



Hipertexto 14
Verano 2011
pp. 57-70

Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas

Celina Manzoni
Universidad de Buenos Aires

Hipertexto

Hoy, la ridiculez de ciertas poses aristocráticas entre las ruinas de la ciudad es sólo equivalente al cinismo con que muchos intelectuales se adhieren a las peores políticas dentro y fuera de la isla.

Rafael Rojas

Inmediatamente después de los dos capítulos en los que, con melancolía, recuerda a sus maestros Virgilio Piñera y José Lezama Lima, Reinaldo Arenas dedica algunos de los párrafos más angustiosos de su autobiografía a los escritores con los que se siente identificado generacionalmente.¹ Teje una vasta red de nombres unidos por la rebeldía, la creatividad y el inconformismo, pero también por el rechazo de la sociedad y la persecución; casi la construcción de un canon literario signado por el fracaso, que excede, por lo demás, a la propia generación.

Si uno de los posibles ejes que articula el texto de Arenas puede hallarse en el espectáculo de la escritura como riesgo -que Michel Leiris metaforizó como tauromaquia-, el gesto se realiza aquí de manera tan intensa, que sobrepasa a veces los límites del exceso, de la hipérbole que como figura retórica subraya lo que se dice con la intención de trascender el verosímil. La intensidad de la representación como centro productor de escritura se condensa en la escena titulada “El espectáculo” donde la memoria del narrador sugiere que la serenidad, siempre anhelada y desplazada, sólo se alcanza en la dimensión espectacular, después de concebir y cantar entre los árboles lo que a falta de otro nombre llama “canciones operáticas”: piezas teatrales, escenografías solitarias de las que es autor, actor y público, pero cuyo efecto alarmante provoca la huida de quienes casualmente escuchan; casi como una revelación del ademán que domina la escritura de esta autobiografía.

¹«Mi generación», en *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona, Tusquets, 1992.

La elección de la primera persona, más allá de la ingenua suposición que le atribuye verdad a todo lo narrado, problematiza la articulación de la propia voz que, si en Arenas diseña la confluencia de varios tonos en ocasiones des-armónicos, en Pedro Juan Gutiérrez, por el contrario, asume un tono monocorde y como ausente de lo que narra pese a la provocación de jugar la inclusión de su propio nombre. Al eludir el tono elegíaco, útil para reponer la felicidad de un tiempo superado, asfixia o desaparece también la angustia del presente; incluso en la recuperación de un tono que podría pensarse como parodia de la picaresca nunca se desdobra hacia la ironía, la condescendencia y la compasión propias de quien se remite a un pasado que se podría considerar superado.

Cuando Arenas ingresa, como en algunas secuencias, en una zona identificable con la picaresca, los estallidos de humor y desenfado alcanzan inflexiones de provocación y de rabia. Es uno de los tonos que predomina en el capítulo titulado “Mi generación”: “Ahora veo la historia política de mi país como aquel río de mi infancia que lo arrastraba todo con un estruendo ensordecedor; ese río de aguas revueltas nos ha ido aniquilando, poco a poco, a todos” (116). Más adelante, cuando fracase en uno de los desesperados intentos de huida que jalonan el relato, recordará el río del pueblo de su infancia que, ya no sólo como metáfora, volverá a imponerse como límite entre la vida y la muerte.

¿Y qué ha sido de mí? Luego de haber vivido treinta y siete años en Cuba, ahora en el exilio, padeciendo todas las calamidades del destierro y esperando además una muerte inminente. ¿Por qué ese encarnizamiento con nosotros? ¿Por qué ese encarnizamiento con todos los que una vez quisimos apartarnos de la tradición chata y de la ramplonería cotidiana que ha caracterizado a nuestra Isla? (“Mi generación”, 115).

En la construcción del clima paranoico que sigue a su salida de la cárcel, formas degradadas de la escritura (anónimos, trabalenguas burlescos, denuncias bizarras) exacerbaban una estética de la ilegalidad, la absoluta intemperie, la tentación del suicidio, el pasaje a un espacio fronterizo dominado por personajes que viven al margen de la ley y en el que las condiciones de vida se degradan; se desata el relato de una picaresca que puede leerse como una sucesión de naufragios personales y sociales: escándalos, robos, transacciones ilegales, formas clandestinas de apropiación o de usufructo en las que la escritura, como en la experiencia carcelaria, pasa a constituirse en valor de cambio. La picaresca se va deslizando hacia formas de lo grotesco también en su sentido de oculto: las construcciones clandestinas en el interior de edificios cochambrosos funcionan como metáfora de una relación entre interior y fachada que tiñe a toda la sociedad; lo que está a la vista, como el telón de un escenario, esconde la vida que bulle en las sombras y en la precariedad. Los intercambios sexuales pierden el espíritu gozoso, las aventuras a veces trágicas, muchas veces violentas de un submundo clandestino, se despliegan en los más variados escenarios: cuartos, casetas en la playa, el mar, los árboles, los ómnibus, los trenes, cuarteles, universidades, albergues universitarios; de día, de noche. Como una hipérbola del desencanto, la rebeldía erótica articula una confusa relación entre represión y liberación, para acentuar la crítica a una rigidez estatal que proyecta, en grados diversos, toda una sociedad al desafuero: “Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático” (119).

