

Derivas de la literatura del siglo XXI

Marcelo Casarin
(coordinador)

Editorial CEA / Colección Posdoc N°7



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Derivas de la literatura del siglo XXI / Juan Acerbi ... [et al.]; coordinación general de Marcelo Casarin.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital, PDF - (Posdoc)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-92-1

1. Literatura. 2. Crítica Literaria. 3. Escritura. I. Acerbi, Juan. II. Casarin, Marcelo, coord.

CDD 809.05



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5. Argentina

Índice

Qué literatura, qué derivas Marcelo Casarin	9
La poesía ha sobrevivido a la humanidad. Arte, inteligencia artificial y subjetividad en el siglo XXI Juan Acerbi	17
Experiencia, narrativa documental y realismo en Sergio Chejfec Ignacio German Barbeito	29
El desafío de enseñar literatura infantil en el nivel superior Marcelo Bianchi Bustos	47
El cuento literario como catalizador del filosofar Martiniano Blestcher	61
Rostros y umbrales: algunos aportes en torno a tres materiales estéticos María Soledad Boero	79
Representaciones coloniales en la narrativa factual y ficcional de una viajera del siglo XIX Carmen Susana Cantera	97

La enseñanza de literatura en la educación media de Brasil y de Argentina: posibles encuentros Raquel da Silva Ortega	115
Un hombre a pie por la pampa tiene algo de escandaloso Martin De Mauro Rucovsky	131
La exploración narrativa de la fotografía en los textos de Martín Caparrós Virginia P. Forace	153
Figuras de escritor en la literatura cubana del siglo XXI: políticas de la lengua y del archivo en Orlando Luis Pardo Lazo Laura Maccioni	175
(Des)géneros: escrituras travestidas y literatura zombi en la narrativa reciente del norte argentino María Alejandra Nallim	193
Los borradores como espacio de traducción: preliminares Carolina R. Repetto	215
Poéticas de la sensibilidad. Derek Jarman y su tratado sobre el color Alicia Vaggione	231
Escrituras objeto: tecnologías, poética y experimentación en la literatura argentina contemporánea Tomás Vera Barros	251
Sobre los autores	279

Figuras de escritor en la literatura cubana del siglo XXI: políticas de la lengua y del archivo en Orlando Luis Pardo Lazo

Laura Maccioni

Introducción

Este ensayo se inscribe dentro de una línea de investigación que estudia las conflictivas relaciones entre subjetividad, literatura y política en Cuba, teniendo en cuenta no solo la complejidad que han asumido estas relaciones desde el triunfo de la Revolución, sino también las tensiones que actualmente las atraviesan en un contexto de importantes reformas económicas y políticas en curso. En la etapa actual de esa investigación, estoy estudiando la escritura de un conjunto de autores que nacen entre fines de los 70 y principio de los 80 –cuando Cuba aún es parte del bloque soviético– y crecen durante el llamado Período Especial, y que, por lo tanto, ingresan en el debate contemporáneo acerca de las relaciones entre política y literatura desde esta experiencia subjetiva única en América Latina. Como parte de una estrategia editorial frente a las instituciones cubanas y extranjeras, estos escritores que publican por primera vez después del año 2000, se han autodenominado “Generación Cero” o “Generación Año Cero”, rótulo discutible dada la homogeneidad que daría por supuesta una noción tan dudosa como la de “generación” (Mora y Pérez, 2017: 13; Díaz Infante, 2016: 9-10). Aun así y pese a estas objeciones, son numerosos los críticos que advierten en estas escrituras ciertos rasgos comunes (Simal y Dorta, 2017: 2-3; Rojas, 2018), siendo el más notorio el “desplazamiento de conciencia” (Mora y Pérez, 2017: 11) que en ellas se evidencia. Ese desplazamiento estaría relacionado con el proceso de reformas institucionales y apertura económica iniciado

en Cuba durante los primeros años del siglo XXI; pero también se vincula al hecho de que, a diferencia de los escritores de los 90 o “del desencanto” (Fornet, 2003), cuya obra está marcada por la pérdida definitiva de fe en el proyecto socialista que siguió a la disolución de la URSS, estos jóvenes nunca llegaron a vivir el entusiasmo revolucionario que sí experimentaron sus padres y, por tanto, tampoco compartieron su decepción. Su escritura, en síntesis, estaría dando cuenta de otra subjetividad, configurada en el marco de condiciones históricas muy distintas a las de sus antecesores.

Esta es, en palabras de Rafael Rojas, “una literatura que se autocaliza en el *después del después*”, esto es: “en el después de la caída del Muro de Berlín, de la desintegración de la URSS, del derribo de las Torres Gemelas y otros hitos finiseculares”. De aquí que sus obras más representativas “busca(n) colocar en el *detrás* de su temporalidad conceptos básicos de la vida cultural y política del último tramo del siglo XX cubano como «revolución», «socialismo» o «transición»” (Rojas, 2014). Pero si la temporalidad se ha corrido de estos ejes significativos que organizaban la historia cubana, también el espacio se ha transformado: la narrativa de estos autores suele transcurrir en un lugar desmarcado de un territorio nacional, des-localizado, inseparable de la existencia de las tecnologías digitales y de los flujos de signos de la cultura global que esas tecnologías hacen posibles –aún en países en donde la conectividad es reducida–. El resultado de estos procesos es una escritura que, por haber abandonado los tonos de lo grave o lo comprometido con los sentidos fijos y “pesados” de la historia y la identidad insular –podríamos decir su *arraigo* en el discurso acerca de lo nacional–, ha sido calificada de “ingrácida” (Casamayor Cisneros, 2013) o “flotante” (Rojas, 2018).

