

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Topografías de la desintegración

Sobre *Absolut Röntgen*, de Abel Fernández Larrea

Irina Garbatzky (Rosario)

HeLix 14 (2020), S. 72-87.

Abstract

This article reads *Absolut Röntgen*, the book of stories about Chernobyl by Abel Fernández Larrea, as part of the Cuban literature of the nineties that explore the East and post-communist landscape. As a member of the “Generación Cero”, the work of Abel Fernández Larrea recovers the Soviet archive in order to write a literature no longer identified with the territory of the nation and its literary tradition. In these stories, Fernández Larrea privileges disintegration and estrangement, and systematically avoids both the tendency to write in a documentary or an exoticizing fashion.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Topografías de la desintegración

Sobre *Absolut Röntgen*, de Abel Fernández Larrea

Irina Garbatzky (Rosario)

En un cuento de Adolfo Bioy Casares, “El cuarto sin ventanas”, un narrador en primera persona relata una aventura ocurrida durante un pasaje de Berlín Oeste a Berlín Este. El protagonista es un escritor y el cruce de la frontera forma parte de un paseo de turismo contratado. Conoce a un cosmógrafo italiano, que ha vivido a uno y otro lado del muro. El escritor le confiesa que desde su infancia se ha interesado por la cosmografía: le preocupaba saber cuál era el límite del universo y se lo imaginaba como una pequeña habitación. Al escucharlo, el cosmógrafo le propone escapar del grupo para conocer “un lugar que le va a interesar”.¹ Con temor, –la escena se enmarca en un territorio vigilado–, pero también con ironía, el protagonista decide seguirlo (“No vine a Berlín a visitar árboles”, se dice a sí mismo).² El cosmógrafo lo conduce a un cuarto idéntico al imaginado en su infancia, con una ventana y una escalera. Le explica que allí se encuentra el límite del universo. Del otro lado no hay más que repeticiones: ventanas y escaleras que conducen nuevamente al mismo cuarto, los mismos ángulos, hasta las mismas telarañas. El espacio imaginado por Bioy Casares homenajea los dibujos de Escher: las habitaciones cambian de orientación para conectar escaleras y puertas hasta el infinito. Así es como el fin del universo, “la caja grande, con el juego completo. La totalidad de sistemas solares, de astros y de estrellas”³ se encuentra en Berlín Este; su forma es la de un rulo o un *loop* que incesantemente reconduce al mismo pequeño cuarto, convertido en una especie de agujero negro, de no lugar.

Aunque, sin dudas, ese infinito hallado en la periferia de lo real resulta un motivo característico, tanto de la literatura de Bioy Casares como de la de Borges, “El cuarto sin ventanas” también nos trae una recurrencia propia de los imaginarios topográficos de la Guerra Fría. Particularmente, la idea de que en el Este existe un límite, el fin de un mundo y

¹ BIOY CASARES, *Historias desaforadas*, 464.

² *Ibid.*, 465.

³ *Ibid.*, 464.

el comienzo de otro completamente distinto, cuyo paso de frontera amenaza con la imposibilidad del retorno. Dicho mundo condensará, según quien observe, mayor o menor futuridad; sin embargo, narrar el periplo por los países que integraron el comunismo será, una y otra vez, el relato de un espacio radicalmente diverso, alternativo, afuera del tiempo y de todas las coordenadas conocidas.

La imagen del cuento de Bioy Casares me interesa para iluminar las modulaciones y singularidades de un caso dentro de un conjunto de escrituras de la literatura cubana de finales de siglo XX y comienzos del XXI, cuyos paisajes transitan itinerarios de Europa del Este y de la ex Unión Soviética.⁴ Me refiero a *Absolut Röntgen* (2009), de Abel Fernández Larrea, un libro de cuentos situados en Ucrania y Rusia, en torno a la explosión del reactor nuclear de la planta de Chernóbil en 1986.

La experiencia transcultural entre Cuba y la URSS, sostenida en los intercambios económicos y políticos, en los viajes de formación universitaria de muchos cubanos, en las parejas interculturales, en las traducciones o las publicaciones, viene siendo estudiada por excelentes investigaciones especializadas.⁵ Los efectos que dicha colisión tropical-siberiana arrojó en el pensamiento sobre el archivo cubano envuelven una problemática que ciertamente no carece de interés y complejidad. Una imagen que utiliza la poeta Reina María Rodríguez transmite la idea de que dicha experiencia histórica resulta un borramiento, un verdadero *agujero* archivístico: “un inventario por suma de fracasos y no por consolidación, arraigo o tenencia. Un inventario que no se asume como lo que tuvimos, sino como algo que no ancló en nuestra conciencia”.⁶ Así, los elementos desperdigados, plenos de sentido, de la

⁴ Títulos como *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998), *Livadia* (1999), *El tartamudo y la rusa* (2002), *Siberiana* (2000), *Corazón de Skitalietz* (2010), *Cartas desde Rusia* (1999), *Das Kapital* (1997), *El Imperio Oblómov* (2004), *Cuadernos de Feldafing* (2006), *Asia Menor* (2015), *Teoría del alma china* (2000), *La irresistible caída del muro de Berlín* (2016), entre otros, pertenecen a novelas, cuentos o poemarios escritos, desde los años noventa en adelante, que transitan los itinerarios del Este y los paisajes del comunismo, por autores (José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, Emilio García Montiel, Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, Fernando Villaverde, respectivamente) cuya marca generacional está dada por haber comenzado a escribir y publicar en La Habana durante el llamado “Período Especial”, bajo la reconfiguración del mundo que tuvo lugar en 1989. Se trata de un corpus de producciones importante, impulsado por los excelentes estudios de Jacqueline Loss y Damaris Puñales Alpízar, entre otros nombres, referida a la “estalgia” cubana (la nostalgia de la cultura del Este) y la cultura material y artística proveniente de la URSS, en la literatura, las artes visuales y el cine.