Este capítulo y otros como el titulado “Hotel Monserrate” en el que incluso aparece un personaje llamado “Pedro Juan”, se han constituido por una parte, no sólo en testimonio de la irracionalidad y terquedad suicidas de un sistema político y social que ha malbaratado, con el desperdicio sistemático, un capital simbólico casi sin parangón en la cultura occidental del último medio siglo; por otra, ha tenido el raro privilegio de que de ellos se hayan derivado dos estéticas. Si su autobiografía, publicada póstumamente en 1992, puede ser leída como una crónica de la experiencia de la muerte, también puede ser considerada, en el sentido que sugeríamos antes, un texto inaugural del nomadismo urbano que en sus desplazamientos va constituyendo la decadencia de La Habana, así como de una picaresca que las narraciones de Pedro Juan Gutiérrez explotan luego al máximo, dando lugar a una estética, que ha sido llamada por la crítica, “realismo sucio”. En otra inflexión, la prosa de Antonio José Ponte, autor de “Un arte de hacer ruinas”, retoma la construcción de ese espacio hostil bajo el cual el errabundeo se constituye en intemperie, un concepto que, en diversas inflexiones, aparece como constitutivo de la cultura contemporánea y que tendría su contracara en el de hospitalidad.² Esas condiciones que traspasan a estos autores cubanos pero que también pueden encontrarse en otros textos del fin de siglo, vuelven a su vez vulnerables a los personajes, de alguna manera los convierten casi en extranjeros aun en la propia tierra, una condición de extrañamiento y de orfandad que incluso en los espacios propios o construidos como tales, va borrando sus rastros de modo tal que, como sucede en las historias de los cubanos Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez, sus pasos terminan conformando, en el centro mismo de la ciudad de La Habana, nuevos territorios, espacios descentrados que muchas veces suelen coincidir con los del fuera de la ley.

Esos fenómenos culturales se relacionan con la transformación de los lenguajes y la creación de nuevas estéticas. Viajes, migraciones internas, inmigración, exilio, construyen nuevos espacios, muchas veces al margen de las fronteras materiales y también en los márgenes de lo canónico, implican quiebres de la lengua y la memoria identitaria, como se lee en los textos de Guillermo Rosales, y en la obra de Pedro Juan Gutiérrez que propone una vertiente en apariencia inscripta en una estética desmitificadora de los modelos propuestos por la literatura cubana de los años sesenta y setenta, sobre todo en los textos de Guillermo Cabrera Infante y José Lezama Lima.

El llamado “realismo sucio” atribuido Pedro Juan Gutiérrez, parece proyectar algunas de esas modulaciones críticas a las formas más crudas del cinismo que se emparenta con algunos textos de Horacio Castellanos Moya, en especial *Insensatez* y con las novelas de Fernando Vallejo. Su violenta retórica del desastre se inscribe en el marco de las transformaciones de un espacio urbano construido desde la ilegalidad. A diferencia de la breve obra de Guillermo Rosales, joven exiliado y suicida en Miami, en quien la pérdida de las ilusiones exaspera una marginalidad que se construye en las fronteras entre cordura y locura, entre el español y el inglés, entre dos ciudades -La Habana y Miami- la profusa y exitosa repercusión de la obra

² Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. Colección Aula Atlántica. Prólogo de Esther Whitfield. Entre la profusa bibliografía de Pedro Juan Gutiérrez recordamos por su pertinencia en este contexto: *Trilogía sucia de La Habana*, *El rey de La Habana* y *Animal tropical*, respectivamente de 1998, 1999 y 2000; las tres publicadas por Editorial Anagrama de Barcelona.

de Gutiérrez se sostiene en la repetición de lances y recorridos marginales casi sin salir del centro de la ciudad de La Habana.

De la exasperación al conformismo

Mientras que Reinaldo Arenas, tematiza los riesgos que supone la actividad de escritura mediante un gesto de crispación que afecta el escenario mismo de la escritura, Pedro Juan Gutiérrez construye la imagen de un narrador desenfadado y desprejuiciado que puede reírse de todo porque nada teme; se invierte la situación de intemperie en que se construyen no sólo los textos de Arenas, sino en otro espacio los de Guillermo Rosales o en la misma Habana, los de Antonio José Ponte. Si en esos textos, de modos diversos, se tematizan los riesgos y el peligro de la intemperie, el narrador y los lectores de Gutiérrez están a cubierto. Entre los peligros que acechan al escritor que tematiza Arenas y que escribe su vida, uno de los más fuertes es el del robo; pero no el robo en la forma del plagio, sino modalidades del robo más primitivas o contundentes si se quiere: la máquina de escribir. Se la atornilla a la mesa de trabajo, como se atornilla a la mesa, en sentido figurado, quien escribe. Pero también hay que prevenirse del robo del producto del trabajo en su más obvia materialidad, la de las páginas mecanografiadas que encerradas en bolsas son trasladadas por la ciudad, escondidas de la mirada sustractora y destructora del otro, visto siempre como inquisidor-lector. La relación entre esta preocupación por el robo y el usufructo de los derechos de autor, tantas veces negado o escamoteado, que afectó de manera especialmente dramática a los escritores cubanos no parece ser tampoco uno de los problemas que afecten a Pedro Juan Gutiérrez.

