

Carlos A. Aguilera: El arte del desvío (apuntes sobre literatura y nación).

 jorgealbertoaguilar.blogspot.com/2007/02/carlos.html



(Leído en el evento Culture, Politics & Change in Contemporary Cuba (2da. Parte), celebrado en octubre de 2001 en la Universidad de Iowa City, USA.)

(tomado de la revista Diáspora(s), documentos 7/8)

En una literatura "muerta", que sublima constantemente lo mismo, que se estanca en malas ficciones, que no piensa... hablar de desvío puede llevarnos hacia ninguna parte. Habría que escarbar demasiado y lo más seguro es que ningún desvío sobrevenga completo (política e imaginario casi siempre patinan sobre lo mismo); habría que desenterrar demasiado, y como señala un personaje de Gombrowicz: tampoco hay que exagerar.

Por esto y por una falta-real-de-tiempo me limitaré a tres escritores que según mi percepción han acentuado con cierta gracia la fractura entre las narrativas que modélicamente llamamos cubanas, esas que sólo observan desde el nacionalismo y la construcción de gestos graves, y otras que ponen en jaque las relaciones entre ficción de escritor y ficción de estado, es decir: lengua pública e ideológica privada, aunque a veces un escritor sea lo más público que hay; fantasma y escritura.

Como sabemos, los espacios que abre el poder a lo literario son muy extraños, perversos. Nadiezsda Mandelstam ha relatado en *Contra toda esperanza* cómo un estado que se toma el derecho a entrarsalir en la vida de un escritor, asomar su hociquito sobre lo que escribe, golpear de manera "baja", es un estado enfermo. Un estado que tiene que convertir en delincuentes a sus ciudadanos para justificar el crimen que lo convierte en ley. Un estado fuera del derecho. El mejor ejemplo sería entonces el poeta acmeísta Ossip Mandelstam, esposo de laMandelstam, condenado a fantasma por la violencia que la máquina poder generó en la Rusia de los años treinta; reducido a cadáver por escribir un poema donde se burlaba del horror Stalin.

Y es que según parece el estado necesita trastocar la ficción en realidad para leer bien (leer bien eso que siempre va a estar mal leído), manipular la voz que ellos secuestran y simulan sigue siendo del Otro, convertir espacio privado en infiernito.

En el campus insular uno de los que mejor mostró esta mezcla curiosa de nación e infiernito fue Virgilio Piñera. Quizá el escritor más atípicamente nacional de cuantos ha procreado la isla. Muchos de sus relatos podrían estar firmados por cualquier narrador centroeuropeo, por una sensibilidad patética e irónica, por un dispositivo caricaturesco; a la vez, conviven en tensión con el imaginario social cubano, con la ausencia de una tradición "fría" o procesual, con la nadahistoria...

Su teatro –su obra en general, verdadero horizonte de diferencia con todo lo que existía antes y con mucho de lo acaecido después–, puede ser entendido como un laboratorio donde los flujos más reaccionarios (Nación, Cultura, Identidad...) son despiezados de una manera radical desde el entrecruzamiento de géneros: la tragedia que deviene comedia en Electra Garrigó, la comedia descoyuntándose en tragedia en Aire Frío, o desde la burla a esa suerte de deporte que es la ontología.

También, son una crítica bastante exacta a lo que Valéry llamaba las "fuerzas ficticias" del estado. Las fuerzas que ya no se consolidan a partir de una relación teleológica o lineal, tal y como a Hegel le gustaba pensar la Historia, sino que necesitan actuar, por decirlo de manera simple, desde la sombra, desde el consenso forzado que se da entre instituciones que secuestran el poder y sujetos legales que la sufren, entre horror y relatos.

(...)

Pero nosotros, en varias camas,
con mugres y millones de lepras,
entre tecnologías dictatoriales,
planes y simulaciones,
ya no sufrimos nada.

Nos permiten tomar pastillas,
y callar [1].

En este sentido también Lorenzo García Vega.

Sus libros pero especialmente Los años de Orígenes y Rostros del reverso abrieron una polémica en el maltrecho zoológico cubano que perdura en casi todo lo que se ha escrito a favor/contra las relaciones entre república de las letras y contexto. Sean estas sobre las torcidas y complacientes de adentro (en la isla muchas de estas relaciones políticas se resuelven con un silencio grave o una pirueta de pasillo) o las maniqueas y muchas veces cegatas que se marcan fuera.

Su crítica al nacionalismo, la más cáustica de las que ha hecho hasta ahora un escritor cubano, no sólo arremete contra una serie de lugares comunes o lecturas pastorales de la Grandeza insular (su ensayo sobre Casal y lo venido-a-menos continúa siendo uno de

los textos más importantes para entender tensiones sociopolíticas en el siglo XIX), sino que barre con una serie de fetiches de identidad, comenzando por los que consolidó el grupo o Generación de la Revista Orígenes (al que perteneció de facto), y desmitifica todo el aparato folletinesco donde se ha enclaustrado el concepto nación desde su "entrada en occidente" hasta la fecha.

