

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

Nancy Calomarde

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Escribir, cartografiar, territorializar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Virgilio Piñera, “En el insomnio”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Buscó un libro: *Boarding home*.

Y se acostó.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mise en abyme: escritura y Estado

¿Nuevo arte político?

Lo que sea debe incluir las digresiones.

Ahmel Echevarría, “Como un gato”

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

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

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

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

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

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

Epílogo

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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