⁵ Cfr. LOSS, *Dreaming in Russian. The cuban soviet imaginary*; PUÑALES ALPÍZAR, *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*.

⁶ RODRÍGUEZ, “Nostalgia”, s/p.

cultura material y artística de la Cuba Soviética, que incluyen documentos y objetos de la vida cotidiana, producciones artísticas, filmicas, literarias, funcionarían como huellas de un mundo perdido y frágil, por haber sido primero impuesto y luego borrado, cuando al cortarse los lazos con la Unión Soviética la política gubernamental pasó a enfatizar la memoria nacional. Enlazada con la crisis posterior a la Guerra Fría, la pregunta que se presenta es de qué modo, con qué herramientas y con qué tradiciones, se podría archivar la experiencia de haber vivido en ese otro universo.

Si el *Este* como zona de imaginarios y problemas funciona al modo de un archivo, ello podría pensarse en el sentido que Michel Foucault le asigna a esta noción; esto es, menos como la acumulación documental de un episodio histórico que como la sistematización y emergencia de una constelación de enunciados.⁷ En el pensamiento de Foucault, lejos de actuar como reservorio transparente del pasado, el archivo opera en tiempo presente como una máquina de lectura, proyectando hacia el futuro líneas y señales.

Habría así algunas cuestiones que el archivo soviético permitiría visibilizar y decir.⁸ En las literaturas que emergen alrededor de la revista *Diáspora(s)*, por ejemplo –las producciones de Carlos A. Aguilera y Rolando Sánchez Mejías, principalmente–, la insistencia en paisajes, ambientes y referencias del Este aparece en la búsqueda de una alteridad, un “territorio lúdico-delirante”⁹ que sobre la cartografía de la Gran Esclavia (una zona que va desde las fronteras de Austria hasta el Báltico, pasando por Polonia y el norte

⁷ Foucault propuso una noción de archivo particular, que no representaría ni la suma de los textos o de lo dicho, ni las instituciones de guarda o de registro, sino la normativa que produce su emergencia: “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...] la práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación” (FOUCAULT, *Arqueología del saber*, 219-221).

⁸ Resulta muy interesante la resolución que propone Damaris Puñales Alpizar para pensar la elaboración de la experiencia soviética en Cuba. La autora sostiene que sería posible pensar en “la creación de una subjetividad histórica peculiar: la de una isla caribeña cuyos niños y jóvenes crecieron con referentes soviéticos y rusos, principalmente” (PUÑALES ALPÍZAR, *Todas las pieles*, 70) y en este sentido trabaja la idea de una comunidad sentimental tramada por elementos culturales comunes. A partir de allí utiliza los conceptos de *archivo* y *repertorio* elaborados por Diana Taylor en *The archive and the repertoire*. El archivo soviético comportaría la dimensión material y objetual que dejó la presencia soviética en la isla, mientras que el repertorio tendría que ver con la transmisión y la incorporación de prácticas corporales y culturales. Aunque el trabajo de Damaris Puñales Alpizar es un referente para mí, mi análisis se orienta más específicamente a las diversas funciones que opera el archivo soviético desde la literatura sobre preguntas relativas a lo humano, el género, el poder y la escritura.

⁹ MARQUÉS DE ARMAS, “Oblómov o la contraficción”, s/p.

germánico), yuxtapone historias y situaciones irreales, para enfatizar una artificialización, un espacio construido menos como referencia geográfica que como sitio de extrañamiento de lo conocido, impulso de fuga. En el contexto de la crisis social y económica de los años noventa, recorrer el archivo soviético provocaba una pregunta acerca de los límites de la nación y de la lengua, de su forzada reubicación a nivel global, así como de algunos valores que acompañaban a la idea de hombre nuevo (la heroicidad, la virilidad, la propia humanidad). Hablar del Este, para el proyecto *Diáspora(s)* implicaba promover, mediante el extrañamiento de la lengua y de los cuerpos, un cuestionamiento acerca del canon literario oficial y de la relación de los escritores con el Poder.¹⁰ Por otro lado, el archivo soviético también recogía una tradición del fin de siglo XIX y sus devenires cosmopolitas y exotistas del modernismo, descanonizados después de la Revolución. Ello es particularmente visible en novelas como *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998) o *Livadia* (1999), de José Manuel Prieto, en donde recuperar las fronteras transiberianas y los temas del siglo XIX –la pose, la moda, el erotismo decadente, el dandismo y el naturalismo– evoca elementos de una sensibilidad sepultada de la propia tradición (la reactivación dandista de Julián del Casal). Un último ejemplo para caracterizar este conjunto tendría relación con las narraciones vinculadas al universo de la Guerra Fría, la vigilancia, el tráfico interfronterizo, las identidades borrosas de los espías en algunas obras de Jesús Díaz, Fernando Villaverde y Antonio José Ponte, todos casos en los cuales no deja de entrelazarse el elemento autobiográfico con cierto matiz testimonial. Los sujetos y las identidades en este último segmento se definen por padecer las fronteras, su integridad se ve permanentemente amenazada, y para sobrevivir se vuelve imperativo el enmascaramiento, la disolución del yo.