Esta misma liviandad afecta también a los personajes que habitan en el tiempo/espacio que construyen estos textos: abundan en ellos seres de sexo indefinido, alienígenas de planetas extinguidos, habitantes de un futuro distópico, autistas. Pero sobre todo, lo que abundan son los escritores, también ellos des-anclados en el sentido de que han cortado las amarras que unían anteriormente a la escritura con el centro gravitacional de las instituciones de la cultura cubana: la lengua nacional, la tradición de la literatura insular, la legitimidad del canon, el panteón oficial de los escritores, la autoridad del archivo.

La flotación que resulta de esta operación de desamarre, sin embargo, no debe entenderse como una renuncia a confrontar con estas instituciones: por el contrario, quisiera en este ensayo poner en evidencia, al menos parcialmente, el rasgo polémico de las posiciones asumidas por estas figuras de escritor frente a al poder simbólico que aquellas detentan, revelando así lo que podríamos llamar una *política de la escritura*. Por *política de escritura* me refiero a los modos en que, en los textos seleccionados, el escritor ofrece una respuesta frente a aquellas preguntas que exponen el carácter conflictivo de la relación entre política y literatura, tales como qué significa escribir *en y ser* un escritor *de* Cuba; qué tipo de práctica considera que es la escritura y qué intercambios cree que esta efectúa con otras prácticas sociales; qué instituciones legitimantes este escritor está dispuesto (o no) a reconocer; de qué medios (lingüísticos, editoriales) dispone y cuáles debe disputar para realizar su proyecto literario; cómo se inscribe y qué intervenciones hace en el archivo literario cubano, entre otras.

Aunque muchos otros nombres podrían haber sido convocados aquí –Legna Rodríguez Iglesias (1984), Jorge Enrique Lage (1979), Ahmel Echevarría (1974), Lizabel Mónica (1981)– por razones de espacio en este ensayo me centraré en Orlando Luis Pardo Lazo (1971), uno de los autores más representativos de la Generación Cero, e “inventor” de la etiqueta¹. Asimismo, de la amplia lista de cuestiones recién apuntadas que permiten caracterizar una política de escritura, me limitaré aquí a explorar, en un corpus construido a partir de los primeros textos de este autor, solo dos de ellas, a las que considero dos caras de una misma moneda: la posición adoptada frente al problema de la lengua y frente a los usos posibles del archivo. Para decirlo más concretamente, a partir de una lectura crítica de un conjunto de textos de Pardo Lazo, me interesa poner de manifiesto su crítica a la estatalización de la lengua cubana –condición necesaria para la construcción de otra lengua con la que se pueda escribirse algo nuevo– y su corrosión de las lecturas reificantes y mo-

¹ Según el crítico Walfrido Dorta, “esta etiqueta, o más bien su variante ‘Generación Año Cero’, fue promovida principalmente por el escritor Orlando Luis Pardo Lazo a la altura del 2006, cuando publica una reseña en el medio digital *La Jiribilla*”, y alude a “los jóvenes *nacionarradores* de nuevo siglo y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el crac del cambio de fecha” (Dorta, 2017: 2).

numentalizantes de los textos del archivo literario nacional –condición necesaria para la liberación de sus fuerzas productivas–².

Con respecto al primer punto, sostengo que la crítica a la estatalización de la lengua constituye un aspecto fundamental de una política de escritura que, en el caso de Pardo Lazo, apuesta a darse una lengua otra, porque la lengua que necesita para hacer literatura es incompatible con la lengua disponible: los textos que me propongo analizar llevan a cabo una crítica sistemática de la lengua institucionalizada, de sus lógicas de representación, de sus retóricas y sus pactos de legibilidad. Si como afirmaba Barthes en su “Lección inaugural”, “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (2009: 120), en el caso de Cuba esta afirmación barthesiana remite además a la historia de las políticas culturales estatales. Porque a esta característica propia de todas las lenguas –el obligar a decir– se suman otras que vienen dadas por las específicas condiciones materiales de producción de enunciados en la isla y que intensifican esta prescriptividad que es natural, común a todos los lenguajes. En este punto, corresponde hacer una precisión para el lector no familiarizado con la historia cultural cubana. Desde el triunfo de la revolución y con distintos grados de apertura o cierre según el momento político, en Cuba ha sido el Estado, el que, a través de sus instituciones culturales, ha fijado las correspondencias “verdaderas” y “aceptables” entre palabra y referente;

