

Naranja Dulce y la utopía de los saberes creativos

ALBERTO GARRANDÉS

Es imposible no recordar cómo, a inicios de lo que en Cuba se llamó —y continúa llamándose— Período Especial, las expectativas editoriales se redujeron extraordinariamente y empezaron a florecer folletos de una triste precariedad. Mi primera publicación independiente, un cuaderno titulado *Walkman* (1992) —relato de diecisiete hojas sueltas, aprisionadas por una cubierta plegable de la peor cartulina—, se vendió mal, como mal se vendían sus patéticos iguales. Papel gaceta, impresión directa (con plomos fundidos toscamente) y un par de colores incluído el negro. Tan sólo eso.

Sin embargo, la baja en la sinusoide de ediciones duró poco tiempo. En 1993, según muchos el año más terrible del Período Especial, se dieron a conocer dos antologías —gratamente impresas (en Madrid) y editadas por la editorial Letras Cubanas— que marcaron la aparición, con una especie de hipervisibilidad, de poéticas donde se encontraba la certificación de nacimiento de una nueva literatura insular.

Naranja Dulce había comenzado su viaje desde antes, una reconcentrada travesía vistosamente interrumpida a causa de las restricciones del papel. Se hicieron unos cuantos números, y cada uno de ellos contenía las filigranas y los rezos que podemos imaginar en la superficie de una bala de plata. Eran números densos, con un peso específico notable. Quienes colaborábamos en sus páginas nos dimos cuenta enseguida de que esas restricciones para nada tenían que ver con la desaparición de la revista, cuyos costes poligráficos eran muy bajos. *Naranja Dulce* se había transformado en un *casus belli*.

A la distancia de tantos años, creo que quienes hacíamos *Naranja Dulce* —me gustaría contarme entre ellos— estábamos fundando, desde sus frágiles hojas, una manera distinta (en el territorio de la isla) de acoger y reconocer la literatura. Me explico.

En la segunda mitad de los años ochenta, cuando *ciertos libros europeos* llegaban a nosotros por los caminos más enrevesados y difíciles, empezó a ocurrir algo sustancial: la paulatina revelación de *un grupo* de los entonces más jóvenes escritores, nacidos entre 1960 y 1965, e incluso algo después de esa fecha. Pero lo importante no era su aparición, sino especialmente un concepto de literatura muy determinado que difundían y practicaban —estos verbos deberían conjugarse también en presente— quienes empezamos a publicar a inicios de los años noventa.

Monte Ávila Editores daba a conocer entonces, con cierta regularidad, los ensayos de Todorov sobre el símbolo, las ideas de Frye en torno a la crítica, los gestos del culto Steiner a propósito de Nietzsche y la tragedia —Nietzsche estaba siendo leído aquellos días con una inevitable devoción—, la prosa incandescente de Maurice Blanchot, y una especie de autobiografía muy meditativa de Roland Barthes. Blanchot era tan interesante como teórico lírico de la escritura que como narrador. Su noveleta *La sentencia de muerte*, publicada por Pre-Textos, tenía entre nosotros una aceptación parecida a la de sus breves ensayos contenidos en *Falsos pasos*, donde, con una prosa tantalizadora, pasaba revista a las gemas — las obvias y las ocultas— de la literatura francesa. Frye troncabna con el método mitopéotico de Eliot y el *New Criticism*, que para mí —educándome entonces en la investigación de talante académico— constituía un camino lleno de sorpresas. Los ensayos de Steiner, y en particular su libro *El fin de la tragedia*, eran leídos como actividad del pensamiento puro, del pensamiento como estilo, y nunca como historiografía literaria heterodoxa, pues Steiner, una suerte de *disidente creativo* de la academia, era del grupo de Harold Bloom, de quien conocíamos *La cábala y la crítica*, y ambos integraban el grupo de los ensayistas-filósofos que fundaban algo más allá de la mera interpretación, algo más duradero y valioso que sus propios referentes clásicos, por muy petulante que suene este juicio. Por su parte, Todorov —*Teorías del símbolo* y *Crítica de la crítica*— nos resultaba muy atractivo. ¿Por qué? Porque hacía *la historia ficcional* de sus juicios críticos sin dejar de producir pensamiento culturoológico del primer orden. Ahora bien, Blanchot era el aliado perfecto de Barthes, sin duda. Blanchot trataba al texto literario *como si estuviera vivo* o como si fuera una emisión actualizada que salía de una voz profunda, enterrada en las capas más secretas del estilo, mientras que Barthes jugaba con el texto literario y lo convertía en sospecha. ¿Cuál era el motivo por el que Barthes nos deslumbraba? Muy sencillo: él era más interesante que muchos de los temas y asuntos que daban origen a su prosa. La prosa de Barthes era —es— movilizadora y está preñada de estímulos. Barthes fue la demostración espectacular de que estamos hechos de palabras y que el mundo es un texto infinitamente reversible.