Si en el horizonte de lectura de una autobiografía está instalada la petición de verdad, así como la del respeto a la cronología, su envío no creo que pueda leerse ingenuamente sólo como un testimonio de la heroicidad de Reinaldo Arenas sino como un relato de un modo de imaginar la función del intelectual, constituido a contrapelo (casi como contraescritura), de las ilusiones predominantes en los sesenta. Una parte central de la autobiografía despliega la tensión de su situación personal en el contexto de la Revolución Cubana y puede metaforizarse, como se dijo, en el espectáculo de la escritura como riesgo, una dimensión perdida en *El rey de La Habana*, la primera novela de Pedro Juan Gutiérrez.

Sexo, droga y salsa

Cuando apareció *Trilogía sucia de La Habana* (Barcelona, Anagrama, 1998), las primeras referencias fueron insertadas, como es habitual, en la solapa y en la contratapa del libro. En esa operación crítica se programó un perfil del escritor que luego se mantuvo en las obras publicadas posteriormente a un ritmo casi anual.³ La información de la solapa además de relevar los múltiples oficios desempeñados por

³ *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998. Reúne tres libros de cuentos: "Anclado en tierra de nadie". "Nada que hacer". "Sabor a mí". *El rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999. *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama, 2000.

El insaciable hombre araña [cuentos], Barcelona, Anagrama, 2002. *Carne de perro*, Barcelona, Anagrama, 2003. *Nuestro GG en La Habana*, Barcelona, Anagrama, 2004.

El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero, Barcelona, Anagrama, 2006.

el autor desde la niñez (vendedor de helados y periódicos, soldado durante casi cinco años, instructor deportivo, cortador de caña de azúcar y obrero agrícola de 1966 a 1970; técnico en obras de construcción, dibujante, periodista y locutor de radio y TV, pintor, escultor, poeta visual), precisa su domicilio: “vive en La Habana donde trabaja como periodista en una revista”. Una información que podría resumirse en dos coordenadas de lectura: no es un intelectual “puro” y vive en la ciudad sobre la que escribe.

La contratapa, por su parte, provee otras indicaciones de lectura: el carácter testimonial del libro y simultáneamente, la tradición en la que se inscribe:

Este es el testimonio de un habanero descreído. Un hombre que regresa extenuado de un largo camino que finalmente no lo condujo a sitio alguno. Pero no es pesimista. Pedro Juan sabe que tiene que seguir adelante. Y lo mejor es hacerlo sonriendo, a golpe de ron, música y sexo.

Pedro Juan Gutiérrez hace catarsis en este libro, duro y en gran medida autobiográfico, que reúne tres libros de cuentos -*Anclado en tierra de nadie, Nada que hacer, Sabor a mí*. Un lenguaje fuerte y apretado es el único capaz de expresar la rabia de quien habita en el vórtice del huracán. Pedro Juan vive al borde del precipicio. Marginal, aunque su covacha está en el corazón de La Habana de hoy. Disecciona sus alrededores con habilidad de cirujano experto. Sin temor hinca su bisturí afilado, escarba en las entrañas, y lo revuelca todo, irrespetuosamente: sexo, hambre, política, erotismo, desencanto, anhelos, ron y buen humor.

Escrita con un ritmo implacable, a medio camino entre la exuberancia tropical y la negra desolación de un Bukowski, la *Trilogía sucia de La Habana* es un deslumbrante conjunto de relatos orquestados como una novela. Duros, conmovedores y verdaderos, nos revelan a un escritor de pura raza, a un implacable cronista de un país y unos tiempos contradictorios, terribles, fascinantes.

Los breves datos biográficos unidos a esta presentación, en una segunda lectura se constituyen en un verdadero desafío de interpretación (en Cuba es posible escribir lo que se quiera, o mejor, en Cuba cualquiera puede escribir lo que quiera) y, al mismo tiempo, en una desmentida a la literatura del exilio y a los intelectuales residentes en la isla en un momento en que se está realizando un fenomenal esfuerzo de reflexión acerca de la propia entidad, y en un momento en que se imprimen y reimprimen no sólo los textos póstumos de Reinaldo Arenas sino los de muchos otros escritores de la llamada literatura de la diáspora.⁴

Si en esa primera colección de cuentos la gran protagonista es la ciudad de La Habana, uno de los epígrafes de “Nada que hacer” la avala con la decisión de Graham Greene de convertir a la ciudad en escenario de su novela *Nuestro hombre en La Habana* (“Y de pronto se me ocurrió la idea de que en esa ciudad extraordinaria, donde todos los vicios estaban tolerados, todos los tráficos eran posibles, estaba el verdadero decorado de mi comedia”). Otro reescribe un párrafo de *Ciudades invisibles* de Italo Calvino, casi una marca generacional y un lugar común en la literatura del errabundeo característica del momento: “Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, no obstante el hilo de

⁴ Ambrosio Fornet (selección, prólogo y notas), *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, Santa Clara, Cuba, Ediciones Capiro, 2000.

su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, las perspectivas engañosas y cada cosa esconde otra”.

Si bien recupera ese mismo escenario en su primera novela, *El rey de La Habana* (Barcelona, Anagrama, 1999), algo ha cambiado en el tono: ahora los epígrafes casi transparentan una decisión estética abonada, tanto en lo que ya venía escribiendo como en lo que se espera de él:

Somos lo que hay,
lo que le gusta a la gente,
lo que se vende como pan caliente,
lo que se agota en el mercado.
Somos lo máximo.
Manolín, el médico de la salsa

El subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia.
Edmundo Desnoes

Tú no juegues conmigo
Que yo sí como candela.
Canción cubana

Construida en tercera persona, la novela se constituye en la biografía de un personaje marginal, que, como en la estética propia de la novela naturalista del siglo XIX, está predeterminado por su origen: hijo de padre desconocido, madre loca, hermano asesino y suicida, termina cumpliendo su destino: asesino es a su vez devorado por las ratas.