Para esto ha servido no sólo la obsesión por la memoria que parece fijarse en toda su obra: sus textos muchas veces dan la impresión de ser un archivo de donde salta siempre el mismo conejo; también, una reflexión constante sobre la escritura, la manera en que se traba y destraba sobre determinada conciencia de modernidad, y una inversión de los valores mesiánicos que ha hecho de la cultura cubana, si es que hay algo tan "negativo" (Bataille) que aún pueda ser llamado así, una de las más decimonónicas y/o fronterizas del continente.

Y cuando hablo de fronterizo no sólo me sitúo en su lado clínico, mental y cómicamente público; sitúo más el acento sobre una necesidad de exterior, de inserción y juego en el espacio del otro, de travestimiento, cosa que en Cuba se ha intentado sin efectuarse completamente más por Razones Políticas que por una trasgresión conceptual o contracanónica, más por razones económicas que por un colocar entre comillas a la Literatura Nación. Y las preguntas chiquiticas que ésta genera.

Escribe Piglia: "El estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época"[2]. Creo que uno de los valores que hacen o ayudan a conformar la vocecita del escritor es precisamente esta inactualidad, ese estar hablando una especie de checo que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su pseudonarrativa. Es de alguna manera lo que une a Virgilio, cuya mercantilización nacional es bastante inefectiva, con Lorenzo García Vega, a quien no ha asimilado por cáustico, polémico, resentido... ha sido malescuchado por la mayoría de los críticos-escriitores, y dudo que un día pueda ser leído dentro de los tipos de ficción que cualquier estado cubano futuro estructure.

¿Es totalmente necesario que las ficciones que la maquinita estado permite sean nacionalistas? Parece que sí y parece que un estado es mucho más frágil de lo que in situ aparenta. De ahí que como decía laMandelstam tengan que castigar y hacer cirugía hasta el hueso, silenciando cualquier relato o palabra que coloque en evidencia los rasgos creativos. De ahí, que a todas las ficciones de estado falte risa.

Cuando hace un momento decía que lo que unía al autor de Dos viejos pánicos con García Vega era su inactualidad mentía estratégicamente. Daba por absoluto algo que no es absoluto, que no participa de ninguna verticalidad, que puede ser dicho de casi todos los escritores. Lo que une –y por supuesto vuelvo a mentir– a Lorenzo García Vega con Virgilio es su capacidad de reírse, de haber podido construir una risita de diferencia dentro de su obra. El primero con más dolor e ironía, propio del agonista que siente el Mal en todas partes. El segundo con más pathos y carnaval. Y esto pudiera

hacernos dialogar hasta el infinito, situarlos dentro de una política del anti-origen.

Sin dudas, uno de los rasgos típicos de todo nacionalismo es el de la búsqueda o invención de un origen. Un comienzo hermoso y brillante. Una droga. Para esto todas las ficciones de estado mutilan la Historia y sitúan límites perversos dirigidos especialmente a los espacios de creación, conforman relatos que apoyen de manera cínica su ideología, manipulan... y como ustedes saben, las ficciones de poder cubanas han sido especialmente eficaces en cualquiera de los puntos mencionados. Es muy difícil encontrar a un escritor de la isla que se articule de manera "dura" contra La Memoria.

¿Acaso lo mejor que puede sucederle a un escritor no es devenir otra cosa, escribir como un topo abre su hueco o como un chino traza una rayita en el horizonte? Creo que sí, y de alguna manera la escritura contemporánea fuga en este sentido. No obstante, esta siempre será excepción y no hay que confundir caricatura con imaginario contramoderno. Siempre hará falta desvíos y microrrelatos que pongan al límite toda ficción centralista. Siempre, soluciones y procesos que ridiculicen el despotismo que se maquilla tras las fantasías de control.

Un ejemplo de esto que digo serían las novelas de Severo Sarduy: ectópicas, pajarotas, asimbólicas; donde la metáfora simula parodiarse a sí misma y se enrosca en el adentro de una metaforización cacharrera, que no dice y no quiere decir nada, que desvía...

Su proyecto escritural estaba basado más en un polemos con los límites tradicionales de la representación que en una inserción "clara" en el espacio sin fuerza de los territorios narrativos de la isla. Ponía más el dedo sobre una zona problemática (de cuerpo a cuerpo con la literatura) que en el proyecto nación. Proyecto que puede ser entendido desde muchos lados pero que siempre huele como a mal paso, a cosita fácil o enclaustrada.

Sin embargo, también es innegable que el mismo Severo –severamente– luchó por ser reconocido desde una tradición insular e intentó pensar su obra como una serie de paratextos que giraban alrededor del satélite Lezama, cosa que no sólo ayudó a la difusión y reconocimiento del autor de Paradiso (junto a ensayos que escribieron por la misma época Cortazar y Vargas Llosa), sino que lo alivió de un miedo a perderse solo dentro de una literatura que únicamente lo asimilaba como extranjero y dentro de un contexto o contextos que lo borran pero del que no pudo sustraerse del todo.