Este, algo extenso, preámbulo, me ha servido para enmarcar el libro de Fernández Larrea; ya que, si bien considero que su narrativa podría incorporarse a dicha serie, el modo en que funcionaría el archivo soviético en su caso comporta algunas modulaciones. Mi hipótesis es que, en su referencia al Este, en *Absolut Röntgen* se desvanecen los efectos de cierta proyección oblicua sobre la isla que había tenido la literatura inmediatamente anterior. Imaginar el Este y los escenarios de la Unión Soviética había significado, para los escritores

¹⁰ SILVA (“La isla erosionada”, 145-163) analiza y reconstruye los debates que en los años noventa fomentó la revista *Diáspora(s)* a tal efecto.

que mencioné hasta ahora, la apertura de un pensamiento por fuera de los límites de lo pensable y por fuera de la Institución, con consecuencias fuertes en los debates sobre el canon literario, la nacionalidad, el cuerpo, la sexualidad y el Poder.¹¹ La Unión Soviética había formado parte, además, en muchos casos, de los propios itinerarios de vida de estos escritores.

En Fernández Larrea, en cambio, un autor nacido casi veinte años después, leído como integrante de la *Generación Cero* (la que comenzó a publicar durante el nuevo milenio), la atmósfera absolutamente ucraniana, sin ningún personaje ni referencia a la isla, se correspondería más con la búsqueda de una desidentificación, o, al menos, con la máscara de ese cumplimiento, apoyada por los vectores que recorren el tiempo de una literatura global, según Rafael Rojas: escrita en el “después del después”.¹²

De este modo, aunque recurra a un episodio situado y fechado, la escritura de Fernández Larrea continuaría la línea de la realización de un deseo de largo aliento para la literatura cubana,¹³ esto es, la ficción de un espacio desvinculado del territorio y la historia

¹¹ Estoy pensando en el prólogo de los dos primeros libros de poemas de AGUILERA, *Retrato de A. Hooper y su esposa* y *Das Kapital*. En el primero, decía: “Elaborar un relato que se sitúe (en el afuera) de lo que ha sido pensado como Institución. De ahí, su verticalidad, su conceptualismo” (AGUILERA, *Relato*, 9). En el segundo: “para trazar un límite al pensamiento tendríamos que ser capaces de pensar ambos lados de este límite (*Grenze*), y tendríamos por consiguiente que ser capaces de pensar lo que no se puede pensar” (AGUILERA, *Das Kapital*, 5). Silva analiza la cartografía que construye Aguilera en *Teoría del alma china* recurriendo a estos paradigmas esbozados ya en estos libros y en *Diáspora(s)*. La cito: “Aguilera explora esas territorialidades y reescribe sus fronteras, no en busca de conexiones o semejanzas políticas entre sus sociedades, sino con el fin de visibilizar los mecanismos del aparato ideológico que las moldea. Aguilera ha ido creando así una cartografía conceptual y a la vez una poética de combate. En *Teoría del alma china* [...] elabora esta crítica a través de una ficción que en este ensayo propongo leer como una réplica a pequeña escala del dispositivo totalitario” (SILVA, *Teoría*, s/p).

¹² Dice ROJAS (*Hacia la ficción global*, s/p) hablando de dicha generación: “Esta es una literatura que se auto-localiza en el después del después, es decir, 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 que marcaron a las generaciones previas. Pero también parece ser una literatura que busca 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’”. DÍAZ (“Prólogo”, 18-19) también traza una marca que permite distinguir a los escritores del Período Especial de esta nueva generación.

¹³ Digo de “largo aliento” en la medida en que se trata de un campo abierto ya durante los años noventa. En “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”, Ludmer pensaba si la implantación del régimen especial en Cuba y el triunfo de la globalización neoliberal en Latinoamérica, como dos procesos abiertos a partir de la Guerra Fría, no habrían abierto acaso una temporalidad que impelía a la literatura cubana a pensarse desde los mismos parámetros de desidentificación de las fronteras entre la realidad y la ficción, (que se suman a los procesos de des-especificación de lo político) como en el resto de Latinoamérica (Cfr. LUDMER, “Ficciones cubanas”, 357-371). Un ejemplo de una obra en la que se debaten estas cuestiones

nacional; aunque, esta vez, borrando, deliberadamente, las causas y las consecuencias de este ejercicio, como si su máxima fuera producir un Chernóbil reticente a cualquier alegorización de la isla o de similitud con ella. En su lugar, la topografía de *Absolut Röntgen* parecería buscar las formas de la alucinación, la minoridad y la desintegración abiertas por la reconfiguración global post-Guerra Fría (y que la catástrofe exacerba). Acaso conducirnos a ese espacio singular que el cuento de Bioy Casares imaginaba: llegar por el Este a la frontera del universo y explorar su no-más-allá.¹⁴

Desidentificación, desintegración

En una entrevista hecha por el *Diario de Cuba* a jóvenes escritores cubanos, Abel Fernández Larrea advierte: “Como preámbulo, solo quisiera decir que me choca un poco eso de responder a una entrevista a jóvenes escritores cubanos. Yo cada día me siento menos las tres cosas”.¹⁵