² Si afirmo que estos dos aspectos son dos caras de una misma moneda es porque, siguiendo la huella de Mijail Bajtin, entiendo que el lenguaje es una actividad social, y que, por tanto, un enunciado jamás existe de manera aislada: todo enunciado está contestando, apoyando, polemizando con otros enunciados, presentes o pasados, de manera tal que debe ser entendido como un eslabón dentro de una cadena infinita de producciones discursivas. Así, el uso del lenguaje es, en verdad, un modo de evocar, usar y actualizar distintos fragmentos del vasto archivo de una cultura –que incluye, como una de sus principales zonas generadoras, el archivo de los textos literarios–. Dentro de esta misma línea de pensamiento en torno al lenguaje deben inscribirse sin dudas autores como Julia Kristeva, con su noción de *intertextualidad*, y Roland Barthes, con su concepto de *connotación*. En condiciones en las que, como es el caso cubano, hay un fuerte control estatal de esta productividad propia de la lengua, las disputas por la significación inherentes a toda práctica discursiva se obstaculizan considerablemente, en tanto se regulan, directa o indirectamente, las maneras de hablar, de leer y escribir, en fin, de hacer o fabricar sentido con la lengua y con el archivo.

ha sido, también, el que ha manejado los límites posibles dentro de los cuales puede practicarse la representación, por ejemplo, consagrando géneros (el testimonio, la novela policial), promoviendo estilos (el conversacionalismo, el realismo). Y también han sido las instituciones estatales las que han regulado lo decible a través de otros mecanismos, vinculados directamente con las condiciones materiales de producción y reproducción de la cultura: por ejemplo a través de políticas editoriales que impiden que ciertos autores sean publicados o vendidos en la isla o implementando políticas de premiación que legitiman ciertas formas de escribir y desestiman otras (Gallardo Saborido, 2015).

Con respecto al segundo punto, intentaré demostrar cómo, en los textos de Orlando Luis Pardo Lazo, se rechaza la noción de archivo como residencia o lugar donde se conservan y organizan los materiales que constatan la relación equivalencial de los términos Literatura-canon-Nación, equivalencia que ha sido necesaria para la construcción estatal de una narrativa de la cubanidad como despliegue de un proyecto que sigue una línea que va desde un *arché* hasta un *telos*³. Por el contrario, propongo que para Pardo Lazo el archivo es pensado como posibilidad de producción de un acontecimiento de lenguaje que rompe ese ordenamiento y esa constatación, por medio de operaciones que, al conectar materiales que estaban desconectados (Foster, 2016), dan lugar a la emergencia de otra cosa. Para Orlando Luis Pardo

³ Una de las zonas de la cultura que fue más regulada por la política cultural del Estado Revolucionario fue el archivo de la literatura nacional (Rojas, 2009, 2006). Esas políticas del archivo obedecieron, como puede inferirse, a una necesidad urgente: se trataba no solo de controlar las visiones y representaciones de la sociedad por venir –que por definición se anticipaba como una sociedad mejor que la del presente–, sino también, simultáneamente, de regular la memoria colectiva. Por ejemplo, una de las operaciones más importantes fue la de la recuperación del pasado como preludeo del presente, quedando así ciertos textos –pienso en la obra completa de José Martí– amarrados en la trama de una progresión causal cuyo impulso culminaba en el triunfo revolucionario. También pienso en la temible política cultural de lo que para algunos fue el “quinquenio gris” y para otros el “decenio negro”, cuando directamente fueron borrados del archivo los nombres de los escritores “parametrizados”, neologismo que sirvió para nombrar a aquellos que no satisfacían los parámetros morales exigidos por la revolución, sea por –otro neologismo– “diversionismo ideológico” (Heberto Padilla, Anton Arrufat, Eduardo Heras León, Jesús Díaz), sea por su orientación sexual (Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Reinaldo Arenas) o porque se decidieron quedarse fuera de Cuba (Guillermo Cabrera Infante). La más reciente canonización del grupo Orígenes y la apropiación de su legado en clave nacionalista sería otra operación de control del potencial insubordinante del archivo.

Lazo, decir algo nuevo en la escritura es poner en crisis los dispositivos de lectura que capturan las derivas del sentido y fijan los textos del archivo en versiones ritualizadas; ser un escritor, por tanto, es apostar a la reescritura —el plagio, la cita, la traducción, el reciclaje en otro contexto, la parodia— como única forma de no repetir.

Serán estas, por tanto, las dos líneas de indagación que guiarán mi lectura de los textos del corpus en la sección que sigue.

Políticas de la escritura I: de la desestatalización de la lengua

En un cuento publicado por Orlando Luis Pardo Lazo en 2009 en un número ya inaccesible de la e-revista *Esquife*, luego compilado en la antología *Boring Home* (2009), se nos narra una extraña teoría acerca del funcionamiento de la lengua china. Mucho se ha dicho acerca de la huella china en la literatura cubana —ahí están Severo Sarduy o José Lezama Lima para demostrar la intensidad de esa marca— pero en “Tao-Hoang-She-Kiang-Té” —tal el nombre del cuento de Pardo Lazo— el punto de contacto entre ambas culturas no estaría dado por las apropiaciones de las filosofías orientales o la fecundidad del legado de la inmigración de ese país a la isla, sino por los singulares rasgos que adopta el lenguaje cuando el Estado se ha vuelto el primer narrador. El cuento en cuestión adquiere, así, un fuerte tono alegórico, y no es difícil adivinar que la descripción del opresivo sistema lingüístico chino remite, en verdad, a las reglas que rigen el uso de la lengua en Cuba. Si lo propio del lenguaje es su virtual posibilidad de habilitar una cantidad incalculable de combinaciones de signos de manera tal que, en principio, todo podría ser dicho en el lenguaje —incluso la propia imposibilidad del lenguaje para decirlo todo—, en el caso de este inverosímil idioma imperial llamado *hoang-she-kiang* la situación es exactamente la contraria. Funciona como el juego de los palitos chinos —un antiguo juego cuyo nombre original es *mikado*, que consiste en arrojar al azar sobre una mesa una cierta cantidad de palitos que tienen diferentes puntajes, que los jugadores intentarán levantar con otro palito, uno por uno y sin mover a los otros— solo que aquí el factor azar ha sido conjurado: se los arroja como se los arroja, las jugadas posibles serán siempre las mismas:

