

Revista de Literatura,  
História e Memória



Seção:  
Pesquisa em Letras no contexto Latino-  
americano e Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 375-389

DENTRO, CONTRA: NOTAS SOBRE ESPACIO Y  
MEMORIA EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

Inside, against: notes on space and memory in  
contemporary Cuba

Laura Maccioni<sup>1</sup>

**RESUMO:** El artículo se propone analizar los procedimientos a partir de los cuales un conjunto de obras producidas recientemente en el campo de la literatura y las artes visuales cubanas buscan interrumpir la histórica distinción entre “dentro” y “contra” a partir de la cual el Estado revolucionario administró el espacio público de la isla. Los materiales seleccionados aquí introducen un desacuerdo al revelar que el espacio del “dentro” nunca coincidió con su representación, sino que siempre hubo un resto de espacio no contado – que es también un resto de los sentidos que fueron contruidos allí y que allí circularon –, de cuya existencia puede dar

testimonio la memoria, exponiendo así la complejidad, heterogeneidad y diversidad de las partes constituyentes de la sociedad cubana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espacio; Memoria; Literatura; Artes visuales; Cuba.

**ABSTRACT:** The article seeks to analyze the ways in which a corpus of works recently produced in the field of Cuban literature and visual arts interrupt the historical distinction between “inside” and “against”, with which the revolutionary state managed the public space of the island. The corpus selected introduce a disagreement by revealing that the space of the “inside” never coincided with its representation, but that there was always a rest of space uncounted – which is also a rest of the meanings that were produced there and circulated there – whose existence can be narrated through memory, thus exposing the complexity, heterogeneity and diversity that constitutes the Cuban society.

**KEYWORDS:** Space; Memory; Literature; Visual arts; Cuba.

## INTRODUCCIÓN

Aunque el estallido de protestas que se han venido sucediendo después de las manifestaciones frente al Ministerio de Cultura de Cuba en noviembre de 2020 han tomado por sorpresa a la comunidad y la prensa internacionales, los reclamos por el ejercicio libre de la palabra y demás expresiones culturales en el espacio de la isla vienen gestándose desde hace ya mucho tiempo. Bastaría mencionar la polémica existente alrededor de la aprobación del decreto 349, aprobado en 2018, la llamada “guerrita de los emails” desatada en 2007 a propósito del recuerdo de la represión sufrida por los intelectuales durante el quinquenio gris, o, más atrás aun, la apuesta *underground* del grupo *Diáspora(s)* a fines de los '90, para entender que lo que

<sup>1</sup> Investigadora adjunta en el Instituto de estudios en comunicación, expresiones y tecnologías (IECET), dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Phd in Spanish Literature por la Universidad de Maryland at College Park, y Magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Email: maccionilau@gmail.com.

hoy están exigiendo los artistas, escritores, periodistas y productores culturales nucleados en el movimiento San Isidro no es algo nuevo, producto de una situación económica crítica agravada por la pandemia. Por el contrario, los acontecimientos recientes deben leerse más bien como el efecto acumulado de una serie de acciones disidentes que, al menos desde fines del siglo pasado, han confrontado de distintas maneras las restricciones existentes al ejercicio libre de los derechos ciudadanos en el espacio público. Si se mira hacia el pasado, entonces, el espacio cuyo uso público se reclama no es un espacio en blanco a ocupar. Es un espacio tramado por la memoria de estas experiencias que han tenido lugar en él, memoria que, a su vez, se vuelve un recurso en la lucha por su uso. Es en ese marco que deben leerse, creo, una serie de obras vinculadas a las artes visuales y la literatura producidas recientemente, que llaman la atención por su insistencia en reflexionar acerca de espacio. Parecen preguntarse: ¿qué se guarda en él, o dicho de otro modo: qué relación guarda el espacio con lo que ha sido escrito, leído y vivido en él? ¿Acaso el espacio no es, también, espacio recordado? Si es así, ¿pueden la literatura, la pinturas, fotografías, instalaciones y textos dar acceso a esa memoria? Y, finalmente, ¿cómo se reconfigura el espacio cuando esa memoria sale a la luz, y qué sujetos políticos invisibles hasta entonces aparecen habitándolo?