Resulta un punto de partida para una serie de trabajos críticos (Ludmer 2004, Timmer 2016, Timmer-Labourdette 2019, Silva 2015, Quesada Gómez 2016, entre otros) la observación de que desde el cambio de siglo, e incluso un poco antes, con algunos proyectos durante los años 80 y 90, la literatura cubana explora los límites y la representación de la nación, desestabilizando y expandiendo sus fronteras. Nanne Timmer utiliza una formulación muy precisa para definir esta transformación: en la literatura cubana de comienzos del XXI, los modos de construcción de comunidad se trastocan, porque la identidad comienza a ser pensada como espacio y no como emblema.¹⁶ Por lo tanto, en el caso de Fernández Larrea, desprenderse de las etiquetas *escritor, joven, Cuba*, coincidiría, paradójicamente, con los

es la de José Manuel Prieto, como puede leerse en una reseña de Rojas sobre *Enciclopedia de una vida en Rusia*. “Esta novela es, sobre todo una rareza dentro de la más reciente literatura cubana que, a todas luces, está viviendo momentos de gloria editorial. [...] logra algo insólito para un escritor cubano: olvidarse de Cuba. [...] el primer indicio de una literatura postnacional en Cuba” (ROJAS, “Humanismo frívolo”, 187).

¹⁴ Esta figuración también podría ser relacionada con lo que Catalin denomina como “imaginarios para después del final” (CATALIN, “Un final/ El final”, 21). En los casos cubano-soviéticos dicha percepción apocalíptica tendría un anclaje directo con el desmoronamiento de la URSS y la reconfiguración global.

¹⁵ CARRAZANA, “Entrevista con Larrea...”, s/p.

¹⁶ TIMMER, “Cartografía de la no-nación”, 40.

rasgos que la crítica señaló en la escritura de la *Generación Cero*, en la cual distintas antologías lo incluyen.¹⁷

Al parecer, justamente esta idea de *emblema*, el investirse de una trascendencia que podría imbuirle su pertenencia o representación de un grupo, sería la que en efecto lo incomoda en la entrevista citada.¹⁸ Después de haber escrito relatos que transcurren en Estados Unidos, en Chernóbil, en Sarajevo o en la antigua Berlín dividida –siguiendo, en cada uno, influencias literarias de orígenes diferentes (Salinger y Kerouac en un caso, Dostoievski y Chéjov, en otro)–, Fernández Larrea rechaza para su narrativa cualquier identidad, origen o locación fijos.¹⁹ En el prólogo a la antología *Una literatura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación Cero*, Duanel Díaz se expone sobre la geografía compleja de la literatura de este autor: “Cada ciclo de relatos no solo ocurre en un lugar distinto, sino que adopta un estilo diferente. Solo una cosa en común: las historias no ocurren en Cuba”.²⁰

Sin embargo, según Díaz, en el lugar de ese escenario ausente, lo que vendría a irrumpir sería una preocupación, nunca explícita, por describir la dicotomía entre los dos mundos previos a la caída del muro y por caracterizar el pasaje desgarrador entre ambos. “El paso traumático de ese mundo de ayer que fue el socialismo de tipo soviético al mundo de hoy se manifiesta en estos cuentos a la manera de lo siniestro, inquietantes irrupciones en la rutina o la normalidad de la vida cotidiana”.²¹

¹⁷ Para leer sobre la “Generación Cero”, cfr. PARDO LAZO (“Generación Cero”), DÍAZ (“Prólogo”), DORTA-SIMAL (“Literatura cubana contemporánea”) y DORTA (“Narrativas de la Generación Cero”).

¹⁸ En la misma entrevista, Fernández Larrea parece rechazar con insistencia todos los “emblemas” que se le atribuyen. Copio la conversación:

–¿Qué es lo peor y lo mejor que te ha ocurrido en el exilio?

–¿Exilio? ¿Qué es eso?

–¿Qué repercusión ha tenido en tu escritura vivir fuera de Cuba?

–Volvemos al principio. Cada día me siento menos joven, menos escritor y menos cubano. También siento que vivir en Miami, aunque haya sido Miami Beach, me atrofió un poco. Quizá Nueva York me lo cure pero, en cualquier caso, últimamente me siento más inclinado a crear en otros medios y formatos. Cada día la literatura me parece menos interesante.

–No tener el respaldo del país de origen, ¿qué impacto ha tenido en tu trabajo?

–¿País de origen? ¿Respaldo?” (CARRAZANA, “Entrevista con Larrea...”, s/p).

¹⁹ Los libros a los que hago referencia son *Buenos días, Sarajevo* (2015), *Berlineses* (2013) y *Los héroes de la clase obrera (greatests hits)* (2013).

²⁰ DÍAZ, “Prólogo”, 18.

²¹ *Ibid.*, 18-19.

El modo en que surgió la idea de escribir *Absolut Röntgen* parece coherente con dicha percepción heterotópica que interrumpe violentamente la conciencia. En una entrevista de 2011, Fernández Larrea cuenta que después de toparse con un documental sobre Chernóbil, una tarde en la playa de Tarará se encontró con “rusos enfermos, visiblemente enfermos. Un rato después, cuando estábamos en la casa, ahí en Tarará, empecé a escribir ‘Yodo’. Salió casi de un tirón”.²²

Se podría leer aquí una mediación que en sí misma ya es una modulación generacional: la información sobre Chernóbil que llega por un film documental, primero, y el encuentro con los enfermos en la playa, después. Fernández Larrea no ha visitado Ucrania ni la Unión Soviética para ese entonces, su escritura no se activa por una voluntad testimonial ni tampoco por una lectura contemporánea de los textos de la *glasnot*. Por el contrario, lo que parece guiarla se acerca más a una irrupción del pasado como un objeto raro, sobrenatural.²³

Y, de hecho, lo sobrenatural acontece en varios momentos del libro. El *liquidador* que recuerda una lluvia de vodka en Chernóbil (“Absolut vodka”), los muertos que vuelven a la vida en “En el principio era el verbo” o el caso del hombre que pierde su capacidad de decir adjetivos luego de la explosión (“El hombre que no podía decir adjetivos”). En verdad, en todo el volumen, de manera general persiste una atmósfera alucinatoria, como si el mismo escenario ucraniano-ruso-soviético provocase la percepción de una situación alterna, de otro mundo.

