionado con la técnica radiométrica del carbono 14 intenta desenhebrar el enigma de la ropa interior femenina; supermodelos virtuales, dos cineastas chinos, un *dealer* crítico de punk rock y un buitre que lee a Deleuze, son parte del elenco de una historia surrealista que conjuga humor, erotismo, alta tecnología, y la que considero la ascendencia crucial de la novela: lo que he denominado —siguiendo a Baudrillard— el porno-estéreo en todas sus modalidades. Mi lista de obsesiones no es completa. Basta reconocer las que registran una significativa compulsión de Lage: una angustia de las influencias no literarias. Virtud rarísima en nuestra literatura —se me ocurren las excepciones notables de Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier, fascinados por el cine y la música respectivamente— que se ha pensado a sí misma casi siempre de manera endógena, es decir, a partir de un marco libresco. Estilísticamente, una novela como *Carbón 14...* —que tomo como *sensorium* de la escritura «inadvertente»— destaca por su promiscuidad genérica e intermedialidad. Y en lo compositivo: porque para Jorge Enrique Lage —como para muchos de los escritores que he mencionado: Legna Rodríguez, Raúl Flores Iriarte, Osdany Morales, Ahmel Echevarría, Jamila Medina—, la ascendencia de las Bellas Letras cubanas funciona como un lastre. Me explico. Cuando una novela como *Carbón 14...*, esquizoanotaciones como *Vultureffect* o un poemario como *Chicle*, surgen en una literatura como la cubana, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que los hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil tiene lugar sin que lo sepamos. El canon es otro. Variar el pulso de una tradición, disentir del *canon*

cubensis, es quizás el artificio capital de estas obras «inadvertentes». Tal es precisamente la primera secuela estética de la inadvertencia: la desherencia. Yo diría que estos autores han cultivado —de manera consciente— una suerte de orfandad literaria, de antigenealogía. Para ellos —para quienes la mayoría de las veces la tradición cubana resulta un yunque—, ya no se trata tanto de inscribirse (preferiría decir: «empotrarse») en una tradición literaria, como de romper su sentido legitimador; porque si a Lage se lo lee desde Carpentier, a Legna desde Lezama y a Jamila desde Dulce María Loynaz, no queda nada. Entonces aparecen los criterios fundamentalistas: que hacen una literatura menor, sin aliento, hojarasca, etc.

Hay otro aspecto estético de la inadvertencia de Cuba cuyo efecto debemos notar todos: estos libros provocan la ilusión de una lengua sin Estado. El concepto de una literatura sin Estado ya está suficientemente trabajado en los *Ensayos próximos* de Julio Ramos, donde aparece a propósito de la novela *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera. Claro, para Ramos este concepto remite a la peculiaridad lingüística de las narraciones de Rivera, escritas en una lengua de «afuera», el español México-americano, no regulada por los sistemas normativos de un aparato escolar nacional. Veamos en qué consiste y de qué modo está esa problemática en dicha novela:

Entonces, si no es una lengua ni nacional ni extranjera, ¿qué es? ¿Será meramente una instancia de la pérdida o de la desposesión? [...] ¿Diremos entonces que se trata simplemente de una instancia «menor» de la lengua? Hasta cierto punto [...] podríamos decir que el español de Rivera es una inscripción «menor» de lo que fue, en otro momento, una lengua nacional e imperial.²³

Me gustaría partir de esa instancia de escritura «menor» —recordando la memorable lectura de Kafka que propusieron Deleuze y Guattari en *Por una literatura menor*— para entender la operación estilística de los escritores «inadvertentes» cubanos. El concepto de lengua sin Estado se les aplica no porque su literatura sea transterrada (término que recuerda el calificativo que Jorge Luis Arcos le otorgara al poeta cubano José Kozer: un poeta «sin nación», un transterrado), sino porque sus libros (entiéndase: los volúmenes que he relacionado a lo largo de este ensayo) no nos presionan para honrar la relación entre escritura e ideología, o incluso, entre Estado y escritura, que en las últimas décadas pulula en nuestras letras como una especie animal de la que se han eliminado los predadores naturales; además, porque su inadvertencia de Cuba como gesto no responde al movimiento pendular de nuestra tradición literaria después de 1959: una literatura que se debate, en su gran mayoría (porque siempre hay líneas de fuga, isotopías), entre la obsesión de una escena germinal —la Revolución y su épica— y

el suspense de su conjeturada fase terminal. Esta forma de metástasis o de sustracción fuera del panorama temático de la Isla no es ni violenta, ni ascética, ni política: es sencillamente «inadvertente».

