

## Nacionalismo y Literatura: Cómo se Construye una Ficción Criminal.

CARLOS A. AGUILERA.

### A José Aníbal Campos.

En uno de sus libros más lúcidos Elías Canetti escribe: “La libertad de la persona reside (...) en defenderse de las preguntas. La tiranía más exigente es la que se permite hacer la pregunta más exigente.” [1] Sin embargo, ¿qué significa *la* pregunta en un país donde ha sido barrido todo espacio de diálogo y la tiranía, como afirma Canetti, no es ya la que hace *la* pregunta más exigente, sino la que borra la posibilidad de su realización, el hecho de hablar y no de repetir? Creo, que para intentar responder, nos hemos reunido hoy.

Es bien sabido que la cultura cubana, o algunas de las ficciones que la componen, ha sufrido históricamente momentos de una compulsiva politización. No sólo por los sucesivos exilios que por una u otra razón atraviesan a los *hommes de lettres* en la isla: Varela, Villaverde, Martí..., sino y a consecuencia de una inserción muy clara de la violencia estado (colonial, republicana, socialista) dentro del espacio *público* íntimo de la literatura, y de la marginación a que es sometida toda aquella “construcción” que se atreva a disentir de la maquineta paranoica que cada gobierno convierte en Ley.

De ahí los diferentes vaivenes de la ficción estado dentro de la ficción escritor, y también la esquizofrenia de esta última con el poder, que a la vez que detesta los mecanismos represivos con que cualquier política se autoerige, los sublima para lograr determinado capital de garantía: la posibilidad de seguir publicando, de no perder el empleo, de no tener que salir fuera del país..., o los ignora cínicamente para continuar movimientos de vida y no caer en problemas.

En este sentido la revolución o el proyecto ideológico del 59 ha sido especialmente astuto. Ya que cada cierto tiempo ha pasado sus cepillazos higiénicos: Boca de Camarioca, Mariel, Agosto del 94, por sólo citar sucesos ampliamente reconocidos, o ha diseñado el estereotipo del intelectual totalmente puro –aséptico–, que siente una especie de horror a *hablarpensar* sobre política, por lo menos públicamente, o que sólo repite los lemas que la ideología impone: Kaspar Hauser que ladra aquello que escucha.

(Nunca olvido una charla sobre LezamaPiñera que ofrecí junto al poeta Pedro Marqués de Armas en la azotea de la editorial Letras Cubanas y cómo el frío o el miedo o la estética: a veces no hay nada más represor que la estética, paralizaron a los presentes; cómo algunas personas del pabellón de las Letras nos aconsejaron concentrarnos en la literatura y olvidar todo-tipo-de-jueguito-político. Sin dudas, el estereotipo del escritor desconectado que sólo habla de literatura es como una antigua escopeta, cada vez que ve a un conejo se dispara solo.)

Tampoco hay que engañarse, los intelectuales a veces también son astutos y muchas veces hacen pactos no-firmados con el aparato poder: en tanto tú no radicalices yo admito cierta crítica e incluso hasta la exporto. Es un negocio entre dos empresas, o mejor, dos ficciones: una totalmente criminal, otra, que aspira constantemente a formar parte del crimen.

El que mejor ha leído esto en la literatura cubana ha sido Virgilio Piñera, especie de *tótem* actual del despotismo estatal cubano. En uno de sus relatos más interesantes, sólo publicado en la isla 25 años después de su muerte: *La rebelión de los enfermos*, habla de cómo la realidad, organizada a través de un juego “sutil” de caricaturas y simulacros, viola constantemente el espacio íntimo y reparte a conveniencia las fronteras de la ley: cómo los sanos tienen que devenir enfermos y ser hospitalizados mientras los “enfermos reales” se convierten en consejeros-de-lo-sano y representan operáticamente su papel de animales saludables. Al final, como vislumbró en algunos de sus relatos el propio Virgilio, el horizonte totalitario no es más que eso: un hueco donde todos están presos y se vive constantemente fuera de la ilusión. Un hueco, donde sanos y enfermos, siempre están enfermos.