Los palitos chinos o *hoang-she-kiang* parecen un caos, pero no: son como una gran familia o una pequeña nación. Para los peritos (sean naturales de China o de un barrio chino en el exterior), en cada pieza reencarna un nombre, una jerarquía, un estilo de uso, un tono, y hasta ciertos simbólicos secretos del universo como voluntad y representación. [...]

Así, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* constituyen una ubicua escritura pan-nacional. [...]

Así, más que una escritura al azar, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* son una suerte de mensaje al ciudadano (sea perito o no) de parte del mismísimo Emperador (Kai-Fú). O, en su carencia contemporánea, de parte del mismísimo Estado (Fú-Kai) (Pardo Lazo, 2009: 53).

¿Qué puede decirse en un lenguaje tal? Es posible que la pregunta no sea pertinente al caso, pues este no es un lenguaje que sirva para *decir*, en el sentido de producir significación, sino más bien para reproducir una razón de Estado. Es el lenguaje mismo del poder el que esos palitos conservan y afirman una y otra vez. De este modo, las reglas del *hoang-she-kiang* asegurarían que la voz del pueblo coincida con la del Estado, que coincide a su vez con la figura misma del gobernante.

El carácter reproductivo de este singular idioma lo vuelve inerte, estéril, orientado hacia la afirmación de la tradición, la constatación de la identidad y el desalojo de la diferencia, ya que esta, en principio, ni siquiera tendría signos disponibles o combinaciones de ellos para ser nombrada:

Así, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* son la génesis de un vocabulario híper-nacional de incorruptible sentido en el seno de las masas y de su liderato inmanente en cada contexto histórico. Nada de caos, como en un principio el extranjero o el ignorante podrían pensar. Al contrario, cada vez que un ciudadano de la actual república (sea natural o de algún barrio chino en el extranjero) use los palitos para formar un fonema o *ping*, ya estará convocando, de hecho, siglos y siglos de esta exquisita y exhaustiva tradición pautada. Lo mismo ocurre durante la lectura (*hoang-she-kiang-té*): quien vibra entre nuestras cuerdas vocales no será tanto la propia voz, como cierto aire de pequeña familia o de gran nación (Pardo Lazo, 2009: 54).

Un idioma así es como un sustrato sobre el que se edifica la comunidad, que a su vez contribuye a solidificarlo u osificarlo con cada uno de sus actos de habla. De aquí que la re-

lación del hablante con esta lengua solo pueda ser de acatamiento o servidumbre, ya que, desde el principio, todo está dicho. Es por esta condición sustancializada que el narrador lo piensa en clave de un materialismo *a-histórico*, esto es, como un set de bloques materiales o unidades modulares de sentido que permitirían armar una muralla que aisle, cierre, bloquee la amenaza de cambio que supone la historia, el conflicto, la deriva de los signos:

El sistema funciona como un juego de ladrillos para armar una muralla que nadie verá nunca desde el cosmos, pero igual es monumental. Se trata de un efecto lingüístico donde cada varilla es a la vez carácter y cárcel. En gramática, a esta paradoja se le llama semiositarismo o *tian-am*. En política, sería sencillamente gobernabilidad o *kong* (Pardo Lazo, 2009: 54).

Este es, por tanto, un lenguaje que jamás podría nutrir una literatura, si por literatura entendemos, precisamente, el resultado de la voluntad de sustraerse al sometimiento del lenguaje. Este es un lenguaje sin vida, cosificado. De hecho, si bien el narrador del cuento pretende estar contándonos el “*tao-hoang-she-kiang-té*” o “historia portátil” de este lenguaje (y enseguida volveremos sobre lo que una “historia portátil” significa), nos advierte que tratar de historizar es un acto inútil, fallido: nadie podría narrar esa historia, afirma, “sin involucrar a priori la misma coreografía de palitos chinos, definida matemáticamente así”: y, acto seguido, abandona el intento de escribir para reproducir sin más una partitura en chino que, si es copiada en algún buscador de la web, nos reenvía a *La marcha de los voluntarios*, una marcha guerrera proclamada en 1934 como himno nacional de la República Popular China.

Hablar de esta lengua y hablar en esta lengua, entonces, es lo mismo que cantar un himno nacional, composición cuya función ritual –sea en China, en Cuba o en cualquier otro país– es la de celebrar la con-sonancia de una comunidad nacional y ratificar la identificación de sus miembros entre sí en virtud de alguna sustancia que opera a la vez como esencia inmutable y como ligamento (la raza, la lengua, la tierra, la tradición, etc.). Cada vez que el hablante pronuncia un enunciado en la lengua *hoang-she-kiang*, es ese himno celebratorio o ese canto cónsono lo que se escucha, puesto que la lengua ha devenido una propiedad del Estado, ha sido apropiada por el Estado. ¿Cómo escribir algo nuevo, si lo que tiene el escritor no es más que un stock de bloques de sentido ya prefabricados? ¿Cómo des-bloquear la lengua para

poder escribir otra cosa? Orlando Luis Pardo Lazo hace, creo, una apuesta: para poder *escribir* otra cosa es necesario poder *leer* otra cosa, esto es: es necesario liberar las fuerzas productivas del archivo, expropiarlo del Estado, liberarlo de la política monopólica de lectura a la que ha sido sometido por este.

