

"Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. Cuba: Un siglo de literatura [1902-2002] . Madrid, Editorial Colibrí, 2004.

1

Voy a partir de algunas hipótesis provisorias; no son premisas que quieran borrar la opacidad del presente sino problemas para un posible debate. La primera hipótesis es que no habría diferencias significativas, y menos una oposición, entre lo que se llama "la literatura cubana de adentro" y "la de afuera". Creo que hoy, casi cerrado el ciclo de las industrias culturales nacionales en América latina, las diferencias entre escritores y escrituras estarían más determinadas por dónde publican -en sus países o en España- y no dónde viven. Las diferencias podrían ser efectos de la circulación global o no de sus textos: efectos de lectura.

Creo entonces que puede hablarse de una literatura cubana, que incluye tanto a la diáspora como a la producida en Cuba. Es más, y esta es otra hipótesis provisoria, creo que se podría hablar hoy de una literatura latinoamericana paradojalmente diaspórica, no solamente por sus territorios y sujetos, sino por sus modos de circulación y de lectura. Esa posición diaspórica se lee nítidamente en la literatura latinoamericana a partir del mismo acontecimiento político, la caída de la Unión Soviética, que marca el fin de la guerra fría y abre dos procesos: la implantación del "regimen especial" en Cuba, y el triunfo de la globalización neoliberal en el resto de Latinoamérica. El mundo se transforma y aparecen nuevas formas de división internacional del trabajo, incluida la literatura. Hablo de hipótesis y paradojas y de procesos aparentemente contrarios desde el punto de vista político que pueden producir efectos comparables: Cuba, con la caída de la Unión Soviética, comienza a depender tanto de los extranjeros, de los dólares y de la industria del libro español como el resto de Latinoamérica.

Y no solamente cambia el mundo sino también los imaginarios, las formas de los imaginarios. Aunque muchas escrituras siguen usando los géneros clásicos de la tradición literaria (siguen diferenciando formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social", y siguen diferenciando realidad histórica y ficción), después de 1990 aparecen nítidamente, en la literatura cubana y en el resto de América latina, otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: "otros mundos" que no

reconocen las formas y divisiones tradicionales. Estas escrituras que llamaría “del presente” conviven, sin embargo, con "las anteriores": todas están presentes, funcionando sincrónicamente como en una Exposición Universal que quisiera contar la historia de la literatura latinoamericana.

En las " escrituras del presente" y en sus "otros mundos" se desdibuja la literatura rural latinoamericana que todavía podía leerse en los años 60 y 70 (y que en muchos casos fue el sitio de los relatos de identidad nacional: una Latinoamérica rural), y aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de delito, de miseria y de violencia. La Habana, México, Bogotá, Caracas, Santiago, Lima o Buenos Aires son protagonistas centrales porque aparecen muchas veces en los títulos mismos de las ficciones. Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de mezcla y de vértigo, y a la vez mapas que marcan trayectos precisos. Esas ciudades tienen en su interior áreas, zonas, barrios, habitaciones, bares y otros espacios que funcionan como islas, entre fragmentos y ruinas. Por ellos se mueven ciertos sujetos. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse los sujetos) y desaparecer, y entonces el mapa, el miedo y el vértigo es el de cualquier ciudad latinoamericana o el de “una ciudad”. Lo que da el título a las ficciones, ahora, es la zona interior, recortada, de la ciudad: La villa (2001, César Aira, Argentina), La azotea (2001, Fernanda Trías, Uruguay), el Salón de Belleza (1993, Mario Bellatin, México), la Cidade de Deus (1997, Paulo Lins, Brasil). En esa isla o espacio exterior/interior respecto de la ciudad se mueve un "otro mundo" con reglas, leyes y sujetos específicos.

Esta ficción espacial nos llevaría a pensar que la literatura ya no es manifestación de identidad nacional y territorial, porque hoy cualquier ciudad latinoamericana está hecha de ciudades internas, de islas o de fragmentos de ciudades. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas.