Al revés que entre los numerosos textos latinoamericanos que publican en la lábil frontera entre el siglo XX y el XXI, y que parecen navegar también en la estela de esas vanguardias que reunieron el placer del vagabundeo con la ambición de desenmascarar las articulaciones de lo escondido y aun de lo secreto de sus sociedades, la prosa de Gutiérrez al machacar exclusivamente sobre lo abyecto se regodea de manera terminante en el área de lo repugnante: mientras que los recorridos y traslados del personaje conforman espacios descentrados, la silueta de la ciudad de La Habana o el mar de Varadero son escenarios siempre entrevistados en la lejanía.

Si se comprende que una vanguardia empeñada en abolir las distancias entre arte y vida, entre alta y baja cultura, buscara en el errabundeo por las calles, los parques o los rincones de las ciudades encuentros que justificaran la confianza colocada en las eventualidades del azar, parece difícil relacionar ese gesto aventurero con la predeterminación de un narrador que convierte al espacio urbano en un estercolero donde todo es pura repetición. Se repiten monótonamente los escenarios degradados, el hambre, el sexo, en una sucesión en la que los trasposos del personaje solo parecen cumplir un destino ineludiblemente prefijado.

Si, como escribe Eric Hobsbawm “en los años finales de la década de 1980 y en los primeros de la de 1990 terminó una época del mundo para comenzar otra nueva”,⁵ si la intensidad de los cambios producidos desde 1989 precipitó el ingreso

⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1998.

a una era de incertidumbre, desconcierto, crisis y aún de catástrofe, que se vivió con particular dramatismo en la cultura cubana, se entiende la necesidad de dar cuenta de ese tránsito. Sin embargo, con *El Rey de La Habana*, los lectores asistimos al pasaje de un supuesto testimonialismo a una forma de cinismo que no critica sino que se pliega a las leyes más despiadadas del mercado. Describe a uno de los personajes con el que el protagonista se cruza casi al final de su periplo:

El tipo dominaba todos sus alrededores, sonriente, tranquilo, calmado. Al mismo tiempo se le veía peligroso. Era un tipo que podía hacer cualquier cosa sin alterarse. Y eso lo hacía temible. Ni una gota de sangre o de sudor manchaba su camisa blanca impecable o su pantalón gris claro. Otros trabajaban para él y sudaban y vociferaban y se manchaban de sangre y grasa de los puercos y se les veía nerviosos. *Él sólo recogía las ganancias y controlaba todo con su sonrisa cínica y distante* (155, énfasis mío).

El énfasis en esa descripción del matarife podría funcionar como centro productor de la escritura de esta novela en la que se tematiza la diferencia entre ser pobre y ser indigente, el machismo y la ambigüedad de ese machismo continuamente puesto a prueba; el amor heterosexual que se formula como deseable y posible aunque se presenta como repugnante y culmina con el asesinato de la mujer por el protagonista.

Aún así, la recepción de esta novela se proyecta sobre el éxito y la “acogida espectacular” de *Trilogía sucia de La Habana* a la que las reseñas consideraron “uno de los mejores libros de la temporada” (*Tiempo*); en la línea de Bukowski y de Henry Miller (Felipe Benítez Reyes, *Tribuna*); “Tan radical como Reinaldo Arenas y mucho más hiriente que Zoé Valdés... El resultado es impresionante” (Miguel García-Posada, *El País*). Por último: “Una voz desgarrada, cruel, auténtica... Pedro Juan Gutiérrez ha creado su propia escuela” (Paco Marín, *Ajoblanco*). En la crítica de *El Rey de la Habana* vuelve a insistirse en el carácter testimonial del texto avalado esta vez por las declaraciones del autor: “Esta es la voz de los sin voz”.⁶

Para no ingresar en esta instancia en la crítica del testimonio, género literario nacido en Cuba que además instituyó entre los premios de Casa de las Américas ese galardón, quizás sea conveniente ver el modo en que los textos de Pedro Juan Gutiérrez pueden ser leídos, por una parte, como la otra cara de la diáspora cubana y por otra, como la otra cara del cinismo tal como lo hemos leído en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya.

En lo que hace a la primera faceta, los textos de Pedro Juan Gutiérrez podrían ser pensados como parte del desarrollo y cuestionamiento de la denominada “cubanidad” puesta en crisis a partir de los cambios producidos en los discursos sobre la identidad nacional atravesados por los diálogos entre la cultura de la isla y la cultura de la diáspora o cultura diaspórica. Una consideración que excede, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, cualquier otro tipo de experiencia en el continente. Esa circunstancia sumada a la significativa producción en narrativa, ensayo, poesía y teatro, por parte de escritores cubanos o de origen cubano que residen, sea en Cuba, sea en el exterior, se constituye en un

⁶ Contratapa de *El Rey de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.

reto para la imaginación crítica que, dispersa a su vez por lo menos en dos continentes, intenta responder a las preguntas que, una vez más, ponen en crisis no sólo conceptos como el de identidad tan arraigados en la cultura del siglo XIX y el siglo XX, sino también fervores y desencantos que más allá de las agendas académicas, afectan la vida y el futuro de miles de personas en por lo menos dos continentes.