Estas preguntas exigen una historización que permita entender los modos en que una particular configuración simbólica y material del espacio público y de los sujetos admitidos en éste quedaron articulados en Cuba después de 1959. Iván de la Nuez, sin dudas, ha sentado un precedente en este campo de indagación cuando hablaba de “el contrato entre cultura nacional –sea esto lo que sea– y el territorio” (2008, p.729). Por su parte, el efecto producido en la construcción de la identidad de los sujetos políticos por ese pacto de identificación entre cultura y territorio fue algo que el gobierno revolucionario supo captar cuando, apenas triunfante, decidió fundar instituciones como la Imprenta Nacional, Casa de las Américas o la Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC): con ellas no se trataba sólo de dar a conocer las obras de importantes escritores y difundir la alta literatura en una acción pedagógica destinada a elevar el nivel cultural del pueblo (KUMARASWAMI, 2007), sino sobre todo de trazar, a partir de su política cultural, el contorno del espacio revolucionario, espacio ético bajo administración estatal en el que crecería el nuevo hombre (QUINTERO HERENCIA, 2002). No es casual, en este sentido, que en 1961 y justamente en una biblioteca, Fidel Castro haya advertido a los intelectuales presentes que la revolución tenía su propia topología en la que “dentro” y “contra” estaban claramente delimitados (CASTRO, 1998). Esa topología desde entonces vigente, que no reconoce “afuera” o en la que estar afuera equivalía en la práctica a estar en “contra” – y aquí la referencia obvia es a las consecuencias que la presentación del poemario *Fuera del juego*

(1998) en el concurso de la UNEAC de 1968 trajo para el escritor Heberto Padilla –, configuró un mapa que no sólo delimitaba un espacio de la revolución, a la vez moral y territorial, sino que además, en el mismo acto, definió lo que Jacques Rancière llama las reglas del aparecer (1996, p.45). Esto es: las reglas por medio de las cuales queda establecido el orden policial de la *polis*, al definirse quiénes son los sujetos admitidos en ella, cuáles son sus lugares y qué posibilidades diferenciales tienen de ser vistos y escuchados.

En este sentido, podemos afirmar que es el singular ordenamiento de la sociedad cubana efectuado a partir de 1959 lo que ponen en cuestión las obras que quiero examinar en este ensayo. Ellas impugnan el espacio “nuestro” fundado por la revolución –en un sentido de “nuestro” que, como la América nuestra de Martí, confunde lo geográfico con lo identitario–; pero esa impugnación no tiene como objetivo reintegrar en el “dentro” algo que quedó fuera y que las obras analizadas aquí aspirarían a traer al espacio común, completándolo así según una figura que ya estaba dada de antemano. Una operación semejante no sería otra cosa que una “corrección” que se efectúa siguiendo un trazado previo, esto es, de restitución de una pieza que quedó fuera y que al restituirse queda subsumida a esa totalidad prefigurada. Un ejemplo permitirá entender a qué me refiero cuando hablo de estas operaciones de subsunción a una totalidad dada: a partir de 1992, cuando desaparece la URSS, Cuba debe reajustar un discurso identitario hasta entonces elaborado según las consignas de la guerra fría, formulándolo ahora en clave nacionalista. Ese giro obligó a las instituciones a la rehabilitación de escritores hasta entonces desterrados del archivo cultural cubano –y por tanto sin lugar en el espacio nacional– como fue el caso del grupo nucleado en la revista *Orígenes*. Sin embargo, como ya lo señaló Antonio José Ponte en *El libro perdido de los origenistas* la manera más eficaz que tiene el Estado de censurar un texto polémico no es haciendo fogatas sino integrándolo al cuerpo del archivo oficial para “fortalecer la digestión de la ortodoxia” (2004, p.13), de modo que esa rehabilitación vino de la mano de lecturas que se apropiaron de ese legado y desactivaron sus núcleos más controvertidos, a los efectos de que esa experiencia literaria gestada bajo la iniciativa de José Lezama Lima pudiera sumarse sin disonancia al gran relato de la “teleología insular” (PONTE, 2013, p. 223 ; DÍAZ INFANTE, 2005, p.167) .

Por el contrario, los materiales que analizo aquí se empeñan en hacer ver aquello que efectivamente tuvo lugar en ese espacio que siempre fue otro, según lo testimonia una memoria que viene a interrumpir los relatos conclusivos sobre los cuales el Estado ha sostenido históricamente el mito de la identidad nacional. Esas obras hacen ver el espacio de lo común con los ojos de una memoria que expone la complejidad, heterogeneidad y diversidad de las partes constituyentes de la sociedad cubana, cuestionando así las formas de representar un

“dentro” que nunca estuvo plenamente separado del afuera. Volviendo a Rancière y a su modo de entender lo político, los materiales seleccionados aquí introducen un desacuerdo al revelar que el espacio del “dentro” nunca coincidió con su representación, sino que siempre hubo un resto de espacio— que es también un resto de los sentidos que allí han sido construidos— no contado, de cuya existencia puede dar testimonio la memoria.