Nietzsche, Valery, Mallarmé, Genet, Kafka, Lautréamont, Klossowski, Bataille, Bachelard, Pessoa, Borges, Beckett, Musil... la lista es harto selectiva, pero sus integrantes se conectan de raíz: de hecho todos dialogan con experiencias universales, con grandes problemas del espíritu, y cada uno de ellos, sin excepción, era consciente de que el arbitraje lingüístico lo virtualizaba todo maravillosa y atterradoramente, al par que lo reificaba todo sin remedio. Si a estos nombres agregamos los de Wittgenstein, Deleuze, Foucault, Derrida, Beaudrillard, Virilio, Habermas y Jünger, se tendrá una idea de cuán densas eran las capas de donde brotaban nuestras muy pensadas escrituras. A *rhizome-like writing*.

¿Qué significaba todo esto? Significaba, en principio, que habíamos encontrado un modo de interconectar distintas redes culturales y específicamente literarias. Pero, en segundo lugar, significaba que nuestras búsquedas, encauzadas por caminos creativos diferentes, se asentaban —con bastante tardanza: siempre tuve la fuerte impresión de que estábamos descubriendo el agua tibia— fuera del sistema autofágico y parroquial de la cultura cubana entendida como monolito identitario. Un monolito con sus saludables negaciones —Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Ezequiel Vieta, Lorenzo García Vega, Reinaldo Arenas y otros pocos—, pero a la larga sumergido en el magma de una actitud política que reinterpretaba interesadamente los grandes iconos literarios, como sucedió con el Grupo Orígenes y la revista homónima, por ejemplo.

Examinado en retrospectiva, ese sistema de ideas —o más bien aquellas que se constituían en los denominadores comunes de dicho sistema, si es que podemos llamarlo así— fue el que, en parte, dio origen a *Naranja Dulce*. Entonces pudo nacer una revista de tanteos como aquélla, una revista donde el primer acto insinuado desde el fondo mismo de sus textos era el de la *relectura ficcional*, bajo cuya regencia las convenciones de recepción se derogaban a favor de determinadas acciones comunicativas. Una revista, pues, en permanente deuda con la fisiología del proyecto que la inspiraba, y para la que pude escribir un texto como "Notas para una tentativa ilusoria" —donde hablaba exultantemente de la novela total y la invención de la realidad desde la cultura— y algunas notas para mi columna "La literatura maldita", en la que me referí, por ejemplo, a William Blake, o a los poetas metafísicos ingleses.

He escrito relectura ficcional: dislocación y cambio de referentes, microscopía de los procesos de lectura, estética del fragmento, preeminencia de la *productividad* de la escritura contra la *fijeza* del texto, y testificación consciente (pero sin caos) de todos esos procesos.

Otra hipótesis: si *mi* tradición, con respecto a *mi* individualidad, son los textos a *mi* alcance, ¿entonces qué?

Para decirlo en pocas palabras: con ese grupo de escritores que hacíamos *Naranja Dulce*, y con otros que se mantenían en su órbita sin saberlo —o que simplemente estaban fuera de ella—, se volvía a las enseñanzas de la vanguardia. El término *posmodernidad*, que nos parecía un sinónimo no aaventajable del término *posvanguardia*, encabezaba la lista de ciertas plúmbeas terminologías, más propias de una confusa indigestión semiológica que de asunciones auténticas en el caso de quienes se adentraron en el laberinto postestructuralista de la mano de Greimas, Prince y otros.