A diferencia de la narrativa de José Manuel Prieto, en donde, a pesar de desligarse de las referencias a la isla, el protagonista seguía siendo cubano y escritor, viviendo y relatando

²² ESPINOSA DOMÍNGUEZ, “La pesadilla”, s/p.

²³ Un extrañamiento que no deja de tener relación, como lúcidamente lo analiza Puñales Alpízar con la rareza que pueden producir los recuerdos de infancia. Señala la autora la relevancia y el impacto que tuvo la tragedia de Chernóbil a nivel político, social y cultural en la isla, al punto de fundar un programa ucraniano-cubano denominado “Niños de Chernóbil” y convertir el “antiguo Campamento de los Pioneros de Tarará en centro hospitalario y de residencia para los muchos afectados que viajaron a Cuba a recibir atención médica y psicológica, además de educativa” [...]. “Así, la explosión atómica aunque lejana físicamente, se vivió con una intensidad y una cercanía casi personal en Cuba. [...] El drama de las víctimas de Chernóbil fue vivido, al menos referencial y mediáticamente, por los cubanos. [...] Esos recuerdos marcan la obra de Abel Fernández-Larrea, quien por haber nacido en 1978, sus primeras experiencias fueron moldeadas definitivamente por la presencia soviética en la vida cubana” (PUÑALES ALPÍZAR, *Todas las pieles de una isla*, 66-68). De acuerdo con esta idea, podría encontrarse que hablar de Chernóbil provocaría, paradójicamente, una profunda conexión con su infancia en Cuba.

ese paisaje, aquí no se presenta ninguna contraseña autobiográfica.²⁴ Tampoco ningún interés de *explicación* o *traducción* del pasado soviético. En estos cuentos, los lectores tenemos que informarnos para completar la cosmovisión de sus personajes. Como si verdaderamente leyéramos a un Chéjov o a un Dostoievski actuales, ingresamos a una comunidad que en sus recuerdos de infancia ya cuenta con el Palacio de los Pioneros o el Cosmódromo de Baikonur; que vivió la guerra en Panjshir, que observa en el cielo los aviones MIG, que entiende rápidamente el sentido de alguien enterrado en el cementerio de Lukyanovski, ya que se sabe que está ubicado en Kiev, y también que Kiev es la ciudad adonde fueron evacuados los habitantes de Pripjat, la ciudad-vanguardia hecha para alojar a los trabajadores de la Central de Chernóbil. Mientras leemos el libro, conocemos muy poca cosa de la vida cotidiana de Pripjat y sus alrededores, de los tipos de trabajos y profesiones de la ciudad, de los imaginarios y la historia que atravesaron a sus habitantes dentro y fuera de la Unión Soviética. El libro lo expone, pero no lo explica ni lo documenta.

No hay, de hecho, documentalistas, ni artistas ni escritores; no hay *letrado* alguno en los relatos de *Absolut Röntgen*.²⁵ Ninguna figura que pudiera producir aquello que Roberto González Echevarría señalaba como “ficción de archivo”:²⁶ aquella figuración de documentos, escritos, transcripciones o bibliotecas dentro de la trama narrativa, cuya referencia señalaba el artefacto y el origen de la novela moderna latinoamericana. Como mencionaba más arriba, a diferencia de otras narraciones cubanas del Este, en las que nunca dejaba de estar presente la figura y el protagonismo del escritor explorador que recoge y transmite la experiencia soviética, el Chernóbil rearmado en los cuentos de *Absolut Röntgen* no se transmite por el viaje distanciado de un escribiente. Se erige, más bien, como la propia y única naturaleza de quienes habitan los relatos.

Sería posible pensar, en este punto, que Chernóbil, Pripjat, Moscú, el accidente del reactor visto antes y después de la Unión Soviética, resultarían, al decir de César Aira, una

²⁴ En *Enciclopedia de una vida en Rusia* Prieto comenzaba explicando su proyecto de “reunir una cantidad mínima de voces que combinadas [que] [...] lograrán reproducir Moscovia, el mundo ignoto” (PRIETO, *Enciclopedia*, 13-14).

²⁵ Y en este punto se establecería una diferencia interesante respecto de la novela *Cuadernos de Pripjat* del escritor argentino Carlos Ríos (2012). Como menciona CATALIN (“Un final/El final”, 21-34), en ella el rol del arte documental y el *collage* resulta fundamental.

²⁶ GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, *Mito y archivo*, 70.

“literatura ready-made”;²⁷ ya que la sola mención de estos espacios nos sitúa directamente en un horizonte artificioso e irreal. Sin embargo, si algo de exotismo hay en estas referencias –los ejemplos históricos y geográficos que listaba más arriba–, se excluye de ellas el uso figurativo y superficial. También se diría que rechazan la voluntad de transmisión de una autenticidad, de una *reconstrucción*.