Las formas de la errancia que parecen propias de la cultura cubana, intensificadas a partir de la segunda mitad del siglo XX, pese a no estar aisladas, sino más bien imbricadas en los fenómenos de la guerra fría y la globalización, tienen indudablemente un sesgo particular e incluso cargado del dramatismo propio de lo que se percibe como una escisión nacional. De allí que, con anterioridad a los años noventa, en que empiezan a formularse de manera más orgánica reflexiones sobre lo que se denominó el discurso literario de la diáspora, se haya planteado el problema de definir el espacio en el cual deberían o podrían ser leídos los textos de aquellos autores nacidos en Cuba y que luego optaron por el exilio o, en otra inflexión, se vieron obligados al exilio.

Un hito fundamental de este movimiento lo constituyó la publicación en 1980, de los testimonios recogidos y organizados en *Contra viento y marea. Grupo Areíto* (Premio Testimonio Casa de las Américas, 1978). Cuando al año siguiente apareció *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, en la cual Edmundo Desnoes exiliado en los Estados Unidos de América, reunía textos de escritores de dentro y fuera de la isla, entre los que incluía a Fidel Castro y a Reinaldo Arenas, el gesto que a algunos les pareció audaz, fue considerado por otros, como un acto de cinismo. Sin embargo se lo puede ver también como un ademán expresivo de un criterio que con voluntarismo proponía la hipótesis de que la cultura cubana es una sola más allá del lugar de residencia de los involucrados y otros avatares. Aunque la iniciativa pudo no parecer llamada al éxito, a partir de entonces se fueron acumulando antologías, estudios y análisis críticos y una reflexión variada en diferentes publicaciones y espacios del continente y de Europa.

Si la diseminación supone la existencia previa de un centro o centros desde los cuales se impulsa, y por eso es diáspora, con los *dossiers* preparados por Ambrosio Fonet para *La Gaceta de Cuba* entre 1993 y 1998 y publicados como libro con el título de *Memorias recobradas* en el año 2000, el movimiento se invierte y entonces La Habana vuelve a ser un centro, ahora de acogida: puede reunir en sí la condición centrífuga propia de un momento y la centrípeta característica de otro. Mientras, la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* entonces bajo la dirección de Jesús Díaz, y hoy de Rafael Rojas, constituía a Madrid como uno de los espacios de reflexión y contención, también abiertos en México DF, otras ciudades de Europa y Estados Unidos de América. Allí, donde la numerosa emigración cubana ha logrado a través de sus hijos una inserción en universidades y centros de cultura, se produjeron importantes aportes con la conformación de antologías, que como la organizada por Ruth Behar, analiza los problemas de la identidad y la nacionalidad en las nuevas condiciones internacionales a través del estudio del lugar de las mujeres y en la que participan artistas, escritores e investigadores cubanos y cubano-americanos.

Junto con las reflexiones que procuran, a través de diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, hacerse cargo de los problemas en toda su complejidad, también puede percibirse en ocasiones un voluntarismo simplificador que parece desconocer la profundidad de la división operada en el campo cultural cubano. A la violencia implícita de un traslado que en muchos casos fue equivalente a una huida, se suma el paso del tiempo que cubre los últimos largos cuarenta años del siglo XX. Tampoco es lo mismo haberse ido con el argumento de discrepancias político ideológicas después de un ejercicio más o menos prolongado de funciones oficiales, que irse víctima de alguna forma de persecución. Una situación dramática que lleva a que en las calles del exilio de pronto se encuentren ambos sujetos caminando por la misma vereda: una puesta en escena de ese caso estuvo protagonizada por Lisandro Otero y Enrico María Santí en las páginas de la revista *Encuentro* en el otoño de 2000. Eliseo Alberto, por su parte, intenta hacerse cargo de la cuestión en su libro de memorias que se abre con un párrafo que sobresalta al lector: “El primer informe contra mi familia me lo solicitaron a finales de 1978. En el verano del año anterior yo había sido movilizado como teniente de la reserva y cumplía treinta y seis meses de servicio militar activo en una trinchera cualquiera de La Habana”.

Para llegar a algunas conclusiones, además de la elaboración de una cartografía de la literatura cubana de los últimos veinte años, será necesario avanzar en la re-definición del concepto de diáspora a partir de las elaboraciones realizadas entre otros por Román de la Campa, junto con una redefinición del concepto de campo cultural en un movimiento en el que uno de los problemas más difíciles a encarar es, sin lugar a dudas, el de la lengua de la escritura y el de la relación entre lengua y nación. Mientras parecería obvio que los escritores cubanos de la isla escriben en español o en las variantes del español hablado en Cuba, algunos de los cubanos residentes desde la infancia en otros países, notoriamente en los de habla inglesa, se constituyen en bilingües, un fenómeno que de pronto puede reunir a escritores altamente experimentados y de reconocida trayectoria internacional como Guillermo Cabrera Infante, quien en 1985 publicó *Holy Smoke*, con la debutante Cristina García autora de *Dreaming in Cuba*, que se tradujo después como *Soñar en cubano*. ¿Dejó de ser Cabrera Infante un escritor cubano cuando publicó en inglés un libro anudado con la memoria personal y la memoria cultural de la isla? ¿No es cubana Cristina García en la primera versión en inglés pero sí cuando se traduce su libro *Soñar en cubano*?