En las escrituras del presente se apagan las voces de los caudillos y los dictadores literarios, las voces de los sujetos únicos o 'uno', representativos de estados y naciones, y también se apagan las voces de los sujetos-pueblo o clase social. Y con esas voces y representaciones se desvanece la experimentación temporal y narrativa, dominante entre los años 50 y 70. Las que pueden oírse nítidamente en el presente son las voces desesperadas y violentas de los miserables (como en Pedro Juan Gutiérrez, El Rey de La Habana, 1999), asesinos y poseídos (Mario Mendoza, Relato de un asesino y Satanás, 2001 y 2002), enfermos y locos (en Mario Bellatin, Diamela Eltit, Daniel Mella),

monstruos y freaks (en Horacio Castellanos Moya, Carlos Liscano), incestuosos (Diamela Eltit, Fernanda Trías).¹

En formas que parecen más simples y tradicionales porque ligan técnicas de medios diferentes (ligan, entre otras, las formas de narrar -los ángulos, las temporalidades y velocidades- de la TV, del periodismo, del documentalismo y del melodrama) emerge muchas veces un tipo de subjetividad que ha atravesado una frontera. Y a ella me voy a referir porque es frecuente en la literatura cubana. Los personajes de las ficciones (o los que la narración multiplica, fractura, vacía) se definen por su condición diaspórica: por su posición exterior-interior de la ciudad, la nación, la sociedad, el trabajo, la ley o la razón. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera y atrapados simbólicamente en esas esferas. Y superponen lo privado y lo público en una oscilación donde instalan afectos y pasiones. A veces son extranjeros, a veces desechos sociales animalizados, a veces están simplemente fuera de la ley, de la sociedad y el trabajo.

Esa subjetividad podría definirse también por su condición diaspórica de la narración, por así decirlo. Es la subjetividad central (puede fragmentarse y abarcar muchos personajes, puede dividirse o dispersarse en posiciones diferentes) pero muchas veces no tiene el yo; está narrada o construida desde afuera, por una posición "externa-interna" a ella. Es como si la literatura latinoamericana del presente (como si la literatura cubana) instalara en un territorio-isla de la superficie urbana un exterior-interior social (y verbal y narrativo) para registrar algo así como la desaparición o la naturalización de la sociedad: los sujetos se encuentran atrapados en una estructura social que no puede cambiarse ni progresar, en una situación "natural y dada". Y la narración misma pone en escena esta situación y después gira sobre sí misma, indefinidamente o hasta "el fin", para tratar de borrar el sentido. Un sentido que insiste en registrar una intrusión del "estado de naturaleza" en lo humano y social, porque esas singularidades diaspóricas muestran un principio de individuación donde conviven el fondo biológico de la especie, los rasgos preindividuales y los rasgos públicos.²

En esos territorios y sujetos (y en esta sociedad naturalizada) habría otra temporalidad histórica y por lo tanto otra temporalidad literaria y otra narración. La historicidad de ciertas escrituras del presente no es la de la clásica novela histórica teorizada por Lukács (cuyos personajes típicos representaban las clases y fuerzas sociales y políticas en medio de los conflictos claves de una época), ni tampoco la temporalidad de las novelas de los '60 y '70 y del Boom, cuyas historias

enciclopédicas y míticas intentaban representar la historia de alguna nación latinoamericana. Las historias nacionales características de los clásicos se borran para dar paso a una suerte de crónica de un presente puro (con imágenes de diferentes velocidades), sin futuro, que se vuelve al pasado en forma de memoria y duelo (como en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, o Boca de lobo de Sergio Chejfec, y en muchos textos cubanos).

En la crónica del presente se desdibuja la noción de ficción de los clásicos latinoamericanos, definida por una relación específica entre la historia y la literatura. El doble vínculo producía una narración que trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como "real" y lo "literario" como fábula, símbolo, mito, alegoría, o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión (como en Historia de Mayta de Mario Vargas Llosa [1984], o El mandato de Juan Pablo Feinmann [2000]).

La categoría actual de ficción, que todavía no está totalmente definida, se separa de esa historia y de esa tensión, se pone en presente y en presencia de la imagen, y produce todo el tiempo operaciones de desdiferenciación. Practica una negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de desdiferenciar la realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es "realidad". Una realidad que no es la del pensamiento empirista, correspondiente al sujeto centrado del racionalismo, sino un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, interiores-exteriores al sujeto, producidas por los medios, las tecnologías y la ciencia. Una realidad que no quiere ser "representada" sino "reproducida", o una realidad a la que corresponde otra categoría de representación. La ficción absorbe (o exhibe, otra vez, como en una exposición universal) los realismos sociales, mágicos, los surrealismos y los naturalismos. En la ficcionalización de lo documental y en la documentalización de la ficción del presente (todo está visto y hasta fotografiado, cualquiera sea el material), no se sabe a veces si los personajes son reales o no, si la historia ocurrió o no, si los textos son ensayos o novelas o biografías o grabaciones o diarios (en Argentina en Lesca, el fascista irreductible de Jorge Asís [2000], en La canción de las ciudades de Matilde Sánchez [1999], en El diario de los Alpes de César Aira [2002], en Los años 90 de Daniel Link [2001]). Los hiperrealismos, naturalismos y surrealismos del presente, todos fundidos en esa ficción desdiferenciadora, se distancian abiertamente de cierta ficción clásica y moderna.