Retomando a Aira:

El exotista se limita a reconocer lo que ve, que es lo que ya ha visto, lo que ya sabe y nada más. Llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso, debería reducirse al silencio o al balbuceo [...].²⁸

La reflexión de Aira resulta iluminadora para el libro de Fernández Larrea, porque quienes habitan el mundo de *Absolut Röntgen* se encuentran, efectivamente, por completo perdidos, desorientados, extrañados. Si el exotista maneja la certeza, definiendo claramente cuál es el límite entre quien mira y quien observa, pudiendo describir, anotar, registrar; estas narraciones, llevadas radicalmente a una topografía desidentificatoria, muestran continuamente, tanto por parte de quien narra como de los personajes, un no poder situar enteramente frente a quién están o qué acontece. La atmósfera del libro es la de una incesante permanencia en lo extraño, como si la ubicación en Chernóbil fuera la más propicia para desarrollar formas de lo diverso y lo menor. Es así como el niño protagonista de “Yodo” puede observar a los enfermos como extraterrestres:

Entonces empezaron a llegar.

El primero que los vio fue el pequeño Petia. Vino gritando y cuando levanté la vista los vi. Eran alrededor de quince o veinte, niños y viejos, hombres y mujeres. Algunos tenían manchas en la piel y a la mayoría le faltaba el pelo. Corrimos a donde papá, con la sensación de haber descubierto una invasión de seres de otro planeta.²⁹

Todo ocurre como si la catástrofe los hubiera privado del entendimiento del mundo y ya no fuera posible recuperarlo; y, al igual que los residuos radiactivos, Chernóbil proyectara hacia

²⁷ AIRA, “Exotismo”, 74.

²⁸ *Ibid.*, 78.

²⁹ FERNÁNDEZ LARREA, *Absolut Röntgen*, 17.

el pasado y hacia el futuro perturbaciones sobre la certeza de la Historia. Pensando en el Pripiat que construye Carlos Ríos, Mariana Catalin advierte el trastocamiento temporal que provoca la inscripción de la catástrofe; el desastre desmonta la linealidad del tiempo y la relación causa-consecuencia, produce expansiones cuyo destino desconocemos y que van más allá del hecho histórico.³⁰ Resulta interesante observar que en los relatos de *Absolut Röntgen* que se escriben desde la perspectiva del devenir posterior a Chernóbil, es decir, desde su futuro, la catástrofe se cifra como un vacío, un agujero negro, difícilmente capaz de producir algún sentido. No se trata de la incapacidad de narrar la experiencia, sino, más radicalmente, de un borramiento. En “Días de noviembre”, el único cuento donde aparece, concretamente, un documento del accidente, éste se encuentra oculto, su letra se comprende a medias y su develamiento queda sin resolución en la relación amorosa de los personajes. En el fragmento que sigue se describe un hogar cuya quietud remeda la ciudad vacía e intocada de Pripiat, sin “signos de vida anterior”:

Llamé a la redacción del periódico diciendo que no iría y aproveché la ausencia de Aleksandra para recorrer la casa. Me llamó la atención que el apartamento, no demasiado pequeño, estaba casi vacío. No había signos de vida anterior. Estuve un rato buscando por los rincones alguna fotografía, algún cuaderno, y en el fondo de un cajón en un armario encontré un expediente médico. Las páginas estaban amarillas y llenas de garabatos apenas comprensibles –la escritura secreta de los doctores. En una hoja logré leer el nombre de Aleksandra y su fecha de nacimiento: 11 de noviembre de 1980. Adherida a la página, la fotografía de una pareja con una niña de pelo castaño y ojos verdes que abrazaba una muñeca. En el dorso de la foto, una inscripción y otra fecha: Pripiat, noviembre de 1985. Recordé la última imagen que había visto de Pripiat en el archivo del periódico. Los edificios como huesos, el polvo ceniciento cubriendo de asfixia el suelo, el cadáver de una ciudad.³¹

Despojo, silencio, desidentificación, desmoronamiento urbano. El otro caso es “El hombre que no podía decir adjetivos”. Allí, nuevamente, el episodio Chernóbil, lejos de mostrarse como algo visible y enunciable, se transfigura en una incapacidad del personaje para describir:

Mijail Ivanovich Karpenko vive en la calle Arbat, en el centro del bullicio de Moscú, y jamás recibe a nadie. En 1986 fue enviado a construir el sarcófago del reactor número cuatro, aquel que una noche de abril incendió el cielo de Chernóbil. Hoy

³⁰ CATALIN, “Un final/el final”, 21-34.

³¹ FERNÁNDEZ LARREA, *Absolut Röntgen*, 26.

todos sus compañeros padecen cáncer en los huesos o en la memoria. Él sólo desarrolló una idiología que lo exceptúa de decir adjetivos. No tiene manchas en la piel, en el pelo o en las pupilas; no le faltan miembros visibles ni ha de recurrir de continuo a la morfina. Simplemente sufre la incapacidad de describir, halagar, calificar cualquier sustantivo que se le presente.³²