Bien puede afirmarse que, en esta perspectiva, el espacio y el tiempo entran en una dialéctica singular, puesto que el lugar termina confundándose con la huella, con el rastro, y por tanto con el recuerdo. Siendo esto así, espacio y tiempo se vuelven dimensiones inescindibles, algo que había ya intuido George Simmel en el capítulo que lleva por título “El espacio y la sociedad”, de su monumental *Sociología: estudios sobre las formas de socialización* (2015). Allí, Simmel desistía de pensar el espacio como realidad objetiva e independiente, concibiéndolo en cambio desde el punto de vista de las relaciones sociales, esto es, como necesariamente atravesado y modelado por una constelación de experiencias humanas. Dice:

Generalmente, en el recuerdo, el lugar adquiere una mayor fuerza asociativa que el tiempo, porque el lugar tiene carácter más sensible. Tanto es así que, cuando se trata de un acontecimiento ocurrido una sola vez, en el que se ha producido una fuerte conmoción sentimental, el recuerdo suele fundirse inseparablemente con el lugar y recíprocamente; de suerte que el lugar constituye el punto de rotación en derredor del cual el recuerdo liga a los individuos, en una correlación ideal (2015, p. 959).

Esta imbricación entre espacio y tiempo está también presente en Gastón Bachelard, quien en *La poética del espacio* había señalado que “el espacio conserva tiempo comprimido” (2016, p. 31).

Sea como punto de rotación que, cual fuerza gravitacional, atrae y enlaza el recuerdo, sea como materia que guarda el pasado, para ambos autores la memoria termina siendo indisociable del espacio. Otros van más allá todavía: en su libro *El objeto del siglo* Gerard Wajcman afirma que, antes que nada, la memoria es “un asunto de lugar”: “Haber tenido lugar es tener un lugar” (2001, p.16), dice, subrayando así el potencial mnemotécnico que guarda el espacio.

Sin embargo, y volviendo al tema de este ensayo, quisiera profundizar en esta hipótesis: si, por un lado, es cierto que el espacio hace posible la conservación de la memoria, no es menos cierto que la memoria que traen a la presencia estas obras que analizo aquí erosiona las formas en que ha sido configurado históricamente el espacio de la nación cubana, al disolver las

ficciones de unidad homogénea de los sujetos admitidos en el “dentro”, y al hacer ver la complejidad y diversidad del ser-en-común. En otras palabras, esta memoria otra que recuperan los materiales que he seleccionado estropea los límites que separan la identidad y la diferencia, y, al hacer esto, hace visible un espacio otro dentro del mismo espacio.

## MEMORIAS DE LO INVISIBLE

Esa operación es casi literal en el cuadro *Ciudad negada* (2016)<sup>2</sup>, del artista plástico René Francisco Rodríguez. Esa ciudad edificada con libros expone a la luz pública una ciudad que habita dentro de la otra: una ciudad que, siendo *realmente* existente como huella –en tanto espacio de intercambio y circulación clandestina de hablas y escrituras que han hecho sentido, que han producido efectos de sentido– falta en el orden de lo visible a la luz pública. Al mostrarla, Rodríguez hace algo más importante: convierte una evidencia factual, pero *negada* en su significado, en una evidencia política; se reconoce que ha tenido lugar porque se reconoce su lugar, su marca. No se trata, entonces, de una invocación melancólica de lo que pudo ser y no fue, del homenaje a una ciudad que no llegó a existir debido al silenciamiento de las voces de ciertos escritores, sino más bien de la demostración contundente de una existencia efectiva, que la pintura busca señalar (más bien, señalar, en el sentido de una señalética) haciendo aparecer con su nombre propio a aquellos cuya palabra está, pese a los esfuerzos de las autoridades por expulsarla, inscrita activamente en el espacio de la ciudad desde la memoria de los lectores de esos libros, desplazando los límites entre el “dentro” y “contra” comunitario. Así, esa ciudad negada está atravesada por calles que llevan el nombre Lorenzo García Vega y José Manuel Prieto, por una avenida Guillermo Cabrera Infante, una alameda Antonio J. Ponte, una villa Heberto Padilla y un reparto Belkis Cuza Malé. Hay también un motel Reinaldo Arenas, clubes Rafael Alcides, Daína Chaviano y Rafael Rojas, una sala José Triana, una calzada (Antonio) Benítez Rojo, un restaurante Manuel Díaz Martínez, un teatro Eliseo Alberto y un boulevard Osvaldo Sánchez, entre otros.