Estos rasgos de las escrituras del presente en América latina serían estéticos y políticos al mismo tiempo. Porque otra hipótesis paradójica para el caso de Cuba es que la crisis y reformulación de lo político (y de las políticas tradicionales y hasta de los sistemas políticos y los Estados) que acompaña en América latina a los procesos culturales de los últimos años, sería también una crisis y reformulación de la relación entre literatura y política, de su forma de relación. Cambiaría la relación de la literatura latinoamericana con la política en el sentido nacional, social, ideológico, partidario, propia de la tradición de los clásicos. En las temporalidades, territorios y ficciones de muchas escrituras del presente ya no se enfrentarían clases sociales ni partidos nacionales porque sus sujetos serían entidades-identidades externas-internas, diaspóricas, en relación con esas divisiones y esas esferas. Estarían adentro-afuera de la sociedad y de lo político en tanto campo de la ley y el poder. ³ Y por eso se cargarían de una politicidad que, como la categoría de ficción, no está totalmente definida porque se encuentra des-diferenciada. Esas subjetividades críticas desplegarían una constelación de prácticas que son y no son políticas (que son otras políticas o que disuelven los órdenes políticos): las "políticas" de la producción y/o destrucción de la vida, del sexo, de las enfermedades, las políticas de los afectos (del miedo y el terror, entre otros), y las políticas de las creencias (del bien y el mal).

En ese sentido podría decirse (como otra hipótesis provisoria) que muchas de las escrituras del presente son ambivalentes en cuanto a las posiciones políticas o ideológicas (en el sentido clásico institucional, nacional-estatal, social, de clase) porque no reconocen las divisiones y representaciones ideológicas que generan esas esferas: se ponen adentro y afuera de ellas para mostrar, desde abajo por así decirlo, desde el subsuelo (pero es un abajo que habita la superficie), la crisis de la subdivisión de la experiencia humana. Por eso serían paradójicas o podrían leerse de varias maneras. Estas escrituras mostrarían la pluralidad de "políticas" que aparecen cuando se borran las esferas políticas institucionales y las ideologías que conllevan. O cuando sus sujetos diaspóricos y críticos se ponen a la vez afuera y adentro, en el subsuelo-superficie de la sociedad naturalizada, en un fondo "natural" compartido por todos y por ende desdiferenciante.

2

Y aquí es donde creo que la literatura cubana puede ser interrogada porque Cuba parece ser, políticamente, la excepción en el continente americano, pero literariamente no lo es: las "nuevas" políticas literarias de fusión, ambivalencia e inmanencia de los sujetos fuera de la sociedad o sin

mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente. Es la posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de otro modo, los haría leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social, y estatal. Cuando los escritores mismos dicen que no escriben literatura política, como lo hace Pedro Juan Gutiérrez ⁴ y muchos otros, se refieren a ese sentido de "literatura política", pero sus textos pueden leerse como inmanentemente y ambiguamente políticos. Cuba plantearía entonces un problema de modos y posiciones de lectura (y no solo un problema de nuevas escrituras): la literatura cubana (que incluiría tanto a la diáspora como a la escrita en Cuba) seguiría el proceso general de politización inmanente y desdiferenciada (y ambivalente en relación con las esferas nacionales y estatales) de las otras literaturas latinoamericanas del presente, pero le añadiría otro modo de politización por su excepción nacional, por su régimen único en América latina. Ese otro modo tomaría la forma explícita en favor o en contra del régimen o del socialismo. El efecto de lectura consistiría en la superposición paradójica de las dos temporalidades políticas, y esta doble politicidad definiría también ciertos rasgos de las escrituras del presente en el resto de América latina.