Sería justo decir que en *Absolut Röntgen* el saber se encuentra a medias. Nadie comprende enteramente lo que está sucediendo. Se conoce con errores, o de oídas. Los que viven en el bosque saben que los *liquidadores* tiran plomo a la tierra porque está enferma, pero no que son capaces de violar a una niña (“La oruga blanca”); los que trabajan en la Central conocen en detalle quiénes trabajan pero, obviamente, no imaginan encontrarse ante la inminencia de un accidente (“La mujer de Lot”); la niña que se peina no entiende por qué se está quedando calva. La catástrofe que ha caído en la tierra —y que el libro deja, además, sin narrar de manera específica— organiza todos los elementos que a su alrededor suponen la inversión de lo natural. La lluvia que los soldados beben como vodka es agua envenenada, la comida de la tierra es peligrosa, al igual que bañarse en el río; la vida que lucha por crecer en los bosques está corrompida. Los personajes realizan todas estas acciones; nosotros sabemos, por tanto, que no saben cabalmente qué sucede y también que no entienden lo que recuerdan. La tierra, el agua, el aire, la vegetación, lo animal, no sólo se ha destruido sino que se ha vuelto elemento de peligro, material contaminado y contaminante. “¿Cómo puede convertirse una tierra, de la noche a la mañana, en ‘definitivamente inhabitable’?”³³ se pregunta Yulia, la niña que se resiste a abandonar su lugar y se queda en su tierra hasta desintegrarse en ella.

Es que, junto a la atmósfera extraña y desconocida, el singular efecto deslocalizador de los cuentos de *Absolut Röntgen* se produce mediante el protagonismo de los niños y de lo menor en múltiples formas. No es casual que en su mayoría los narradores experimenten como en *flashbacks* episodios de su infancia; o bien que sean directamente niños y sea su lengua a medias la que permita transmitir el estado de excepcionalidad que los rodea. En “La metamorfosis de Yulia”, por ejemplo, hay un estado alucinado de la niña que da cuenta del proceso de desintegración de la ciudad, de la naturaleza y del propio cuerpo:

³² *Ibid.*, 45.

³³ *Ibid.*, 60.

De pronto vi mi rostro. Frente a mí estaba un espejo que no había notado antes, sobre el lavabo. Me vi muy flaca, mustia a pesar de alimentarme bien. Tenía el pelo seco y enredado, más opaco y oscuro que de costumbre. Encontré un cepillo en el estante detrás del espejo y comencé a cepillarme con movimientos amplios y firmes, desenredando las greñas. Los tirones me dolían más que la última vez que me había cepillado. Miré mis manos: el pelo se separaba de mi cabeza por mechones. Solté el cepillo de golpe, asustada. Por el suelo corrieron los mechones, haciendo cabriolas. Di un grito y me arrinconé junto a la tina. Hacia mí caminaba uno de ellos, al que parecían haberle surgido patas. Lo alejé de un puntapié y entonces lo vi enroscarse como un ciempiés. Los otros mechones se le acercaron formando un corro. Uno de ellos, de color más marrón que los demás, levantó vuelo.³⁴

En la tradición literaria cubana, particularmente desde José Martí, la figuración del niño funciona como una metáfora redentora, ocupa el lugar de la futuridad y el progreso de la humanidad. No se trata de que aquí aparezca una contrafiguración, la infancia como espacio de la crueldad o el sadismo, terreno de lo inarticulado o lo monstruoso (contrafiguración que en algún sentido continuaría remitiendo, por oposición, al ideal proyectivo del niño como futuro hombre nuevo). Ni redentorismo ni abyección: los niños, los animales y los menores, en estos cuentos, se pierden y mueren. No son los débiles ganándole a la adversidad, ni tampoco se ofrecen en sacrificio a cambio de una ganancia. Como si el movimiento del libro apuntara a retratar la radiación destructiva en su expansión, la minoridad no parece tener fin, y en lugar del progreso lo que se expone resulta una reducción infinita o una desintegración en la materia. “Me costaba trabajo caminar sobre la tierra”, relata Yulia. “A cada paso, los pies parecían aferrarse al suelo. ‘¿Qué me pasa?’ Si me quedaba mucho tiempo en un sitio me hundía como si la tierra me fuera devorando”.³⁵

Un camino hacia lo ínfimo, una cadena en la cual siempre puede haber algo o alguien más indefenso. Así, el niño, que ha perdido a su padre en la guerra y a su madre en la Central, mata a golpes a su perro amado (“Sangre de dinosaurio”); los *liquidadores*, que ya han comenzado a morir a causa de la contaminación, violan a una pequeña (“La oruga blanca”); el menor de dos hermanos huérfanos acaba ahogado en un río (“Días de noviembre”), la niña que decide resistir y quedarse observa absorta la ciudad abandonada (“La metamorfosis de Yulia”). Fernández Larrea construye Chernóbil con la misma negatividad con la cual

³⁴ *Ibid.*, 63.

³⁵ *Ibid.*, 64.

pretende despojarse de las etiquetas: ni escritor, ni cubano, ni exiliado, ni joven, ni refugiado, ni respaldo de la crítica, nada que lo defina ni sostenga. Se trata menos de escribir que de *no-escribir* una literatura cubana, estadounidense, rusa o yugoslava, y, por lo tanto, el propio paisaje soviético reconstruido queda sometido a múltiples formas y metáforas del extrañamiento, la minoridad y la desintegración. Como si el poder de lo marginal o lo débil solo se contabilizara en negativo, en su capacidad de reducirse infinitamente.

Podemos pensar, ahora, en el título del libro. El “röntgen” es la unidad de medida de las radiaciones ionizantes, es decir, el cálculo de una energía capaz de separar los elementos de los átomos. Hablar de “Absolut Röntgen” implica entonces hablar de una radical desmaterialización. En la propuesta poética que presenta Fernández Larrea, el escenario soviético parece buscarse como deslocalización *absoluta* de las continuas representaciones de la isla y del Caribe, de los *emblemas* y estereotipos de la nación que fueron propios de la generación de los años noventa, principalmente en los casos más rentables del mercado editorial, como los de Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés o Leonardo Padura. Pero, a su vez, en relación con las vertientes que también habían recurrido a las figuraciones del Este, *Absolut Röntgen* procura hacer de Chernóbil un mundo tan reminiscente como irreal, extraño y desposeído.