Si esos nombres propios constituyen el espacio de la ciudad es porque la huella de lo que escribieron persiste, activa, en la memoria de los lectores. Y esa memoria desarma el aparato de percepción que han construido las políticas culturales estatales con su interpelación a un “nosotros” homogéneo y “metahistórico, siempre dado, idéntico e inmutable, que se levantó en armas contra el colonialismo español en 1868 y 1895, contra la dictadura de

---

<sup>2</sup> La foto del lienzo puede verse en la página de Galería Habana. Disponible en: <https://www.facebook.com/galeriahabana/photos/a.1630096553881676/1966381913586470>. Consultada el 12/8/2021.

Machado en 1933 y contra la de Batista en 1959” (ROJAS, 2012, p. 98). Pues lo cierto es que esos libros, que remiten a sujetos plurales y diversos, fueron efectivamente leídos: a veces en microespacios autoproducidos que se sustrajeron con diversa suerte de la vigilancia estatal – pienso en experiencias como las tertulias celebradas a escondidas en casa de Olga Andreu o Jorge Ibáñez de las que habla Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* (2017); en la famosa Azotea de Reina María Rodríguez durante los ‘90, o en el colectivo de intelectuales que hizo circular de mano en mano ese *samizdat* que fue la revista *Diáspora(s)*–. Otras veces, esas lecturas ocurrieron en soledad y en privado.

Precisamente, es esa memoria de una lectura realizada en comunidades casi secretas, que delimitan espacios en los que se gestan otros sujetos políticos es el tema de las fotografías que constituyen la serie *Lecturas difíciles*, de Jesús Hernández Güero, exhibidas entre 2009 y 2010<sup>3</sup>. Se trata de imágenes que no sólo registran la existencia de distintas publicaciones impresas que circularon de modo clandestino –tales como *Vitral*, *Convivencia*, *Catálogo de Letras*, *Disidente Universal*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Voces Cubanas*, *La Primavera de Cuba* y *Cubonet*– sino que, sobre todo, dan cuenta de una *lectura* sin dudas *difícil* pero que, aún en las sombras, ocurrió efectivamente. La dificultad, por tanto, no está en el texto sino en las condiciones de lectura. Las fotos de Hernández Güero sitúan a estas revistas y periódicos independientes en ambientes oscuros, disimulados, allí donde es posible ocultar una acción furtiva que se esconde porque sabe que está transgrediendo los límites de la ley. La serie, dice el artista, busca ser un “documento de otros documentos, archivos de micro-verdades que permanecen invisibles, pero circulan en nuestra sociedad<sup>4</sup>”. Nuevamente, como en el caso anterior, lo que señala el artista es el desajuste entre lo que *aparece* en el espacio público según las reglas de visibilidad que configuran el paisaje de lo común, y lo que efectivamente tuvo lugar allí, dejando su impronta en una memoria que busca inscribirse como marca, produciendo otro espacio.

Operación semejante es la que propone la colección de “libros” que lleva por título *La Maleza*<sup>5</sup>, del artista plástico Lester Álvarez, que forma parte de la instalación *Estado de silencio* (2015). La colección “publica” los libros nunca aceptados por editoriales cubanas, dejando así constancia de una palabra, que, como la maleza, fue extirpada, arrancada por indeseable del

<sup>3</sup> Las fotografías pueden verse en la página web de Hernández Güero. Disponible en: <https://www.jesushdezguero.com/lecturas-dificiles-2009-2010>. Consultada el 11/8/2021.

<sup>4</sup> “Artista plástico presenta proyecto sobre publicaciones de circulación clandestina en Cuba”. (REDACCIÓN CUBAENCUENTRO, 2012).

<sup>5</sup> El registro fotográfico de estos objetos escultóricos puede verse en la página web de la galería de arte El Apartamento, de La Habana. Disponible en: <http://www.artapartamento.com/artistas/lester-alvarez/trabajo?m=13>. Consultado el 12/8/2021.