No por gusto este relato fue dedicado a Antonia Eiriz, una de las artistas más satíricas de la isla en aquella época, que dejaría de pintar –según declaró ella misma, por miedo: miedo a caer presa o a ser completamente desahilitada, y se escribe en 1965, fecha en que aproximadamente comienzan a funcionar los campos de concentración cubanos (UMAP) y a hacerse patente para el total de la población cubana el proyecto cacharrero y discriminatorio de la Revolución.

Lo interesante es que ni siquiera las personas que en esos momentos sufrieron persecución han hablado de la antropofobia esencial del gobierno cubano. La persecución no sólo fue “legalizada” hacia homosexuales tal y como describe Antón Arrufat en el prólogo a la edición española de los *Cuentos completos* de Virgilio Piñera. [2] La persecución fue dirigida hacia todos y contra todo tipo de diferencia: los religiosos, los de pelo largo, los que escuchaban por la noche a los Beatles, los que querían hacer asociaciones independientes de ajedrez, los negros (que a partir de ese momento no pudieron continuar reuniéndose en Sociedades), los que pintaban cosas estrambóticas con colores no marxistas, los chinos (que emigraron en canoas hacia New York), los escritores, etc. Escribir que sólo fueron los homosexuales es una reducción al mínimo y casi un encubrimiento del horror que desde muy temprano practicó el totalitarismo cubano; un elogio a la aplanadora.

Una de las novelas que mejor describe esta asfixia es *La travesía secreta* de Carlos Victoria. Texto que narra como en los años 70, cuando ya la UMAP no era una granja sino un archipiélago: *Gulag sin goulash*, una generación es aplastada y algunos incluso llegan al suicidio, a la demolición total que produce la vida en un país donde las contracciones civiles están prohibidas.

Prohibición que coloca entonces en ridículo el debate sobre sociedad civil que se intenta en los últimos años en la isla, salpicado estratégicamente con el redescubrimiento parcial de la figura de Gramsci [3], y los monólogos sobre la alianza estado-reflexión legislativa parezcan más un capítulo “malo” de una novela “mala” de Macedonio Fernández que un debate conceptual y complejo. Sencillamente, en una sociedad donde el estado: sus leyes represivas, son todo, y donde el aparato legal se divide políticamente en a favor/contra, no imagino una brecha donde el animal civil pueda ser otra cosa que animal político, reducción de un espacio que de tanto machacarse resulta invisible.

Escribe Primo Levi: “La presión que un estado totalitario moderno puede ejercer sobre el individuo es pavorosa. Tiene tres armas fundamentales: la propaganda, directa o camuflada, la educación, la instrucción, la cultura popular; la barrera que impide la pluralidad de las informaciones; el terror...” [4]

Pero, ¿qué significa el terror (*el*horror) en un país que se vende como la panacea del obrero moderno, la apoteosis y el refugio del hombrecito humilde?

Nada. Todos sabemos cuánto las ficciones estatales pueden mentir: lo leemos día a día en los periódicos, y las maneras elaboradamente sutiles en que un estado o discurso construye terror sobre los demás. Significa nada porque las ficciones de las personas, esas transversalidades de lecturas e ideas amorfas, en estos tipos de sistemas también significan nada. Nada su horizonte o posibilidad de elegir. Nada su privacidad.

Si en literatura alguien ha visualizado esto de manera efectiva ha sido Reinaldo Arenas. No sólo por su autobiografía, verdadero muestrario de la alianza horror-estado dentro de las fronteras anémicas que se le permite a un individuo en Cuba, sino por sus novelas: *El color del verano*, *La loma del ángel*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*..., y sus relatos.

¿Acáso ese trapiche-lanza-negros en *La loma del ángel* no es una metáfora exagerada y a la vez exacta del choque entre las dos ficciones que durante siglos han dominado el espacio ideológico cubano: el de la necesidad de huir/quedarse, y el de una maquinaria política que lo descuartiza todo y se convierte en centro de los pequeños flujos domésticos que allí circulan?

¿Y el último capítulo de *El color del verano*, ése donde la isla desaparece sin dejar rastro en el mapa, no puede entenderse como una *boutade* al nacionalismo revolucionario y las gaveticas anacrónicas (ontológicas) que construye?