Políticas de la escritura II: de la liberación de las fuerzas productivas del archivo

De esas operaciones de rescate del archivo nos hablan los textos que quiero examinar ahora. En un cuento que Pardo Lazo publicó en el e-zine *The Revolution Evening Post* en 2008, y que lleva por título “400 años en el Cardoso” leemos la siguiente historia. El narrador, quien se identifica con el nombre del autor, recibe un día una llamada por teléfono de un amigo que se ha “quedado” en el extranjero tras abandonar una misión oficial, en la que este le cuenta que ha logrado contactos de alto nivel con el *campus* editorial académico de Canadá y le informa que tiene un negocio entre manos, una oportunidad única que requiere de su participación. Le pide armar una antología cubana de “textos raros y/o excluidos de autores menores y/o marginados” (Pardo Lazo, 2008: 10). Le dice:

Da igual poesía, novela, cuento, ensayo, que cualquier espécimen endémico de escritura intergenérica y/o transgenital. En Canadá lo quieren *Todo-Sobre-Cuba*, y lo quieren ya. *Right off: NOW is the moment*. Justo ahora, a finales del 2008: al borde mismo del Posible Cambio Cubano (PCC). De hecho, no querían nada “hasta hace muy poco” y nada querrán “dentro de muy poco después” (me alerta mi ex-colega bioquímico): así que es una oportunidad única de esas que se dan *once in a lifetime*. Con buena paga para los dos, por supuesto *of course*: más de lo que yo he ganado durante una década fungiendo y/o fingiendo como “escritor cubano de Cuba” (valga no tanto la redundancia como el oxímoron). Tal vez hasta me “resuelvan” un viajecito *free gratis* para dar un par de *speeches* literarios en Canadá [...] A cambio del paraíso, sólo me pide compilar una “historia de bolsillo por los 400 años de literatura cubana”: algo que se inserte rápido en el mercado de la pocket-bookeratura mundial. Allá el tema Cuba está de moda aunque no se conoce nada de aquí, me dice: “aquí el tema Cuba está de moda aunque no se conoce nada de allá”. De manera que si no lanzamos el proyecto enseguida, cualquier improvisado nos robará la primicia y la patente en Canadá. “Pero ni pinga, Landy”,

me pincha en su último *e-mail*, “ya es hora de sacar algo no tan jodido del subdesarrollo”. Y éste mismo fue el primer título que se me ocurrió proponer (*Algo no tan jodido del subdesarrollo: historia portátil de los 400 años de literatura cubana*) (Pardo Lazo, 2008: 10).

Lo que sigue pertenece al registro de la picaresca versión siglo XXI. El narrador consigue mediante soborno que un empleado le copie en un pendrive la base de datos de los cursos de literatura cubana que se imparten en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, espacio que ha sido fundamental en la formación literaria de la mayoría de los escritores de esta generación. “Elegí 40 ejemplos ejemplares (a una velocidad moderada de 10 plagios/siglo) y les pasé la mano para forzarlos en sus respectivos contextos”, dice, estableciendo “filias y nexos con cada estereotipo histórico de realismo cubano: única cepa literárida que prospera bajo el cepo de nuestro clima” (Pardo Lazo, 2008: 10). “De esos mamotretos extraje ciertas maneras de nombrar dentro de la atmósfera editorial de cada período: la calumnia calcinada de la Colonia, la resaca resabiosa de la República, y el revolico rebobo de la Revolución” (Pardo Lazo, 2008: 11).

De más está decir que la antología resulta un éxito de ventas, y que en su primera tirada se imprimen 40.000 ejemplares. Se publica en inglés, francés y en inuit en la editorial fundada por el amigo quedado, y como no se publican los originales en español, un equipo de traductores ayuda con su trabajo a “enmascarar aún más mis 40 reescrituras robadas”. Con el éxito llegan también las esperadas conferencias, reconocimiento internacional y cobro de derechos. Ya de vuelta en Cuba, el narrador formula el siguiente descargo:

Allá se las dejé. [...] mis 40 papas podridas metabolizándose en su tripa por los siglos de los siglos, améen. *Ya es hora de sacar algo no tan jodido del subdesarrollo.* [...] En legítima defensa, supongo esta haya sido mi mínima contribución a la crisis general del capitalismo (CGC) en la era global: exponer la insultante ignorancia del continente americano de cara a nuestra insulsa *hez*critura insular (ínsula *insulated-isolée-aislada* tras medio siglo y/o milenio de fatalismo geografiterario). Después de todo, ¿quién quita que, dentro de otros 400 años, Cuba no será recordada mejor por los resúmenes en inuit anexados a cada cuento de *Something not so fucking from underdevelopment: portable history of 400 years of cuban literature | Quelque*

chose pas donc pis de sous-développement: histoire portative des 400 années de littérature cubaine?
(Pardo Lazo, 2008: 11).