espacio común. Esto es: estos “objetos escultóricos” hicieron posible mostrar o tomar nota –en el sentido notarial de dejar constancia– de la efectiva existencia de esos libros y de sus autores, más allá de su contenido. Los libros de esa biblioteca inexistente eran sólo una portada con un título, ya que no tenían páginas: eran libros-esculturas hechos de madera maciza cortada en forma de rectángulo, con un título y el nombre de un autor pirograbados en el lugar de lo que sería su tapa. Pero hay un detalle que debe destacarse: esas maderas con las que se construyeron estos libros fueron recogidas por Álvarez entre los abundantes escombros de los edificios derruidos en La Habana, estableciendo así una relación de contigüidad material entre el libro y ciudad. Este detalle permite, creo, aplicar a esta instalación la misma lectura que, desde la semiótica, Roland Barthes aplicaba a la fotografía (BARTHES, 1990). Como ocurre en *Ciudad negada*, lo que es enfatizado aquí es una concepción indicial del libro, porque un libro es, antes que nada, la prueba de que hubo alguien que lo escribió. Así, la reposición material de esos libros y su aparición como objetos en el espacio operan como testimonio de la fuente de su procedencia. La instalación, sin embargo, se lee de dos modos posibles: retomando a Wacjman, hace lugar a estos libros y a estos escritores para que tengan lugar, para que hayan ocurrido, pero también habla de las condiciones del lugar que los acoge, porque esos escombros de una ciudad que alguna vez fue el espacio consagrado a la realización de la utopía de los hombres libres son el indicio de su fracaso. La ruina del espacio que debería haber albergado la circulación del cuerpo del nuevo hombre es también un indicio que atestigua el arruinamiento de las posibilidades materiales de la circulación de su palabra. Como si estos escombros que visibilizan libros nunca publicados quisieran hacernos ver que la destrucción física del espacio es también un arruinamiento del sentido.

## DE RUINAS Y MEMORIAS

Vuelvo a la sentencia de Wacjman: haber tenido lugar es tener un lugar. Pero, ¿qué ocurre cuando ese lugar en el que quiere inscribirse una memoria para, entonces, haber acontecido, es una ruina? Katherine Bisquet, una de las integrantes más activas del Movimiento San Isidro, busca responder a esa pregunta con su poema *Ciudad nuclear, mon amour* (2020). Allí parece sugerir que la única forma de inscribir una memoria de lo que ya no está en un lugar que ya no existe es hacerlo desde el lugar de enunciación del testigo, que es quien sabe por *autopsia*, por haber visto con sus propios ojos. En ese largo poema, Bisquet busca dar testimonio de la Ciudad Nuclear tal como ella la vio durante su infancia, cuando sus padres se instalaron allí para trabajar en el programa nuclear de Juraguá, proyecto que, siguiendo el

modelo de Chernobyl, tenía como objetivo salir de la dependencia del petróleo provisto por la URSS produciendo la mayor parte de la energía consumida por la población de la isla. En el marco de ese programa que se inició a comienzos de 1980 se emprendió la edificación de la llamada Ciudad Nuclear, planificación urbana modelo a escala soviética que disponía de viviendas, infraestructura y equipamiento para acoger a los miles de trabajadores, tanto cubanos como rusos, que trabajarían en la construcción y puesta en funcionamiento de la central.

Sin embargo, la así llamada “obra del siglo” cubana culminó en fracaso: de los cuatro reactores que estaban previstos tendría la central, sólo se avanzó en la construcción de dos de ellos, que, no obstante, nunca fueron finalizados: tras el derrumbe de la URSS en 1991 el proyecto se paralizó y fue abandonado definitivamente. Con el paso del tiempo, Ciudad Nuclear se fue convirtiendo una ciudad fantasma pero aún habitada, cuyas ruinas no sólo evocan el fracaso de la utopía revolucionaria y del sueño del despegue industrial comunista, sino que aún evoca, de manera residual, los terrores de la era atómica que se materializaron concretamente en el accidente de Chernobyl de 1986, ocurrido en pleno proceso de construcción de la planta para los reactores cubanos.

El poema de Bisquet tiene un intertexto: el guión de la película *Hiroshima, mon amour* (2005), escrito por Marguerite Duras y llevado a la pantalla en 1959 por el director Alain Resnais. Como en la película, el poema recoge dos voces que discurren por dos tiempos paralelos– el pasado y el presente– y que, reflexionando acerca de las formas de la memoria pero también del olvido, polemizan acerca de la posibilidad de conocer una ciudad: Ciudad Nuclear, en el caso de la poeta cubana; Hiroshima, en el guión de la escritora francesa. Pero mientras que en el film los dos testimonios que confrontan en la parte primera corresponden a dos personas distintas – un hombre japonés y una mujer francesa que está de paso por Hiroshima, trabajando como actriz en una película sobre la paz– el poema de Bisquet puede leerse como una polémica al interior de la conciencia del propio sujeto poético que se debate entre lo que vio y vivió, y lo que se ve en el presente. Recordemos la escena con la que abre la película: es un diálogo entre dos personajes sin nombre –Él y Ella– en el que no hay intercambio alguno, sino pura negación del testimonio del otro. Mientras Él repite “Tú no has visto nada de Hiroshima. Nada”, Ella insiste en lo contrario. “Lo he visto todo. Todo” (2005, p.13 y ss.), dice una y otra vez, convencida de que su experiencia de la ciudad, forjada en calidad de turista que ha visitado el Museo, el Hospital, la Plaza de la Paz, que ha visto los sobrevivientes o que ha sentido el calor del sol en la plaza, es válida como fuente de conocimiento.