Sin dudas, la obra de Arenas constituye una reflexión no resuelta aunque precisa sobre las maneras despóticas en que un poder, un dictador, una *columbina* estatal genera-inventa nacionalismos para sobrevivir, o más radicalmente, los impone; y en sus novelas esta reflexión se hace de manera directa: movilizandoo parodias de la relación cotidianidad-historia, mostrando la simplicidad que impone a nivel de lenguaje el estado: ese *nolugar* donde conviven a la vez su debilidad y fuerza.

Como se ha escrito innumerables veces, no hay nada más frágil que un estado. Necesita constantemente apropiarse de relatos para sobrevivir; crear ficciones “narcóticas” que chupen chupen chupen... [5]; habitar el *nolugar*.

¿Es totalmente imprescindibles que las ficciones que un estado admite sean nacionalistas, es decir: remitan de continuo a un origen, una Historia, un fetiche, un *impasse* en el tiempo?

Pienso que sí y pienso que están imposibilitadas de hacer otra cosa. El *nolugar* a que me refiero es precisamente eso, la voluntad de abstracción que poseen casi todos los sistemas para estar durante años reciclando lo mismo: discurso de agresión vs. discurso mesiánico, y entender la sociedad como un cuerpo tumoroso listo para su saneamiento; sólo que nadie sabe donde están esos tumores: hay que abrir huequitos “comprometidos” en todos los campos, y dar cuchilladas en cada órgano...

De ahí que como han observado numerosos historiadores: el libro de Chentalinski sobre la KGB es un ejemplo, en todas las revoluciones exista siempre un rostro que sobra, una foto “podrida”: las repetitivas de Stalin sin sus políticos, la imagen de Fidel con Franqui..., y para eso (Piglia mediante) hay *un equipo de médicos dispuestos*, un grupo de albañiles frenéticos por colocar el ladrillo.

Si para terminar, tuviera que resumir lo esbozado aquí, dijera que en la literatura cubana muy pocos escritores han podido desviarse del nacionalismo de corte “duro” o ridiculizar/polemizar con él: Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera, Severo Sarduy... El dolor o la compulsión o el deseo de veracidad siempre han estado primero, y construir ficciones que burlen el núcleo paranoico del poder es estremadamente peligroso y lábil. Al final, como decía Brodsky, todos vamos a parar a un diccionario. Pero el problema consiste en saber a que velocidad nos introducen en este diccionario y con cuanta reticencia entramos o no. Ese tiempo, es el que algunos escritores aprovechamos para elaborar nuestras preguntas. ■

---

1. Elías Canetti. *Masa y poder*. Alianza/Muchnik, Madrid, 1997, pág.: 281.
2. Antón Arrufat: *Un poco de Piñera* en Virgilio Piñera, *Cuentos completos*. Alfaguara, Madrid, 1999, págs.: 16-18.
3. Ver por ejemplo el dossier *Sociedad civil en los 90: el debate cubano*. Revista Temas, La Habana, no. 16-17, oct 1998-jun 1999, págs.: 155-175.
4. Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. Muchnik Editores, Barcelona, 1989, pág.: 26.

5. “El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.” Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. Seix Barral/Editorial Planeta Argentina, Bs. Aires, 2000, págs.: 113-114.

---

**Carlos A. Aguilera** (La Habana, 1970). Escritor y codirector de 1997 a 2002 de la revista alternativa *Diaspora(s)*. Ha publicado *Retrato de A. Hooper y su esposa* (Poesía, 1996), *Das Kapital* (Textos, 1997), *Memorias de la clasemuerta* (Antología, 2002), *Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao* (Poesía, 2000, en francés) *Die Chinamaschine* (Relatos, 2004, en alemán). Posee inédita la novela *Paraísos de cartón*. Sus ensayos y textos han aparecido en las revistas Letras libres, Diario de Poesía, Crítica, Revista de occidente, Boundary 2, Manuskripte, Lichtungen, Encuentro de la cultura cubana y en periódicos como el Frankfurter Rundschau o El Nuevo Herald. Actualmente tiene una beca de creacion del Internationales Haus der Autoren Graz. Vive en Austria.

---

Publicado en Cubista Magazine el 26 de abril del 2004.