Detengámonos en la pregunta que corresponde formularse aquí: ¿qué sería *eso no tan jodido* que un escritor de Cuba puede extraer del archivo de los 400 años de la literatura de su país? La respuesta inmediata parece llevarnos al terreno de las relaciones entre literatura y dinero: como alguna vez dijo Fogwill, hay que tener dinero para no tener que preocuparse por el dinero y tener tiempo para escribir. Pero creo que hay más que dinero: me adelanto un poco aquí para señalar que en el ya mencionado libro de relatos *Boring Home*, hay, efectivamente, una extraña narración que lleva por título “Historia portátil de la literatura cubana” (pp. 64-72). La publicación de este libro por la editorial Letras Cubanas estaba prevista para 2008 pero fue cancelada luego de la “irreverencia” de algunos posts del autor para con los símbolos nacionales (la leyenda cuenta que practicó un acto de onanismo encima de la bandera cubana), decisión ante la cual Pardo Lazo, a pesar de intimidaciones y amenazas, decidió presentarlo de manera independiente en la explanada exterior de la Fortaleza de La Cabaña durante la Feria Internacional del libro. “Editándolo” por cuenta propia bajo el formato de CD, el libro fue regalado a los asistentes y escondido, como si de un regalo sorpresa se tratara, en diferentes sitios dentro del recinto de la Feria (*Redacción cubaencuentro*, 2009). Quiero decir, entonces, que hay otra economía –además de la que representa la industria editorial, en este caso canadiense– y en ella el archivo también es un recurso. En esta otra economía se trata, creo, de romper con la improductividad del archivo de la literatura cubana devolviendo sus textos al circuito de la creación de valor, valor que, más allá de regalías, viajes al extranjero y *speeches* en academias siempre dispuestas a escuchar todo-lo-que-venga-de-Cuba, se calcula por los efectos de devaluación del relato monolítico que, a partir de esos materiales, escribe (o reescribe) el poder. Ese rendimiento, parece decirnos el narrador, es el resultado de la liberación de las fuerzas productivas de la escritura, *que es siempre reescritura*. De aquí que en *Boring Home*, cuyo título reescribe el de *Boarding Home* (1987), de Guillermo Rosales, Orlando Luis Pardo Lazo ponga en acto esta teoría de la reescritura, gesto marcadamente evidente en el relato “Historia portátil de la literatura cubana” que recién mencionamos. En esta narración delirante veo una recuperación del proyecto de las *boîte en valise* de Marcel Duchamp (pro-

yecto que también ha inspirado al español Enrique Vila Matas): las valijas creadas por Duchamp, recordemos, eran museos portátiles que exponían una selección personal de los propios trabajos del artista, metidos en una maleta como si chucherías de un viajante de comercio se tratara. Muestra retrospectiva pero en escala miniaturizada, las *boîte en valise* independizaban la obra de la institución museística y de su autoridad, pero independizaban también al propio museo de todo patronazgo estatal y de toda posición dentro de la cultura entendida como organización, con sus catalogadores, curadores, ordenadores y guardianes. Convertido en valija transportable, el museo se desterritorializaba: la exposición, que era, en verdad, una memoria personal, comenzaba cuando alguien abría la caja.

Entonces, un poco como en Duchamp, y otro poco como ya lo habían hecho antes Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, también en la “Historia portátil de la literatura cubana” de Pardo Lazo el archivo de la literatura cubana se vuelve un almacén de materiales con los que se fabrican versiones personales de textos ajenos que a su vez, como en Duchamp, han sido reducidos, abreviados, traducidos a una lengua que nos los entrega en un modo *menor*. En este caso, se trata de textos de José Lezama Lima, de Senel Paz, Jesús Díaz, Carlos Montenegro, Eduardo Heras León, Guillermo Rosales, Calvert Casey, Reinaldo Arenas, entre otros, desfigurados por un abigarrado conjunto de remisiones intertextuales que incluyen el plagio, la imitación, la alusión velada, la mezcla de argumentos de distintos textos del mismo autor. La condición portátil de esa historia de la literatura cubana ha sido lograda por su reducción a la mínima expresión/extensión, operación necesaria para cumplir las normas del formato que el narrador de “400 años” había llamado “pocket bookeratura”. Cuentos y novelas enteras han sido condensados en un breve texto que está en relación paródica con su respectivo hipotexto, pero ese texto primero, a su vez, ha quedado reducido a unas pocas escenas, reescritas en la nueva versión parodiada. ¿Qué lógica política, qué política del archivo es la que organiza estas reescrituras? Son escenas del texto original en las que Pardo Lazo detecta una grieta por donde la lectura —que se asume como activa, situada históricamente, atravesada por las lógicas del deseo y la memoria, en fin, como otra escritura— logra colar una diferencia que las políticas estatales de interpretación del archivo, tramadas en términos de origen y destino de una nación, borran u obliteran. Y desde este trabajo de recorte y montaje

de escenas que rompe toda cronología, encuentra el presente preanunciado en el pasado, y el pasado como una sombra espectral en el presente.