*Ciudad nuclear, mon amour* reproduce casi literalmente esta suerte de recitado en espejo de los protagonistas que ocupa la primera parte del guión de la película (he visto todo/ no has



visto nada), y, como en el film, se interroga acerca de la posibilidad de no olvidar, de preservar la memoria, en este caso, de una ciudad, pero también acerca de la posibilidad de que el conocimiento sea un remedio contra el olvido, de que el conocimiento sustituya la experiencia en cuerpo propio del testigo. En la película, el diálogo entre los dos protagonistas va desplegando argumentos opuestos: Ella confía en el saber que proporciona el archivo (los museos, los datos que circularon, los monumentos, etc.) como vía que da acceso a un conocimiento de Hiroshima. Él, por el contrario, rechaza esa posibilidad: de hecho, cuando Él le contesta “Tú no has visto nada de Hiroshima. Nada” (2005, p.13), está diciendo también que no ha podido ver nada porque, en verdad, después de la bomba, literalmente no quedó nada. Así, la re-presentación de lo ocurrido a través de los recursos archivísticos, historiográficos o conmemorativos tanto como la reconstrucción del pasado que se ofrece al turista (y, obviamente, a los propios habitantes), no salvan del olvido, sugiere Duras, a aquello que tuvo lugar en esa ciudad.

En el caso de Bisquet, el planteo se complejiza con una capa más de sentidos: no hay, de Ciudad Nuclear, ninguna reconstrucción, ningún archivo, ninguna huella que testimonie la utopía de esa ciudad cuyo sueño la autora vivió en primera persona. En su lugar, sólo quedan los edificios semiderruidos, los hierros oxidados y las construcciones sin terminar de lo que iban a ser los reactores nucleares, que se recortan contra el paisaje como una araña gigante. Podría entonces pensarse que la ruina pone a disposición de una manera directa la memoria de lo ocurrido, o bien, que la ruina se pone a disposición de la memoria sin mediación alguna. Pero, como ya lo dejaban entrever los pedazos de maderas recogidas por Lester Álvarez entre los despojos de La Habana, la ruina material del espacio es una presencia muda: nada puede decir de sí misma, excepto que el deterioro que exhibe es también hundimiento del mundo de prácticas de sentido que el espacio albergó en el pasado, hundimiento que es también un arruinamiento de la posibilidad de recordar. Hay, por tanto, que inscribir la memoria en la ruina, hacerle un lugar, y esa es la tarea que emprende la poeta. El resultado es un texto que, reproduciendo con escasas variaciones la primera parte del guión de Duras, ofrece un contrapunto a la indagación que la autora francesa realiza en torno a la memoria y el olvido. Porque si en la película el amante japonés refutaba una y otra vez la pretensión de conocimiento de la ciudad por parte de Ella, objetándole que nunca vio nada – que no pudo haber visto nada porque nunca vio la destrucción–, en el poema de Bisquet ocurre a la inversa. Hay dos voces que confrontan en el diálogo, pero aquélla que afirma haber visto todo en Ciudad Nuclear será la de quien vio y vivió el momento utópico fundacional, la ilusión de ser parte de un gran proyecto, mientras que quien afirma que no vio nada es quien sólo ha visto y vivido en las

ruinas, sin tener recuerdo ni conocimiento alguno del sueño colectivo que quedó sepultado entre esos vestigios de la obra que no fue. Hay incredulidad por parte de la segunda voz, que rechaza una y otra vez lo que la primera voz afirma:

-No has visto nada en La Ciudad Nuclear.  
Nada.  
-Lo he visto todo,  
todo.  
He visto el policlínico,  
estoy segura.  
Existe un policlínico en La Ciudad Nuclear.  
¿Cómo podría no verlo?  
-No has visto el policlínico en La Ciudad Nuclear.  
No has visto nada en La Ciudad Nuclear.  
-Cuatro veces al reactor.  
-¿Qué reactor en La Ciudad Nuclear?  
-Cuatro veces al reactor en La Ciudad Nuclear. (BISQUET, 2020, p. 7)