Se estaba practicando entonces, como he apuntado, un regreso tardío (la parte mala de la insularidad es que, cuando los robinsones son muchos, ya no hay Robinson ni platonismo posibles) a los textos de ciertos prosistas europeos y norteamericanos —Max Frish, Peter Handke, John Barth y otros—, al universo del rock, al mundo de la mujer, a los espacios imaginarios, al minimalismo, a la filosofía oriental (y occidental), a las llamadas sexualidades minoritarias y al orbe de la noche, juzgado útero del mito de la ocultación —los aconteceres periféricos, *marginales*— y del secreto. En la narrativa cubana de inicios de los años noventa, por poner un caso, la enseñanza de las vanguardias no había cesado todavía. Y, de acuerdo con determinados hegemonismos estructurales de la textualización, cabe hablar de relatos que rehabilitaron algunas prescripciones de la vanguardia, y de relatos deudores, por la tendencia paródica o intervencionista de sus estructuras, de la llamada condición posmoderna.

Naranja Dulce se constituyó, creo, en un gesto romántico que blandía el haz de suspicacias de la posvanguardia —lo que Nathalie Sarraute llamaba la "era del recelo". Un gesto que anhelaba unir un poco más al Autor con la Literatura *de verdad*. Ese gesto repudiaba, por el contrario, a la Institución Literaria, y respaldaba a una literatura menor —no mediatizada—, de acuerdo con lo que veían Guattari y Deleuze en la obra de Kafka. La visita a los bordes universales, o el paseo por sus intersecciones, eran los caminos deseables frente a la alternativa farsesca de los caminos trillados y las efigies huecas. Para nosotros la literatura debía ser una separación. Porque el escritor verdadero, decíamos, debía vivir en condiciones de peligro, o ser una especie de peleador salvaje, o quizás ser él mismo un salvaje en relación con la sociedad. Vaya: Arthur Rimbaud.

La buena noticia es que estuvimos a punto de creer de veras en todo eso, para convertirnos en francotiradores del espacio literario. ¿No lo fue *Naranja Dulce*, una revista que dedicaba un número entero a los nexos del erotismo y la cultura, con grabados del Max Ernst de *Una semana de bondad* y una portada que reproducía *El beso*, de Brancusi? Y en una sociedad como la cubana, entre fines de los ochenta e inicios de los noventa, ser francotiradores era estupendo. Bueno, qué digo: *continúa siendo estupendo*. La mala noticia es que la realidad de la economía literaria se impuso de golpe. Rimbaud se marchó a África a contrabandear armas y piedras preciosas. (El molusco insular se quedó sin caracol, expuesto, y aunque muy pronto esa exposición valdría por un enquistamiento de nuevo tipo, de momento empezamos a vivir en la *realidad real*.)

Hubo un momento casi mágico en que el poema, el relato, o la indeterminada escritura —y muchas veces era eso lo que se pretendía: la irresolución genérica y la ductilidad estructural— anhelaban constituirse en una resistencia (de estrípe lezamiana, digamos) frente al paso del tiempo y la erosión de las sensibilidades. Era el lenguaje contra el texto, el Autor contra su huella. Casi nadie pensaba entonces en el mercado de la literatura. *Naranja Dulce* fue un correlato de ese momento frágil y demasiado efímero.

Dentro del panorama literario insular, el paso siguiente fue ése: pensar a destiempo (y tardíamente) en el inevitable mercado y sobrellevar, de la mejor manera posible, su triunfo (la caída *in media res*) frente al burbujeante *absoluto de la literatura*. Y el absoluto de la literatura no dejaba de ser, precisamente, el ejercicio radical del lenguaje desde la perspectiva de la identidad del escritor como un fenómeno fonocéntrico. De cierta manera, cuando hablábamos de los corrimientos de la identidad —sicológica, sexual, biológica o de otro tipo, si es que esas clasificaciones tienen algún sentido—, sabíamos que todo se resolvía o se complicaba en la expresión de su fisiología. La identidad era fonocéntrica. ¡La realidad toda era fonocéntrica! Monsieur Barthes nos lo decía: *confiad y desconfiad siempre, con la misma intensidad, en el lenguaje*. Para existir como escritores hacía falta vivir en los límites, aunque algunos de ellos —la mayoría— estuviesen demarcados en una zona muy restrictiva del pensamiento en torno a la escritura y la cultura. Una zona que, si no me equivoco, tiene como vecinos al sexo, la locura y la muerte, entre la esquizofrenia de un Artaud —cuyo médico, el que le daba tratamiento de electrochoques, no veía en él nada genial, sino más bien el más puro y delirante desorden creativo— y la sobreventilación de la sabiduría.