Voy a dar un ejemplo: uno de los cuentos publicados originalmente en *Acero* (1977) de Eduardo Heras León, vuelve a escribirse aquí. Se trata de “Urbano en la muerte” (Heras León, 2013), relato con rasgos propios del realismo socialista y de tono elegíaco que rinde homenaje a Urbano, un obrero de la fábrica que muere electrocutado tratando de apagar el incendio del horno de la fundición. Pero si los personajes de los cuentos de *Acero* habían fundido su destino con el de la fábrica de modo tal que se percibían a sí mismos como una de sus piezas o engranajes, si la forja del acero era simultáneamente la forja del proyecto de industrialización del socialismo que otorgaba sentido a su sacrificio, en la versión de *Boring Home* lo que se nos dice es que no hay —más aún: nunca hubo— ninguna causa superior que pudiera redimir la muerte de un hombre, ningún atajo que cancele la distancia insalvable entre el deseo utópico y lo real. La experiencia del fracaso de la utopía revolucionaria permite constatar en el presente el carácter ficcional de aquella supuesta verdad trascendente que volvía soportable la muerte terrible de Urbano, pero los efectos de esa constatación se vuelven, retroactivamente, extensivos también al pasado y dificultan una lectura del cuento de Heras León que no sea en clave paródica. Si allí, en el original, se nos decía que Urbano, en la muerte, ya es “más un ejemplo que un hombre” (2013: 42), y si la bandera que traen los delegados del sindicato es el mejor premio que los trabajadores pueden ofrecerle a un hombre ejemplar como él, la “Historia portátil” deja al descubierto la banalidad absoluta de la muerte del obrero y del premio que le ofrendaban sus compañeros: su agonía no ha sido el medio para alcanzar ningún fin superior, sino apenas un episodio más en una fábrica, que después de la tragedia sigue funcionando “indetenible en su maquinaledad” (Pardo Lazo, 2009: 64), fundiendo cualquier singularidad en una misma sustancia indiferenciadora.

Pero quiero volver al escritor pirata del cuento “400 años en el Onelio”, para llevar el argumento hasta sus últimas consecuencias. Porque si, como hipotetiza el narrador, dentro de 400 años los textos que él ha adulterado van a ocupar el lugar de los que hoy son considerados como *los* textos representativos de la literatura cubana, entonces cabría preguntarnos: ¿acaso estos últimos no habrán sido reescrituras de otros textos anteriores? Ese archivo futuro que

avizora la broma de Orlando Luis Pardo Lazo deja expuesto el hecho de que, lejos de ser el lugar en donde se conserva para siempre el patrimonio literario de la nación materializado en sus textos ejemplares, estables y cerrados, un archivo es sobre todo el resultado de la obediencia a un principio regulador que, frente a la abundancia de sentido que resulta de las lecturas posibles de un texto cualquiera, instituye un criterio basado en la escasez y la monosemia: define qué es lo archivable, impone una interpretación, decide cuál es su significado de los signos. Es obvia, entonces, la crítica a la política cultural del Estado cubano y su voluntad de control del sentido, control que ya había sido repudiado, a propósito del lenguaje, en “Tao-Hoang-She-Kiang-Té”. Sin embargo, otra cuestión se abre aquí, que no puede soslayarse en el análisis de las actuales relaciones entre literatura y política en Cuba en estos escritores jóvenes: la crítica feroz al mercado global de productos culturales como instancia que también operaría sometiendo esta indecibilidad constitutiva de todo texto al cumplimiento de las expectativas de los consumidores de la literatura cubana, modeladas por editoriales y otras industrias culturales que abastecen el deseo de alteridad. Desde esa crítica, el archivo que el narrador ha puesto a circular es, nos dice, más un documento de la “insultante ignorancia” del campo literario de los países desarrollados que de la historia de las letras nacionales. Y es también testimonio del grado de “insularidad” o cierre cultural que requiere, para su funcionamiento, la ley de maximización de la ganancia, en el sentido de que ciertas formas esencializantes de representar la identidad, y sobre todo la subalternidad –recordemos que el amigo quedado le pide textos raros, de autores marginados o excluidos– son mejor cotizadas en la bolsa de valores del multiculturalismo. La política de escritura que defiende el relato de Pardo Lazo cuestiona la violencia propia de estas formas de administrar el archivo –propias del Estado cubano pero también del mercado editorial global, en el que algunos autores de la isla han logrado posicionarse como best sellers– que privatizan para sus propios fines los medios de producción literaria buscando fijar sus signos. Es por eso que esa “Historia” termina citando paródicamente la frase que Poncio Pilatos pronuncia en el Evangelio de Juan –*quod scripsi, scripsi*– reescrita en esa lengua desfigurada que caracteriza a Pardo Lazo como “*quod scripsi is crisis*” (Pardo Lazo, 2009: 304): lo que ha sido escrito –lo que guarda el archivo– *es crisis*. En griego antiguo, *crisis* es “juicio”, “decisión”, y también “separar”, “distin-

guir”: crisis es el momento en que un acontecimiento, a partir de los signos que presenta, abre un campo de interpretaciones acerca de su significación dentro de las cuales se emite un juicio, en un sentido u otro/s. Crisis es apertura, jamás cierre.