El poema despliega, por tanto, dos órdenes de lo visual que se contraponen aquí: uno que discurre en el puro presente y otro que vive en la temporalidad del testigo; un sujeto, además, que está urgido por la necesidad de no olvidar, de no borrar de la historia una experiencia que es a la vez personal y colectiva, que persiste en el espacio y que sólo la palabra de la poeta puede recuperar. Nuevamente, como en *Ciudad negada*, *Lecturas difíciles* o en los libros de *La Maleza*, esa memoria se opone a una memoria estatal que trabaja silenciando las experiencias disensuales, privándoles un lugar, obstaculizando su posibilidad de aparición. En este sentido, si bien el poema de Bisquet puede pensarse dentro de una serie de textos que leen el derrumbe de la ciudad como montaje que hace posible escenificar una guerra que no ocurrió, como parte de una estrategia de legitimación del gobierno –y aquí la referencia obligada es a Antonio José Ponte, y su condición de escritor-ruinólogo– la lectura que propone *Ciudad nuclear, mon amour* añade nuevos matices. No se trata solamente de señalar una política activa del Estado que, para sostenerse en el poder, ha convertido a la ciudad en “parque temático de la Guerra Fría” (PONTE, 2007, p. 67), sino que el poema también advierte, en aquellos que quedaron como habitantes de la ciudad fantasma después de su desmantelamiento, una supresión de la voluntad de recordar propia de quienes sufrieron una herida traumática. Este componente subjetivo, esta voluntad de no saber potencia la eficacia del “arte de hacer ruinas” (PONTE, 2000, p. 23) que caracteriza la gestión política del espacio urbano por parte del estado cubano, contribuyendo a consumir el olvido:

-El desmantelamiento se ha hecho con la mayor seriedad posible.

La historia se ha hecho con la mayor seriedad posible.  
La historia es tan bien contada  
que los otros apenas saben.  
Siempre uno puede gritar.  
¿Pero qué puede hacer el otro,  
si no sabe nada?  
Siempre he pensado en el destino  
de la Ciudad Nuclear.  
Siempre.  
-No.  
¿Por qué habrías pensado?  
-He conocido gente.  
En el 91,  
no me lo he inventado,  
desde el 91,  
miles de personas aparecieron desde la electronuclear,  
y el fracaso.  
Y esas personas viven...aquí. Los he visto.  
Me lo ha contado la gente.  
Los he visto.  
Desde el 91,  
desde el 92,  
desde el 93.  
-No has visto nada.  
Nada.  
-Desde el 94.  
La Ciudad Nuclear se llenó de sus fracasos.  
Por todas partes, radioquímicos y electronucleares,  
y termofísicos...  
No me he inventado nada.  
-Lo has inventado todo.  
-Nada.  
Igual que en la vida,  
esta ilusión existió,  
esa ilusión de lograr un sueño.  
He tenido la ilusión de que jamás olvidarán.  
Igual que en la vida.  
También he visto a los descendientes,  
a los que estaban en el vientre.  
He visto la conformidad,  
la inocencia,  
el desconocimiento aparente  
de los herederos de La Ciudad Nuclear,  
que se acomodan a un destino tan injusto,  
que la imaginación,  
habitualmente tan fecunda,  
ante ellos, se cierra. (BISQUET, 2020, p. 8-9)

¿Cómo leer ese desconocimiento “aparente”, ese “apenas” saben? ¿Qué significado político puede llegar a tener? Si Ponte veía en el arruinamiento un instrumento de legitimación política que recurría para ello a la instauración de una memoria ficticia– la ruina como prueba de un estado de guerra perpetua– Bisquet privilegia otra lectura: en la ruina tuvo realmente

lugar un acontecimiento al que hay que hacerle lugar en tanto memoria de lo ocurrido; acontecimiento que, lejos de fortalecer la legitimidad de un gobierno, sólo confirma su fracaso, no su heroica capacidad de resistir<sup>6</sup>. La voz poética parece hacer un llamado a que ese conocimiento enmascarado bajo la apariencia de desconocimiento, ese saber apenas registrado por la conciencia colectiva pero que está ahí, sea rescatado del olvido e ilumine bajo otra luz los vestigios de Ciudad Nuclear. Traer ese conocimiento forcluido, negado, a la superficie significa enfrentarse al hecho de que ese lugar fue escenario de lo que Bisquet califica como “delirio”, de una promesa que nunca llegó a cumplirse y que queda sin habla, sin inscripción, como experiencia de una vida dañada<sup>7</sup> que ha quedado desprovista de huella. En una entrevista realizada por José Luis Aparicio y hablando de su infancia, Bisquet recuerda

toda esa gente sumamente excepcional, que estudiaron carreras excepcionales para poner en funcionamiento aquel delirio, y de pronto, ya, se quedan sin nada [...] qué hacen estas personas inteligentes, con esos conocimientos termofísicos, físicos nucleares, electronucleares... ¿qué hacen con todas esas cosas? Pues criar puercos, recoger la corriente -el contador de la luz- [...] jugar a la lotería. (APARICIO, 2021)