Pero me temo que todo eso no era real. Y si lo fue, ¿adónde fue a parar?

La ética presumible de *Naranja Dulce* repitió la estructura de algunos gestos éticos del pretérito, donde las preguntas fundamentales eran dos: qué es la literatura y qué es un escritor. Esos gestos se ejecutaban, me parece, con la mirada puesta en algunas actitudes extremas (y por lo general *sabias*) de la vanguardia histórica, mientras que las preguntas reproducían, casi a flor de tierra, el chisporroteante diálogo —nuestro diálogo, que todo hay que decirlo— con el entorno y sus estructuras de pensamiento más acreditadas por la política. De más está decir que ese diálogo fue tirante, muy tenso, infructífero. O mejor dicho: sirvió para poner en claro una cosa otra vez: que el denominado compromiso ideológico del arte y la literatura es una zona de conflicto donde hay demasiados (y muy provisionales) intereses de poder.

¿Cómo pensar un segundo siquiera en esos compromisos si, al escribir y leer —leer y escribir, pensar y escribir—, estábamos compitiendo no sólo con Cabrera Infante y Piñera, sino también con Frish y el propio Beckett?

En lo que a mí concierne, el libro donde están casi todas las huellas de casi todos estos dilemas es *Salmos paganos*, publicado en 1996. En él saldé mis viejas deudas (con Beckett, por ejemplo) y contraje otras nuevas que no vienen al caso. Y a los efectos del pensamiento sobre la literatura, que ha sido otro de mis caminos a lo largo de veinte años y más, podría mencionar "Silencio y destino", un ensayo panóptico, de ascendencia postestructuralista, que surgió de mis intentos por comprender el destino final de la crítica y que también se publicó en 1996.

Los escritores-lectores de fines de los ochenta e inicios de los noventa, en quienes se dejaba presumir un interés plausible en la teoría literaria y las formas del pensamiento filosófico contemporáneo, estimábamos que la literatura era, por usar un esquema, *la facturación del texto desde su reflexión previa y simultánea*. Como si la escritura fuese una suerte de lectura. Y aunque los referentes cardinales pertenecían al ámbito lingüístico francés, no es menos cierto que otras señales importantes provenían del orbe de las literaturas centroeuropeas y del mundo anglosajón, sobre todo de esa zona donde la cultura *ciberpunk*, lo fantástico y la ciencia ficción elaboran de conjunto un espacio que se extiende desde la conjetura más atractiva y delirante hasta el realismo más inmediato. Por ejemplo: Philip K. Dick, Joe Haldeman, William Gibson y J. G. Ballard.

Naranja Dulce fue, supongo, la orgánica sublimación de un gesto de individuación, un gesto a la larga *ideológico en tanto ontológico*, que se separaba de un *proyecto de interpretación predominantemente social y político de la cultura*. Si la paradoja no es muy alocada, en su condición de poner la individualidad grupal *Naranja Dulce* hizo lo suyo como pudo — desparroquializar los modelos, proponer las lecturas intercanónicas, esquivar las intrusiones del poder político — y se desmarcó de ese proyecto, que había sido paulatinamente diseñado, con todas sus sutilezas y afinaciones, para apoyar y expresar determinados compromisos sociales del arte y la literatura y sus sucesivas alianzas con la política cultural. La revista intentó mostrar una parte (la otra se hallaba en nuestras cabezas) de lo que podríamos llamar *la utopía de los saberes creativos*, animando a la relectura de una tradición que se me antoja muy diferente de lo que se entendía entonces por tal en el campo cultural insular. Por eso *Naranja Dulce* se metamorfoseó en una especie de resistencia competitiva que tuvo dos rostros: el de la búsqueda de nuevos horizontes de meditación (y no sólo de la cultura) y el de la formulación de un margen habitable en lo que toca a ciertas escrituras que, en aquellos años, admitían sin sonrojo el calificativo de emergentes.

En La Habana Crucial, agosto de 2005. ■