Si en los casos de la literatura cubana que mencionamos al comienzo –me refiero a los que emergieron en torno a *Diáspora(s)*, los que recuperaban tradiciones finiseculares o los que apelaron a los imaginarios de la Guerra Fría–, el archivo soviético colocaba un acento fuerte en rearticular una pregunta por el futuro de los escritores y de su vínculo con la lengua y la nación (aun cuando se impulsara de una manera diaspórica y proliferante), en la escritura de Fernández Larrea, propia de una generación posterior, lo soviético se formula como un espacio ajeno, un límite sin réplica, que infinitamente regresa y se desintegra. Como en un *loop*. Con lo cual, volveríamos al principio.

Bibliografía

Fuentes

FERNÁNDEZ LARREA, ABEL: *Absolut Röntgen*, La Habana: Cajachina 2009.

Literatura crítica

- AGUILERA, CARLOS A.: *Retrato de A. Hooper y su esposa*, La Habana: Unión 1996.
— *Das Kapital*, La Habana: Casa Editora Abril 1997.
- AIRA, CÉSAR: “Exotismo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3 (1993), 73-79.
- BIOY CASARES, ADOLFO: “El cuarto sin ventanas”, *Historias desafortunadas. Obra completa vol. III (1972-1999)*, Buenos Aires: Emecé 1986, 463-468.
- CARRANZANA, LIEN: “Me interesan los grandes temas en las pequeñas vidas” [https://diariodecuba.com/cultura/1523526240_38499.html (última consulta 13 de febrero de 2020)], s/p.
- CATALIN, MARIANA: “Un final/el final: *Cuadernos de Pripyat* de Carlos Ríos”, *Anclajes* 22.2 (2018), 21-34.
- DÍAZ, DUANEL: “Prólogo”, *Una literatura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación Cero*, Richmond: Editorial Casa Vacía 2016, 7-23.
- DORTA, WALFRIDO/ MÓNICA SIMAL: “Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)”, *Letral* 18 (2017), 2-8.
- DORTA, WALFRIDO: “Narrativas de la Generación Cero: Escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento”, *Revista de Estudios Hispánicos* 51.2 (2017), 349-367.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS: “La pesadilla de lo que no pudo ser”, *Cubaencuentro* [<https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/la-pesadilla-de-lo-que-pudo-ser-271646> (última consulta 14 de febrero de 2020)], s/p.
- FOUCAULT, MICHEL: *Arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI 2013 [1979].
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica 2000.
- LOSS, JAQUELINE: *Dreaming in Russian. The cuban soviet imaginary*, Austin: University of Texas Press 2013.
- LUDMER, JOSEFINA: “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”, ANKE BIRKENMAIER / ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (coords.): *Cuba: Un siglo de literatura [1902-2002]*, Madrid: Colibrí 2004, 357-373.
- MARQUÉS DE ARMAS, PEDRO: “Oblómov o la contraficción”, [<http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=510&pdf=si> (última consulta 14 de febrero de 2020)], s/p.
- PARDO LAZO, ORLANDO LUIS: “Generación Cero: nuevarrativa en la literatura cubana emergente”, [<https://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2013/07/29/generacion-cero-nuevarrativa-en-la-literatura-cubana-e-emergente/> (última consulta 14 de febrero de 2020)], s/p.

- PRIETO, JOSÉ MANUEL: *Enciclopedia de una vida en Rusia*, Barcelona: Mondadori 2004 [1998].
- PUÑALES ALPÍZAR, DAMARIS: *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*, Santiago de Chile: Cuarto Propio 2013.
- “Todas las pieles de una isla: Memoria y posmemoria rusa en la producción literaria cubana”, *Cuadernos del CEL* 2 (2016), 57-72.
- QUESADA GÓMEZ, CATALINA: “Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle”, *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016), 301-312.
- RODRÍGUEZ, REINA MARÍA: “Nostalgia”
[reinamariarodriguez.wordpress.com/2015/02/28/nostalgia-texto-de-otras-mitologias/ (última consulta 13 de febrero de 2020)], s/p.
- ROJAS, RAFAEL: “Humanismo frívolo”, *Encuentro de la cultura cubana* 11 (1998-1999), 185-187.
- “Hacia la ficción global”, [http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html (última consulta 13 de febrero de 2020)], s/p.
- SILVA, GUADALUPE: “La isla erosionada. El proyecto *Diáspora(s)* – Cuba, 1997-2002”, *El Jardín de los Poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 1 (2015), 145-163.
- “*Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera. Un viaje al interior del artefacto totalitario”, MAZONI, CELINA (ed.): *Nacionalismo, diáspora y exilio en la literatura caribeña contemporánea*, La Plata: Katatay 2020 (en prensa).
- TIMMER, NANNE: “Cartografía de la no-nación: escritura y oralidad en *Las analfabetas*, de Legna Rodríguez Iglesias”, *Telar* 17 (2016), 38-53.
- / ADRIANA LÓPEZ LABOURDETTE: “La nación narrada: Propuestas para una cartografía de la novela cubana contemporánea”, *Cuadernos hispanoamericanos* 829 (2019), 18-32.