Post scriptum

Tal parece que hemos sido las víctimas, y en absoluto alegóricamente, de un virus que ha convertido a Cuba en una encarnación supletoria. Y más aún que en el caso del sida, ninguna ciencia ha podido protegernos de esta patología viral que, a fuerza de estereotipos y de *habitus*, apunta a la fetichización pura y simple de *cuban experience*. Afortunadamente, cualquiera que suela leer algo de la literatura cubana «inadvertente» ya portará su dosis de escritura deletérea, distópica, corruptora de ese Cuba venérea.

Notas

1. Roberto Bolaño, «El Bukowski de La Habana», *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 213.
2. Uso el término *misreader* no exactamente en el sentido que lo utiliza Harold Bloom (*La Cábala y la Crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992), para quien la *misreading* es, en esencia, un mecanismo de defensa inconsciente que realiza el efebo para recibir una influencia creativa de su precursor sin morir (poéticamente) en el intento; sino en el sentido que le confiere al término Richard Rorty cuando habla de críticos que normalmente modelan el texto para adaptarlo a sus propósitos. Literalmente Rorty es más brutal: el textualista «beats the text into a shape which will serve his own purpose», es decir que lo sacude, lo trabaja como la masa de la pizza. Véase Richard Rorty, «Idealism and Textualism», *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis University Press, 1982.
3. Para este *bricolage* de versos lugareños, véase Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, *Espejo de paciencia*, Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 13-8.
4. Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos: relaciones de viajes, cartas y memoriales*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 125-6.
5. Véase Nara Araújo, «La isla de Cuba: viaje, imagen y deseo», *La Siempreviva*, n. 4, La Habana, junio de 2008, pp. 54-66.
6. Fredrika Bremer, *Cartas desde Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2002, pp. 67-8.
7. Guillermo Cabrera Infante, *El libro de las ciudades*, Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 13-4. (Énfasis mío. G. P. C.).
8. Víctor Fowler, «El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*», *Rupturas y homenajes*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 1998, p. 145.
9. *Ibidem*, p. 142.
10. Zoé Valdés, *Te di la vida entera*, Planeta, Barcelona, 1996, p. 167.
11. Véase Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 90-1.
12. *Ibidem*, p. 91, nota 26. (Énfasis mío. G. P. C.).

13. Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 89.

14. Siendo rigurosos, el *topos* del relato que nos compete oscila entre La Habana y «una ciudad cercana a La Habana», pero que me gustaría leer como sinécdoques perfectas de la nación.

15. Como ha demostrado Anke Birkenmaier, la definición que da Bill Buford del término *dirty realism* para el grupo de escritores nucleados alrededor de Raymond Carver, no es rigurosamente común a Pedro Juan Gutiérrez. Véase Anke Birkenmaier, «El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez», *Miradas*, n. 6, La Habana, 2004. Para hacer explícita esta diferencia, utilizo el paréntesis en el sintagma: realismo (sucio).

16. Pedro Juan Gutiérrez, «Yo, revolcador de mierda», *Trilogía sucia...*, ob. cit., pp. 103-5.

17. He seleccionado en cada caso solo un libro que dé cuenta de esta nueva moral «inadvertente», pero también pudiéramos mencionar otros textos de Jorge Enrique Lage como *El color de la sangre diluida* (Letras Cubanas, La Habana, 2007) y *Vultureffect* (Ediciones UNIÓN, La Habana, 2011); de Osdany Morales, *Minuciosas puertas estrechas* (Ediciones UNIÓN, La Habana, 2007); de Jamila Medina, *Primaveras cortadas* (Proyecto Literal, México, 2012); o de Legna Rodríguez Iglesias, *No sabe. No contesta* (en vías de publicación por el sello editorial Cajachina, perteneciente al Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso), etcétera.

18. Jorge Luis Borges, «Sobre los clásicos II», *Sur*, n. 298-9, Buenos Aires, enero-abril de 1966.

19. Jorge Enrique Lage, *Carbón 14. Una novela de culto*, Letras Cubanas, La Habana, 2012, p. 175.

20. Althusser tuvo la idea «singular» de que el Estado no se reduce al aparato del Estado, sino que comprende cierto número de instituciones de la «sociedad civil» que funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, y utilizan de manera secundaria una coacción muy atenuada, disimulada, es decir simbólica: AIE religiosos (el sistema de las distintas Iglesias); AIE escolar, AIE familiar, AIE jurídico, AIE político, AIE sindical, AIE de información (prensa, radio, TV, etc.), AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc.). Véase Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

21. Jorge Enrique Lage, ob. cit., p. 112.

22. Rufo Caballero, «El cine cubano y la verdad artística», *Lágrimas en la lluvia*, Ediciones ICAIC - Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 190-1.

23. Julio Ramos, *Ensayos próximos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2012, pp. 132-3.

©TEMAS, 2014