La relación entre lengua y nación entonces, además de la ya tradicional complejidad y dificultad, en el contexto de la globalización propone otras facetas que no se pueden desconocer y que las potencian: la de su impacto en el país receptor –los EEUU- y la de las nuevas formas culturales que produce entre las que sólo menciono los poemas nuyorican y la literatura chicana omitiendo otros fenómenos tan importantes como el de la música.

En la publicación de artículos, libros, antologías, en mesas redondas, paneles en congresos, o en encuentros realizados en Cuba y fuera de Cuba, los escritores y los críticos han reflexionado en numerosas oportunidades con resultados diversos, pero, hasta cierto punto dispersos y a veces aislados, sobre una cultura en la encrucijada. Una mirada a estos problemas propone la necesidad de un relevamiento completo o lo más completo posible de las expresiones literarias y críticas que se producen en el campo cultural cubano, así como de sus revistas y

publicaciones periódicas, orientado a identificar núcleos estéticos, confluyentes o divergentes, también perspectivas que, surgidas de los propios textos, permitan establecer las bases de un posible diálogo orientado a quebrar la fragmentación de una literatura y de una cultura cuya presencia nunca ha perdido su proyección continental e internacional.

En lo que se refiere a la segunda faceta de esta reflexión, que pone en diálogo los textos Pedro Juan Gutiérrez con la hipérbole, el exceso y la paranoia en la narración de la violencia tal como se lee en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, lo primero que habría que decir es que sus textos no tienen el mismo ritmo de circulación ya que recién después de décadas de violencia y de olvido, la literatura centroamericana, ha vuelto a circular algo más allá de los límites de la ciudad letrada. Arturo Arias, Horacio Castellanos Moya, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa entre otros nombres, asoman como la manifestación más reciente de una compleja tradición que en el siglo XX pareció condensarse en torno a la fama de Miguel Ángel Asturias o la universal admiración por Augusto Monterroso y por Luis Cardoza y Aragón. La inclusión de la literatura centroamericana en el mapa continental de las letras del siglo XXI, aunque todavía incompleta, propone algo más que una ampliación del canon, diluye el aura de invisibilidad de que había estado rodeado un imaginario poderoso que no puede menos que remitirse al *Popol Vuh*.⁷ Más allá de estas observaciones provisionarias y demasiado generales, sucede que esos escritores comparten con muchos de sus colegas del sur y del norte un rasgo que el nuevo siglo ha permitido pensar como característico de la cultura continental, la condición nómada, que ha merecido también el nombre de diaspórica.

En *Insensatez* percibimos una serie de movimientos que en vez de jugar a lo explícito conocido parecen articularse en torno a un complejo juego: un texto que desde la primera frase propone una inmersión en lo espantoso, al mismo tiempo parece articularse en torno a una estrategia de encubrimiento.⁸ El narrador, comprometido en la corrección de un informe sobre la violación de los derechos humanos, duda y desconfía pero tampoco puede callar y en ese vaivén, mientras que por un lado ratifica la voluntad de cumplir con un contrato profesional cuyo carácter crematístico exhibe, por otro pretende apartarse, cerrar los ojos, huir de lo que de manera inevitable se presenta a su mirada.

En el vórtice de esa tensión construye una estrategia narrativa que en una primera flexión se apoya en el encubrimiento de los nombres: de la ciudad y del país en el que se desarrolla la acción, de personas históricas –Rigoberta Menchú, monseñor Juan José Gerardi, Carlos María Beristain, a veces reemplazados por las funciones que desempeñan, otras escondidos bajo nombres falsos.⁹ El efecto más

⁷ Ver Arturo Arias, “Después de la guerra centroamericana: identidades simuladas, culturas reciclables”, en Mabel Moraña (editora): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

⁸ Horacio Castellanos Moya, *Insensatez* [2004], Barcelona, Tusquets, 2005.

⁹ Carlos María Beristain fue el coordinador del Informe REMHI (Proyecto de Reconstrucción de la Memoria Histórica de Guatemala), presentado públicamente el 24 de abril de 1998 por Monseñor Gerardi quien fue asesinado dos días después.

inmediato del ocultamiento acentúa el interés del lector y construye una atmósfera de secreto que involucra al mismo narrador, quien, amparado en la convención de la narración en primera persona, nubla su nombre así como nubla el nombre del destinatario o destinataria del libro: “A S. D., quien me hizo prometerle que jamás le dedicaría este libro”, dando cuenta de paso de la violación de un pacto de silencio. El gesto tan ostensible del encubrimiento, más que esconder identidades parece denunciar los peligros implícitos en la revelación sosteniendo así el clima persecutorio que atraviesa todo el relato.