Su imaginario, lo más clínicamente insular que tiene su obra, está lleno de frasecitas y rutas que son fácilmente inteligibles para cualquiera que conozca cierta desmesura/rocóco propia de Cuba, a la vez que sus personajes, mucho más cerca de los de Piñera que de los de Lezama, tienen ese carnaval-cliché donde a primera vista se encuadran los habitantes de la isla, son como carrozas con cocodrilos, enanas sin patas, idiotas sin dientes. Lo más curioso es que nunca son personajes explicados, quiero

decir, que funcionen dentro de los códigos que la novela románticorrealista ha impuesto en el mundo. Los personajes de Severo Sarduy son bocas que hablan, estómagos que gritan, patas que caminan... nunca las trampas de una psicología en ninguna de sus ficciones, nunca la Trampa de las bellas letras.

En su novela *De donde son los cantantes*, única publicada en Cuba hasta el momento, Sarduy inscribe una nota que dice: "Tres culturas se han superpuesto para construir la cubana –española, africana y china–; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro."^[3] Me gustaría resaltar el término superpuesto ya que es lo que convierte a esta nota y a este párrafo en máquina de guerra.

De sobra he sabido que en Cuba sobrevive el mito de la integración, de la síntesis orticiana, del ajiaco donde todo se confunde. Esto ha dado como resultado una especie de paradigma fascista (muy bien aprovechado por las ficciones del estado, por cierto) donde raza, género, políticas, son rasuradas y la singularidad que debiera sobrevivir entre ellas, eso que hace diferente a una historia de otra, desaparece en nombre de un hombrecito abstracto, militarizado por las políticas ad usum, o de un canon poco civil y vertical.^[4]

¿No bastaría sólo con esta cita para situar la narrativa de Severo Sarduy dentro de una problematización Cuba y en especial dentro de los vericuetos que el nacionalismo comprime? Pienso que también esa especie de indiferencia que se da a nivel molar en su obra por el paisaje o los macrocontextos cubanos son una reacción a ese *beri-beri* nacionalista, y constituyen, además de una reflexión por la novela, una pregunta hacia lo que se deifica en las ficciones de estado. Verdaderas políticas de la Literatura Nación y la arcadia donde quiera que ésta se encuentre. Verdaderas recicladoras de disparates.

Ahora, ¿cómo reaccionan esas ficciones de estado de las que he venido hablando como quien se esconde detrás de las cosas, ante la voz que legitima al escritor, esa especie de estilo sin estilo que lo constituyen?

Reaccionan de manera taimada, elaborando un cinismo de mercado (fue el caso del mismo Sarduy, cuya *De donde son los cantantes* se publicó dos años después de su muerte, o los archiconocidos casos de Lezama Piñera, que después de haber muerto en el más total ostracismo son convertidos en animalitos de ferretería y elevados a santos por la misma maquinaria que los trituró), o ignorando fenómenos más "alternativos" y dejando que fluyan mientras aún sean una amenaza en control.

Con esto quiero subrayar que el nacionalismo no es sólo un fenómeno cubano, y estoy seguro resulta preocupación ideológicoliteraria en un lugar u otro. Los tres escritores aquí expuestos: Virgilio Piñera, Lorenzo García Vaga, Severo Sarduy... está de más decirlo, no lo superan (habría que preguntarse constantemente si es posible superar el nacionalismo y si tiene sentido), pero creo constituyen buenos ejemplos de lo que he llamado desvío, es decir, colocar al borde los agenciamientos que un concepto político

secuestra, y de cómo varias literaturas conviven problematizándose/tachándose más allá del poder o las phaloficciones que intentan reducirlas. Eso es lo que pudiera llamarse síndrome Kafka: sólo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que estás vigilado, sólo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que siempre vas a estar entrando en él.

[1] Virgilio Piñera. Un duque de alba (1972) en La isla en peso. La Habana, Ediciones UNIÓN, 1998. p. 161.

[2] Ricardo Piglia. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Casa de las Américas no. 222, La Habana, ene-mar 2001, p.20.

[3] Severo Sarduy. De donde son los cantantes. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995, p. 5.

[4] Si bien es cierto que la síntesis tal como la elaboró Ortiz ha sido aprovechada por las ficciones de estado cubanas para construir sus n´gangas represivas, sería también bueno aclarar que la superposición, tal y como la diseña Sarduy, tampoco define o explica las diferentes maneras en que la multiplicidad cultural cubana funciona. Creo que habría que buscar un término que “narre” estas dos maneras (síntesis/superposición) o deje en claro que las culturas cubanas –en plural– no pueden ser definidas desde un absoluto (un macroconcepto estatal y binario) sino desde un mapita lúdico donde los flujos sociales, religiosos, culturales... van a conformarse de un lado y otro sin ser totalmente conscientes de su proceso. En Cuba, y esto sería tema de un libro, a la misma vez que hay síntesis hay superposición, o viceversa.