Mucha de la literatura cubana de los últimos años giraría alrededor de un relato que relaciona los que están en Cuba (en sus territorios y en sus ciudades interiores, como las del resto de la literatura latinoamericana del presente: en sus zonas, barrios, islas, azoteas, subsuelos) ⁵ con los que llegan del exterior de la nación y se van, y con los que se fueron para no volver. Los sujetos de adentro de la nación (que son el centro de la narración, que hablan o son narrados por un narrador interno-externo) habrían perdido, por así decirlo, la sociedad o mantendrían una relación externa-interna con ella: son vendedores en lugares públicos, o vagabundos, o eremitas, o participan de una sociedad puramente sexual, religiosa o literaria. Y se situarían (internamente-externamente) en relación con la ley, porque son (o se cree que son, o llegan a ser) ladrones o asesinos o suicidas o desviantes. En esa posición territorial y narrativa (y social y legal), definirían sus subjetividades por un deseo/necesidad del exterior de la nación (de los que entran y salen de Cuba, los que vienen y se van). El exterior deseado puede ser cultural-literario o lingüístico, y no solamente nacional-territorial. En síntesis: los personajes se sitúan en el exterior/interior de la nación, de la sociedad y de la ley, y en un juego narrativo específico: adentro y afuera de sí mismos. Y los relatos cuentan los movimientos de esos sujetos diaspóricos, cuentan sus acciones y relaciones: "sus políticas" y sus destinos, o el destino de sus políticas. ⁶

Estas subjetividades frecuentes en la literatura cubana del presente (y cruciales para pensar la literatura latinoamericana) se polarizan y trabajan sus extremos en dos novelas de escritores que viven en Cuba y que aparecieron el mismo año, 1999, una en Cuba y la otra en España. Son La última playa de Atilio Caballero (La Habana, Ediciones Unión, Premio 1998 de la Unión de Escritores), y El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez, publicada en Barcelona por Anagrama. (La primera circuló dentro de Cuba pero fue reeditada en España en 2001, y la otra circuló internacionalmente.) Como si estas dos novelas pudieran constituir un marco con los límites de la subjetividad dominante en la literatura. O como si con estos dos textos, concebidos como extremos, pudiera construirse una ficción teórica que permitiera explorar no solo las subjetividades dominantes sino el problema de la literatura política, que Cuba nos plantea en el presente latinoamericano.

El Rey de La Habana es el subsuelo mismo, el exterior-interior del sistema en su conjunto: el personaje del rey está en el límite bajo de lo decible, de lo social y lo legal. Y también en un límite sexual: entre las mujeres y el hombre vestido de mujer, y entre las jóvenes y las viejas. Es un mulato y un "Animal tropical", como si el título de la siguiente novela de Gutiérrez, que apareció en el año 2000, fuera la definición y a la vez la otra cara de El Rey. La cara externa que El Rey no puede tener porque es la del que escribe la novela de la relación deseante del exterior o la realización del "deseo del exterior" de la nación. En otros términos: Gutiérrez despliega en dos novelas una de las subjetividades dominantes en la literatura cubana del presente. Y su "realismo bajo" es un intento de conquistar o anexar lo que todavía no ha sido representado.

El Rey se abre con la fecha, como si a partir de ese momento entrara la naturaleza en la sociedad o lo animal en lo humano y el subsuelo se instalara en la superficie de arriba: "Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo de limpiapisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas." La azotea-subsuelo de 1990 marca el punto de partida y los ciclos de la narración, que se definen por los retornos a ese territorio de donde proviene "el rey".

El Rey de La Habana es el joven desecho social urbano: un cuerpo animal o pura potencia que vive en presente y que no deja historia ni la hace. Una identidad territorial y biológica (la madre era retardada) o una configuración biológica y territorial fundamental que se transforma en un modo de ser históricamente determinado (el periodo especial). Rey (se llamaba Reynaldo), a partir de la