La apertura del libro con una frase en bastardilla desglosada de un testimonio atribuido a un indígena cakchiquel sobreviviente del desastre instala otro límite borroso, esa zona en la que parecen ponerse a prueba los frágiles bordes genéricos que separan el testimonio de la ficción. Con la primera frase del libro, *Yo no estoy completo de la mente*, nace el estupor y se desata, junto con la pasión coleccionista de frases, la paranoia del narrador, un delirio de persecución que lo convierte en un personaje intratable, violento y absurdo. Arrastrado y consumido por una forma o un grado de la locura en la que se siente inmerso, su violencia se sobreimprime a la violencia que realizan los testimonios, se van borrando los límites entre lo que lee y lo que escribe o reescribe, para constituir un texto en el que, superada la estética del testimonio tal como fue canonizada en los años setenta, las voces se le imponen con la fuerza de la gran poesía, ajena tanto a la compunción de las buenas conciencias como a la hipocresía de la corrección política.

El arte de la injuria

Insensatez, lo mismo que en *El asco*, una novela anterior de Castellanos Moya que suscitó arduas polémicas, se sustenta en una estética que apuesta al uso de la diatriba, una figura que se vincula con la injuria y con la imprecación, eventualmente con la ironía, y que en sus orígenes dio lugar con Bion (c.325-255 AC) a la diatriba cínica, finalmente una forma de discurso moral.¹⁰ En “El arte de injuriar” Borges destaca irónicamente como cualidades del género, tanto el “contrabando pertinaz de argumentos necesariamente confusos” como “la tenebrosa raíz de la sátira”.¹¹ Si también puede ser relacionado con formas más o menos sutiles del humor, siempre entendido como crítica del poder, de la moralidad o simplemente de las supersticiones, un uso de la diatriba o de la injuria como exceso, suele producir un efecto cómico, provoca la risa sarcástica, transgrede los límites de la moralidad, las buenas costumbres y el gusto. Lo hemos visto en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, en *El asco* y ahora en *Insensatez* donde la diatriba puede llegar a desatar, como en cascada, expresiones de un humor chocarrero y de un machismo desaforado que se ensaña con las escasas figuras femeninas que circulan por la novela: notoriamente las jóvenes españolas con las que el narrador fantasea, o bien presume de aventuras sexuales finalmente

¹⁰ Datriba (RAE): Discurso o escrito violento o injurioso contra personas o cosas. En francés puede ser sinónimo de panfleto. Injuria (RAE): Agravio, ultraje de obra o de palabra. // Hecho o dicho contra razón y justicia. // (Fig) Daño o incomodidad que causa una cosa. Menoscabo.

¹¹ Jorge Luis Borges, “Arte de injuriar” [1933], *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953.

penosas.¹² El blanco de sus diatribas, más que las personas, como en todo discurso moral, son los vicios, para el caso, la corrección política, la hipocresía, la indiferencia vestida de bondad y compromiso. En un contexto de encubrimiento, la exaltada paranoia y la violencia de la diatriba sostienen y agudizan el buscado efecto de distanciamiento, cuestionan la relación entre el autor y su texto y entre el texto y el lector y, por sobre toda otra consideración, funcionan como un contrapunto salvaje al horror y el miedo que desata la lectura de los testimonios.

Lo espantoso

La proliferación de la injuria como estética se constituye así, aunque pueda parecer contradictorio, en una estrategia que posibilita el avance de la narración. Como en *Estrella distante* de Roberto Bolaño, *Insensatez* trata de responder a la imposición de una pregunta que compromete la ética y la estética de muchas narraciones enfrentadas a la violencia: ¿Cómo narrar el horror? Si la pregunta es la misma, la configuración de las respuestas es diversa. En *Insensatez* el autor propone una articulación del texto a partir de las frases extraídas de textos testimoniales supuestamente originados por hablantes de algunas de las lenguas mayenses o por hablantes cuya lengua materna no es el español; en cualquiera de los casos, esas frases resultan doblemente descoyuntadas, por su sintaxis sí pero también por la violencia a que se las somete al desglosarlas del texto original para incorporarlas a la clandestina libreta de apuntes del narrador que se va armando como un texto dentro del texto, un segundo libro, una verdadera puesta en abismo, un espacio que el lector va sintiendo como propio.

La apropiación y reapropiación de las frases en gran medida reinventa los procedimientos vinculados con la práctica de la glosa en el sentido de su acepción más corriente: “explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender”. Las formas de la glosa son diversas en el texto, en algunos casos parecen ceñirse a un comentario amplio acerca de los sentidos que se desprenden de la frase. *Yo no estoy completo de la mente*, que como se ha dicho está en el origen del relato, desata el tono angustioso y precipitado de la reflexión acerca del impacto que provoca en el narrador, no sólo por el grado de perturbación mental que supone en el hablante simultáneo a la conciencia del quiebre de la cordura, sino porque el motivo de ese trastorno hace extensiva la locura a la totalidad de los habitantes de un país en el que ese horror pudo suceder, a quienes elaboraron el informe y al propio narrador que concluye: “Yo tengo que estar mucho menos completo de la mente que estos sujetos” (15).

En otros casos el comentario provoca un ejercicio de estilo o más bien de crítica literaria: esa y otras frases que lee en el transcurso de su primer día de trabajo, no sólo “parecían cápsulas concentradas de dolor [sino que] tenían tal sonoridad, fuerza y profundidad que yo había apuntado ya algunas de ellas en mi libreta personal” (30). El entusiasmo por la intensidad de las frases lo lleva a prodigarlas entre sus interlocutores que, por regla casi general, quedan al margen del impacto que conmueve al narrador. La fuerza de la palabra lo conduce a insistir ante su único amigo, el compadre Toto, busca:

¹² Una tercera figura femenina, la de la joven torturada inhibe al narrador, podría decirse que lo paraliza.