Palabras finales

En este ensayo he intentado incursionar en las políticas de escritura de las nuevas generaciones de escritores cubanos examinando algunos textos de Orlando Luis Pardo Lazo en los que se construye un personaje de escritor. Ese análisis resulta relevante si asumimos que, como señalé al principio de este trabajo, tanto la figura del escritor como sus estrategias frente a las instituciones culturales aportan una vía de acceso privilegiada al estudio de las relaciones entre literatura y política en la isla, relaciones que han sido extremadamente complejas incluso desde antes del triunfo revolucionario. Durante el siglo XIX y en el marco de la gesta independentista, el lugar del escritor fue central en la elaboración de discursos diversos en torno a la nación. Tras la independencia de Cuba, esa centralidad se intensificó, sea por la activa participación de los intelectuales en la lucha contra las formas neocoloniales durante la primera mitad del siglo XX, sea, a partir de 1959, por las disputas en torno a los modos de entender el rumbo de la revolución. Sin embargo, las consecuencias que para Cuba tuvo la caída de la Unión Soviética y el agotamiento del proyecto revolucionario exigen un análisis que permita entender de qué manera están siendo pensadas hoy las relaciones entre literatura y política en Cuba por parte de los escritores más jóvenes y qué apuestas pueden ser leídas como una política de escritura que asume una posición no solo con respecto al proceso de apertura económica en ciernes, que transforma radicalmente las relaciones hasta entonces conocidas entre escritores e industria editorial global, sino también con respecto a las renovadas formas de control ideológico implementadas por el Estado⁴. En el caso de las figuras de es-

⁴ En este punto, corresponde señalar que en Cuba la cultura continúa siendo una actividad fuertemente controlada por la autoridad pública. Así lo demuestra la letra del polémico decreto 349, firmado por el presidente Miguel Díaz Canel el 20 de abril de 2018, que establece que no se permite la prestación de servicios artísticos en espacios públicos o privados sin la aprobación previa del Ministerio de Cultura, y crea la figura de un inspector con autoridad

critor que construye Orlando Luis Pardo Lazo esa apuesta pasa por la interrupción de la fuerza centrípeta de la lengua hegemónica, interrupción que exige, simultáneamente, una liberación de las fuerzas productivas del archivo, una expropiación del derecho monopolístico a seleccionar lo archivable y a interpretarlo. Y en estos primeros textos Pardo Lazo lleva a cabo estas operaciones con las armas de la literatura misma, como un hecho de lectura/reescritura, y no como diatriba o propuesta declamativa⁵. En esta política de la escritura como ataque a toda forma de confiscación del archivo, en este llamado a “desalambrar” la palabra cercada por el principio de autoridad se conserva, creo, el componente libertario que las nuevas generaciones de escritores cubanos defienden.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Díaz Infante, Duanel (Comp.) (2016). *Una literatura sin cualidades: escritores cubanos de la Generación Cero*. Casa Vacía: Virginia.
- Dorta, Walfrido (2017). “Narrativas de la Generación Cero: escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento”. *Revista de estudios hispánicos*, 51: 349-367.

para decidir si estos servicios siguen o no los lineamientos de la actual política cultural de la revolución. Asimismo, el decreto prohíbe la exhibición de contenidos audiovisuales que contengan violencia, pornografía o uso de los símbolos patrios, que usen “lenguaje sexista o vulgar”, “que atenten contra el desarrollo de la niñez y la adolescencia” o que infrinjan “las disposiciones legales que regulan el normal desarrollo de nuestra sociedad en materia cultural”, penalizando además conductas tales como la comercialización de libros “con contenidos lesivos a los valores éticos y culturales”. Véase el decreto completo en <http://www.lajiribilla.cu/uploads/article/2018/847/Decreto-349.pdf>

⁵ Rasgo que, creo, ha ganado claramente a Pardo Lazo en los últimos años, más comprometido con la actividad de blogger y activista que con la experimentación literaria.

- Fornet, Jorge (2003). “La narrativa cubana: entre la utopía y el desencanto”. *Hispanamérica*, 95: 3-20.
- Foster, Hal (2016). “El impulso de archivo”. *Nimio*, 3: 102-126.
- Gallardo Saborido, Emilio (2015). *Disecionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Heras León, Eduardo (1977). *Acero*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Heras León, Eduardo (2013). “Urbano en la muerte”. En *El viejo y el horno: historias de la Revolución Cubana* (pp. 41-52). México: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Mora, Javier y Perez, Angel (2017). *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Richmond, USA: Casa Vacía.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2008). “400 años en el Cardoso”. *The Revolution Evening Post* 1: 10-11.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2009). *Boring Home*. La Habana: Ediciones Lawtonomar.
- Redacción Cubaencuentro (17/02/2009). “Pese a las amenazas, Orlando Luis Pardo presenta de forma independiente su obra *Boring Home*”. [En línea] <https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/pese-a-las-amenazas-orlando-luis-pardo-presenta-de-forma-independiente-su-obra-boring-home-156718>
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rojas, Rafael (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas, Rafael (2014). “Hacia la ficción global”. [En línea] <https://incubadora.org/2014/04/25/rafael-rojas-%C2%B7hacia-la-ficcion-global%C2%B7/>
- Rojas, Rafael (2018). “La generación flotante: apuntes sobre la nueva literatura cubana”. [En línea] <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e51b17ed-9e3d-430f-981c-90bc3974d061/la-generacion-flotante-apuntes-sobre-la-nueva-literatura-cubana>
- Simal, Mónica y Dorta, Walfrido (2017). “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)”. *Letral*, 18: 1-8.