catástrofe inicial de la azotea donde muere toda su familia (y que está narrada con la violencia grotesca de un comic), queda sin casa y sin familia y fuera de (o ante) la ley, porque es acusado por un crimen que no cometió -matar a toda su familia- y enviado al reformatorio ("la ley del sistema": pura realidad corporal y sexual alrededor de la cual se construye la red del discurso social). Tiene 13 años. Tres años después se escapa del reformatorio convertido en "macho", no tiene trabajo ni vivienda ni documentos de identidad y solo busca comida y sexo o mujeres sexuadas que le den de comer. La primera lo bautiza "El Rey de la Habana" por su miembro masculino con "perlas" o "balas" incrustadas en la cárcel. Es definido entonces por la ley como delincuente y por las mujeres (prostitutas/os y viejas, alternadamente) como "el rey", y en realidad no es ninguna de las dos cosas. Es un sujeto urbano (de Centro Habana), que sale y vuelve a la ciudad para recorrer minuciosamente su subsuelo de sepultureros ladrones, mendigos alcohólicos, trabajadores de la cerveza, del sexo y de la droga (o trabajadores de la muerte, del sexo, de la droga y del alcohol). Vive donde la basura y termina comido por las ratas y las auras después de matar a la única mujer que quiso, que fue la que lo destituyó como "Rey". Su historia se cierra con una muerte atroz, "Y nadie supo nada jamás." (218) Ese sujeto que vive en presente no puede ocupar lugar en ninguna narración histórica ni en ninguna historia colectiva. Y tampoco en una historia nacional: "Sólo estaba un poco ajado, sucio, desgredado, lo cual lo situaba muy orgánicamente en el apocalíptico ambiente ciudadano de fines del milenio." (115)

Este "rey" que caracteriza el subsuelo humano en La Habana coincide con los mismos excluidos, los cuerpos animalizados y hambrientos que pueden verse en cualquier ciudad latinoamericana, y de entrada plantea el problema de la política: los desechos del capitalismo o de Cuba ¿son los mismos? ¿el subsuelo social es el mismo? América latina definida por su subsuelo social, y con un realismo y una sexualidad que este texto trata de llevar al límite.

Solo una "teoría del subsuelo" podría leer la literatura cubana del presente, del subsuelo humano en la ciudad por un lado, y del subsuelo marino en la isla de La última playa. Las novelas de 1999 que llevan al extremo cierta subjetividad, o que constituyen los límites de la subjetividad dominante (un límite está dado por "el rey", el otro por "la última"), ponen en escena esa ficción territorial.

En La última playa se la lee nítidamente: un cayo, un lugar de veraneo, una isla en el mar, sujeta al desgaste y al derrumbe, y el sujeto deseante del exterior. Se lee la ficción territorial y la

ficción del subsuelo y la ficción de los que vienen y se van, en un juego de interiores-exteriores en relación con el nombre y la lengua (se llama Andy Simons y habla inglés y español a la perfección). Andy Simons, el sujeto de la isla, es histórico, simbólico y casi vacío. Un puro espíritu que recorre diferentes siglos y épocas para encarnar la parte más alta del hombre: el arte y la ciencia. Sin familia ni origen ("Tal vez sabía que no era hijo ni hermano de ninguno, que era un ser de nadie o de la nada", 27) es un artista y sabio eremita retirado de toda sociedad, que vive solo en el límite mismo de la tierra, "en la naturaleza", en la última playa desierta, no maneja dinero (hace trueque cuando necesita velas) y solo conversa con un sacerdote. Es músico (toca en la flauta extrañas melodías propias), es dibujante y pintor, es un geólogo que conoce todas las capas de la tierra, y trabaja desde el amanecer tratando de resistir al desgaste. Está construido desde adentro y desde afuera, a través de testimonios de hombres que lo conocieron ("hablan" en primera persona y entre comillas el músico, el soldado, el geólogo).

Ha sido marino y soldado norteamericano en la segunda guerra, ha vivido en Europa (ha atravesado fronteras no solamente territoriales, también sociales e históricas), ha regresado a Cayo Arenas y vive solo con un sueño doble e imposible: luchar contra el desgaste, la decadencia y la ruina que produce el mar. Su sueño es recrear el pasado pintando las fachadas de las casas: "La idea de crear un presente como una imitación aproximada del pasado lo llevó a reproducir, sobre grandes superficies y guiándose por algunas fotos viejas, las fachadas de las casas antiguas que ya no existían." (48) Y luchar contra el aislamiento: su sueño territorial es construir un puente que uniría el Cayo con la tierra firme. Y no es el primero en soñarlo, ya otro lo había concebido: el puente es un sueño histórico que atraviesa épocas. Para llevarlo a la realidad depende de los extranjeros que pueden construirlo, y la novela narra la historia de la nación, desde mediados del siglo XIX, a través del mar y de los que llegan y se van en cada momento por algún acontecimiento político crucial que decide el fracaso del sueño de Andy Simons: el año 33, el año de la revolución, y el año del retiro de la URSS. Llegan los americanos, invierten y comienzan a construir el puente con Andy, pero se van por la revolución; llegan los soviéticos, construyen parte del puente y se van diciendo "que el país de donde venían ya no era un país sino varios, como en un tiempo, y que de pronto eran extranjeros entre ellos mismos." (76)