[...] mostrarle la riqueza de lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes, y ninguna otra cosa más, suponiendo que él como poeta hubiera podido estar interesado en ello, en esas intensas figuras de lenguaje y en la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo. (32)

No consigue transmitirle su entusiasmo, apenas logra arrancarle un comentario displicente sobre la frase: *Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo...* (32) que el amigo interpreta o traduce: "‘Sólo ya el no querer es lo que quiero’, recitó mi compadre, con un rictus de burla, [...] y después dijo: ‘Quevedo’" (33).

Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo..., realiza, en otra inflexión, el drama de las tumbas sin nombre y recupera la importancia que tuvo la sepultura en los más antiguos sistemas de pensamiento: "el que carece de tumba carece hasta de la oscura inmortalidad de la especie", dice María Rosa Lida comentando la *Antígona* de Sófocles, obra en la que el entierro de los restos de Polinices ha pasado de la posición episódica que ocupara en las obras de Eurípides a una posición esencial.¹³ Tan fundamental es ese texto clásico en este contexto, que el epígrafe de *Insensatez* reproduce las palabras de Ismena a Creonte cuando justifica a Antígona, finalmente abatida por la fuerza y la razón del Estado: La razón de Antígona: "Con todo, Hades, al menos dispone idénticas leyes para uno y otro", reputada de insensatez y locura por Creonte, es rechazado por Ismena quien la defiende: "Es que nunca, señor, permanece el buen sentido junto a los que andan en desgracia, ni siquiera el que al nacer les tocó; siempre se les escapa."¹⁴

Si las frases descoyuntadas desquician al narrador, es la fuerza de esas mismas frases la que le permite recuperar el filo crítico y anticonformista; aferrado a la autoimpuesta función de crítico literario, también se explaya con ferocidad como cuando lee en las paredes de un bar, "propiedad de comunistas reciclados", versos horribles de "mediocres poetas izquierdistas vendedores de esperanza" (41). Frente a esos poemas bienintencionados, recupera la poesía de las frases indígenas y la gran poesía política de César Vallejo en un gesto que recuerda de pronto las reflexiones de Guillermo Cabrera Infante cuando en las paredes de la cárcel batistiana lee los mensajes truncos: "*Hay un dibujo obscuro y una palabra encima, terrible: ‘Batista’*". Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato", y establece: "Ellos son la verdadera literatura revolucionaria".¹⁵

En este punto la estética de Castellanos Moya, que recupera y eventualmente inventa escrituras de riesgo, lo mismo que en Cabrera Infante en los sesenta o Martín Kohan en fecha reciente, trabaja sobre los efectos de la violación de los códigos de la lengua que resignifica, reescribe la violencia de los códigos

¹³ María Rosa Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada, 1944.

¹⁴ Sófocles, *Antígona*. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo, Buenos Aires, Biblos, 1987.

¹⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Ediciones R, 1960.

sociales.¹⁶ En un contexto diverso pero también atravesado por la violencia del Estado contra los ciudadanos, el narrador apela a un cuaderno de notas: “Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista: Decía: ‘¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?’”. La brutalidad de la pregunta que abre esta novela se expande con el error ortográfico por el cual la “z” del verbo es reemplazada por una “s”. El narrador, a quien le contrarían las faltas de ortografía, corrige el error pero no se permite reflexionar acerca del horror que la pregunta encierra. Otra estrategia para buscar respuesta a lo que parece resistirse a la racionalidad.

Cuando un texto literario se apropia de una sintaxis y de una ortografía descentrada o excéntrica -en relación con un centro del que se margina- produce una fractura y un efecto de momentánea suspensión de la percepción. Un nuevo tipo de escritura y de lectura: el asombro y la distancia provocan, por una parte, renuncia, y por otra intensificación interpretativa en un procedimiento que recuerda el gesto poético de Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*.¹⁷

El uso de la repetición y del adverbio sorprenden al narrador: *Lo que pienso es que pienso yo*, lo atrapa un tipo de musicalidad “cuya calidad poética era demasiada como para no sospechar que procedía de un gran poeta y no de una anciana indígena que con ese verso finalizaba un desgarrador testimonio que ahora no viene al caso” (44). La cosecha de frases copiadas en la libreta de apuntes que parece destinada al disfrute en soledad o a convertirse en un collage entretanto logra la identificación del narrador con las frases, un reconocimiento; ellas pueden ser no sólo salvaguarda del miedo, sino la descripción de su propio estado de ánimo frente a una experiencia que lo supera: *¡pero yo siempre me siento muy cansado de que no puedo hacer nada!*

Casi sobre el final, propone como lápida para los huesos desenterrados por los antropólogos la frase con que una anciana indígena se refiere a una masacre: *Que siempre los sueños allí están todavía*, “esa espléndida frase que había iluminado mi tarde de trabajo en el palacio arzobispal con su sonoridad, su estructura impecable abriéndose a la eternidad sin soltar el instante, con ese uso del adverbio que retorció el pescuezo del tiempo”. Tres veces la repite frente a los antropólogos con la esperanza de que los huesos recién desenterrados puedan convertirse en palabras, “en poesía de la mejor” (123), como si un vez más lo único que pudiera sostener el mundo fuera la escritura.

¹⁶ Martín Kohan, *Dos veces junio* [2002], Buenos Aires: Debolsillo, 2005.