

Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez

Guadalupe Silva

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

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

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

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

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

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

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

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

Un museo del presente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El ensayista como navegante

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yo, un día, también me sentí Calibán.

Calibán de la Nuez.

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

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

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

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

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

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

Conclusión sobre el arte de cartografiar

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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