En el relato externo-interno de Andy Simons irrumpen otras dos formas del exterior que le trae el mar, la animal y la humana. Aparece una manta, que caza y guarda pero que desaparece al día siguiente, justamente cuando llega una joven que le pide le enseñe a bucear y le despierta un

amor imposible, porque ya es viejo. La transformación "biológica" de la manta en niña, coincide con el desgate "biológico" de la vejez. Los que vienen y hacen posible el deseo, se van para que sea imposible. Entonces se unen los dos sueños imposibles con los que vienen y se van, el del amor y el del puente.

Al fin, descubre que el puente que une el cayó con la tierra firme existe pero está por debajo, adentro mismo del mar, en el subsuelo natural. Había gastado la mitad de su vida intentando unirlos, y la naturaleza ya lo había hecho. Al geólogo le dice: "Buscando fósiles, encontré un camino bajo el mar que une el cayó con la tierra firme, o viceversa. Yo que he gastado la mitad de mi vida intentando unirlos, ahora al final descubro que ya estaba hecho: sólo había que dar con él [...] Desde que lo descubrí -dijo- siento como si una sombra me acompañara a todas partes", y después "Fue al pie de este promontorio donde la vi por última vez... Puede ser una coincidencia.. Pero nadie me dijo nunca que la pena fuera una sensación tan parecida al miedo..." (83)

Tiene una última conversación con el sacerdote, se ensucia el cuerpo con cenizas durante la Cuaresma, y entra en el mar para morir. El marco narrativo de la novela es el cuerpo de Andy Simons que vuelve a la costa al principio, y que entra en el mar al final.

En los dos límites de la subjetividad dominante, en El Rey de La Habana y en La última playa, hay ausencia de subjetividad social. Pero mientras el sujeto de La última playa es puro sueño y deseo (o puro espíritu y símbolo y historia) de transformación imposible de la naturaleza, el de El Rey es un cuerpo sexuado sucio, animal, que vive en presente y no deja rastros ni memoria.

Estos textos podrían oponerse no solo por sus subjetividades, porque uno (el del sexo y la miseria) circuló globalmente y el otro (el del espíritu) no, sino también por sus territorios diferentes (por las ficciones territoriales: el Centro Habana y el cayó solitario), por los epígrafes (de Claudio Magris sobre el mar y la felicidad en La última playa, de Desnoes sobre el subdesarrollo como imposibilidad de acumular experiencia en El Rey de la Habana), por las tradiciones literarias: las novelas del mar, Hemingway, algo de Moby Dick y Lino Novás Calvo en La última playa, y el Bildungsroman y la tradición picaresca ligada con el comic y su grotesco en El Rey de La Habana.⁷ Serían estéticas diferentes: una más actual y brutalmente realista (un realismo del exceso lleno de humor negro y opuesto al realismo mágico), que configura una estética-ética de la miseria, lo bajo, la suciedad, el asco, los olores: el suelo o el subsuelo mismo de los cuerpos, del sexo, de la lengua y

de la sociedad. Y, en La última playa, una estética-ética simbólica y poética de la historia, en la tradición del boom. Muchos textos del presente toman posición frente a la literatura anterior y al boom; el realismo urbano desecha lo mágico, y el simbolismo histórico de la isla lo continúa de algún modo. Son dos temporalidades estéticas diferentes, que conviven en las escrituras del presente. Configuran no solamente dos identidades territoriales sino dos identidades literarias, con tradiciones explícitas. La construcción de una identidad fuertemente sexualizada (que circularía o se leería en el exterior) se opondría a la construcción de una identidad espiritual, para el interior.

Podrían oponerse pero tienen los rasgos comunes de la literatura del presente: comparten los mismos sujetos solos, sin sociedad, sin política, sin familia y sin futuro, o fuera de la sociedad, la familia y el futuro. Alojados sujetos diaspóricos o exteriores-interiores insertos en una estructura social estática y en un relato que gira alrededor de las mismas situaciones y que no evoluciona.⁸ El rey representa la intrusión de un estado de naturaleza en la sociedad y queda fuera de todo relato histórico, y el eremita representa la intrusión de un estado de naturaleza en la historia. Y comparten la misma territorialidad caracterizada por su relación con el subsuelo y la ley. No tienen la primera persona, están narrados desde un afuera-adentro; vistos desde afuera, por otros, son -sin serlo- un criminal (el de la ciudad), y un loco (el de la última isla). Son dos sujetos sin futuro y destinados a la muerte; sus "políticas de la vida" se clausuran cuando cae la ilusión: cuando el Rey es destronado y cuando el mar, en su subsuelo, ha unido el cayo con la tierra firme.

Dos hipótesis finales, para concluir: estas novelas serían a la vez literatura cubana y literatura latinoamericana del presente. Se pueden leer, por lo tanto, de dos modos, que marcarían relaciones diferentes entre literatura y política.

- Si se las lee como escrituras del presente latinoamericano serían ambivalentes desde el punto de vista político porque con sus ficciones territoriales del subsuelo natural y biológico, y sus subjetividades diaspóricas que actúan otras políticas, fuera de "lo nacional" y "social", desdiferencian esferas. Estas escrituras se situarían en el campo de lo político y no en el de la política, serían políticas sin ser políticas, o serían políticas con otra política. El Rey de la Habana representaría un puro cuerpo-hambre-sexo en el presente, con los instintos más elementales del subsuelo latinoamericano. Y el sujeto de La última playa representaría el espíritu latinoamericano del presente como historia de la dependencia de los que llegan y se van y dejan a los que quedan en

el fracaso y la imposibilidad de los sueños. Serían textos y sujetos críticos de cualquier régimen y sistema.

- Si se las lee como escrituras cubanas, serían críticas del régimen político nacional. Como se trata de la literatura de Cuba, que tiene una posición de excepción en América latina, la lectura identificaría sus políticas con "la política", fijaría su ambivalencia y desdiferenciación, y buscaría "la toma de posición". La ciudad (el Centro Habana) de Gutiérrez y La última playa de Caballero serían entonces dos "ficciones territoriales" críticas del "periodo especial": una mostraría el lado oscuro del sistema, el otro el fin y la imposibilidad de todo sueño.

Las dos políticas superpuestas, la que funde y la que diferencia esferas, producirían un efecto paradójico, y esa sería la marca específica de la literatura cubana en la actualidad: dos temporalidades y dos formas de relación entre literatura y política.

Notas

1. Nara Araújo resalta estas características cuando se refiere al libro de relatos de Ena Lucía Portela Una extraña entre las piedras (1999): "Este universo está poblado de personajes monstruosos, perversos, incestuosos, esperpénticos, masturbadores, que se mueven dentro de espacios cerrados, no solo en el sentido topográfico, sino también en cuanto a sus relaciones interpersonales, marginales al mundo de los "normales"." En "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela", Cuban Studies, 32, 2001: 65.

2. Paolo Virno, Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. Roma, DeriveApprodi, 2002: 74 y siguientes. Este proceso se integra en una reflexión sobre los colectivos contemporáneos. Virno polemiza contra la idea de "pueblo" y su unicidad como forma de existencia social y política, y propone en cambio la idea de "multitud" como una pluralidad y una red de individuos que no podrían conceptualizarse como átomos solipsistas sino como término final de un proceso de individuación a partir de un principio común universal, genérico, preindividual.

3. Jacques Rancière (Aux bords du politique. Mayenne, La Fabrique-Editions, 1998) sostiene que hablar de lo político, y no de la política, es indicar que se habla de los principios de la ley, del poder

y de la comunidad, y no de la cocina gubernamental (10). Lo político como objeto de pensamiento, y la política como actividad (lucha de partidos por el poder y ejercicio de ese poder).

4. Anke Birkenmaier, "Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez", Quimera 205, Julio-Agosto 2001: 18-24. Dice Gutiérrez: "Lo único que te puedo decir es que mi literatura no tiene nada que ver ni con la Revolución cubana, ni con ninguna otra revolución, ni con ningún alineamiento político." Y: "No me interesa la política ni de izquierda ni de derecha. Ya di bastantes años de mi vida a la guerra política. Ahora lo que me interesa es mi pintura, mi literatura y más nada.

5. El cuento "Un arte de hacer ruinas" de José Antonio Ponte (en Nuevos narradores cubanos, compilación editada por Michi Strausfeld. Madrid, Siruela, 2000: 123-139) podría iluminar esta ficción territorial, y no solamente porque es la ficción de un urbanista. La busca de espacio hacia arriba, los derrumbes, los cimientos, los túneles y subsuelos sirven de escenario para la historia de la tesis sobre las barbacoas de un futuro urbanista (hijo y nieto de arquitectos), y la ficción misteriosa, paranoica y delirante que implica su investigación. En el apartamento siempre cerrado (pero que aloja a otro personaje) del tutor de la tesis, que fue amigo del abuelo del "investigador", hay un cuenco de monedas de todas partes del mundo y la primera persona, desde niño, roba algunas cada vez que lo visita. El viejo tutor de la tesis lo lleva a conocer a otro ex profesor que había escrito un Tratado breve de estática milagrosa con la idea de que una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable sólo puede explicarse por flotación (130). Este ex profesor, identificado como D, dice: "Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical. Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte." (133, énfasis mío) (Esta idea del subsuelo y de la conexión con el continente es crucial para nuestra reflexión sobre las ficciones territoriales cubanas, y constituye el centro de La última playa, a la que nos referimos enseguida.) El ex profesor muere en un derrumbe, y el tutor muere también, misteriosamente. Y entonces el protagonista "investigador" sigue al huésped desconocido que vivía en lo de su tutor y con él desciende por un túnel a un subterráneo con una taquilla, donde se da la contraseña de la moneda, para entrar en un espacio abierto y vacío, en otra ciudad que duplica la de arriba. Es "Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conservaba como en la memoria" (128). La ficción de las azoteas, habitaciones cerradas y subsuelos, ruinas y derrumbes de Ponte podría iluminar gran parte de la literatura cubana del presente.

6. Los escritores cubanos de adentro y de afuera de la colección citada de Strausfeld no sólo cuentan de (y a) los turistas (como en "Retrato de una infancia habanoviejera" de Zoe Valdés, pp. 17-24 y en "La causa que refresca" de José Miguel Sánchez (Yoss), pp. 241-246), sino de otros extranjeros que llegaron, cambiaron la vida de los que estaban (los hicieron personas) y se fueron para siempre, dejándolos como delincuentes ante la ley o dejándolos en un exterior/interior de la ley y la sociedad: como viejos, solos, locos, suicidas, asesinos. Y, curiosamente, hay en la colección un cuento dedicado a la rusa (a su recuerdo), y otro cuento dedicado al Johnny: "Clemencia bajo el sol" de Adelaida Fernández de Juan (pp. 77-85), y "No hay regreso para Johnny" de David Mitrani (pp. 141-155). En el de Fernández de Juan la vendedora de arroz con leche Cuqui (cuya única sociedad era un tío y un hijo) se dirige al juez, ante la ley, y le cuenta que mató a una mujer después que se fue su querida amiga rusa, que había llegado casada con un cubano llamado Reyes. Cuqui cuenta al juez cómo mató, con su cucharón de arroz con leche, a la cubana que desplazó a su amiga en el amor de Reyes cuando los dos estaban vendiendo en la plaza los recuerdos rusos y borrando la memoria de la era sin hambre.

En el cuento de Mitrani "No hay regreso para Johnny" hablan todos, pero lo importante es que para la negra Lila, amante-mantenida del Johnny, el "yuma" era bueno, hizo de la negrita una persona, y hoy, después que se fue para siempre porque fue agredido y robado, quedó como una simple puta.

La rusa vino y se fue, el Johnny vino y se fue y los dos dejaron a las mujeres fuera de la ley, la sociedad y el futuro. Este relato se reitera en las ficciones cubanas del presente y es también la historia de La última playa.

7. Anke Birkenmaier, "Más allá del realismo sucio: El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez." Cuban Studies 21 (2001): 37-54. Lo lee como una reescritura de la novela picaresca, en la tradición de oponer a la imagen oficial de una sociedad su otra cara sucia, pero marca la indeterminación genérica, una oscilación "entre tragedia y picaresca, entre distancia irónica y pathos." (47) Y destaca lo abyecto y lo sublime como elementos centrales.

8. La nouvelle de Mario Bellatin sobre una mujer de una ciudad que podría ser La Habana -y en un régimen represivo que la lleva a la locura- lo dice en el título mismo: Canon perpetuo [1993] (Lima, Adobe Editores, 2000). Allí está la situación narrativa estática-reiterativa, que no puede cambiarse, y que insiste en las escrituras latinoamericanas del presente.