## PALABRAS FINALES

El poema de Bisquet, tanto como la pintura de René Francisco Rodríguez, las fotografías de Jesús Hernández Güero y la instalación de Lester Álvarez, traen al espacio la memoria de aquello que allí aconteció, y, al hacerlo, hacen lugar a una memoria para que, efectivamente, haya tenido lugar. Pero por este mismo acto también aparecer a los sujetos que fueron los protagonistas de lo que se recuerda: escritores borrados del canon, lectores furtivos, autores de

---

<sup>6</sup> En este punto resultan iluminadoras las reflexiones de Slavoj Žižek publicadas en el artículo “El tardío fin del siglo XX”, en el que afirma: “Soy crítico con Cuba no porque sea anticomunista sino porque sigo siendo comunista. [...] La Revolución cubana no produjo un modelo social que tuviera algo que ver con el definitivo futuro comunista. Cuando visité Cuba hace una década, la gente de allí me mostraba con orgullo casas en ruina como prueba de su fidelidad al hecho revolucionario: ‘Mira, todo se está cayendo a pedazos, vivimos en la pobreza, pero estamos dispuestos a soportarlo antes que traicionar a la Revolución!’. Cuando las propias renuncias se experimentan como prueba de autenticidad, tenemos lo que en psicoanálisis se llama la lógica de la castración. Toda la identidad político-ideológica cubana descansa en la fidelidad a la castración; no es de extrañar que el líder se llamara Fidel Castro”. (ŽIZEK, 2016)

<sup>7</sup> En otra entrevista publicada en la revista digital *El Estornudo*, Bisquet dice: “Yo crecí cuestionándome la presencia de un edificio abandonado, perteneciente a un reactor nuclear, que quedaba a unos kilómetros de mi casa. Y esa pregunta, la primera de tantas, fue casi zanjada por la misma gente excepcional que al principio no se cuestionó aquel proyecto, el proyecto Ciudad Nuclear. Para 1992, que fue el año en que yo nací, ya esa gente no creía en nada y se había jurado no creer ciegamente en nada más. Y fueron esas mentes excepcionales de la ciencia las que me enseñaron a problematizarlo todo, y las que me enseñaron que las ecuaciones matemáticas tienen millones de vías de solución, y que eso de que el resultado y el modo de operaciones fuese igual para todos era una reducción estúpida. Por eso nunca aprendí los esquemas de solución con que nos educaron.” Disponible en: <https://revistaelestornudo.medium.com/la-estampida-bffee010ec2e>. Consultado el 12/8/2021.

libros nunca publicados, seguidores fervientes de la utopía del progreso pregonada por el gobierno revolucionario. Así, estas obras en las que la memoria ocupa un espacio, liberan a éste de su configuración presente, de su disposición en tanto espacio normalizado, de sus “dentros” que no reconocen “fuera”, de los límites que definen los sujetos que pueden aparecer allí. Al dar cuenta de la existencia efectiva de sujetos que no entraron en la cuenta de las partes que constituyen una sociedad, se efectúa una operación política, toda vez que la política no tiene sujetos propios: ellos resultan de la lógica policial y de las reglas del aparecer de las que habla Rancière. Pero la memoria puede, como hemos visto, corroer esa lógica.

Quisiera cerrar este trabajo retomando el testimonio de Carlos A. Aguilera, en un reciente conversatorio sobre la literatura en Cuba<sup>8</sup>. Al recordar las condiciones de producción literaria durante el período especial, el autor de *Teoría del alma china* (2006) evoca a Antonio José Ponte y sus reflexiones sobre la ruina –ruina del espacio, pero también de la cultura y de la política–. Sin embargo, recuerda también que en ese paisaje de la descomposición del proyecto revolucionario que siguió a la caída del bloque socialista en 1992, cada escritor, leyendo aquellos libros que podía conseguir e intentando pensar su presente a partir de esos fragmentos, creó su propia heterotopía, en el sentido que a este término le da Michel Foucault: un espacio otro, a-parte, que no forma parte del espacio común. “Una ciudad dentro de otra ciudad”, dice Aguilera (2021). Esta sociedad menor a la suma de sus partes, que subsiste en las ficciones de lo nacional narradas por el Estado pero que hoy está siendo cuestionada a través de una movilización creciente de la sociedad civil, es la que quieren poner en evidencia las obras que aquí he analizado al recuperar una memoria que muestra los incontados en el “nosotros”, revelando otra figura de lo comunitario.

## REFERENCIAS

APARICIO, José Luis. **Katherine Bisquet: poner el cuerpo donde no existe la palabra.** Podcast. 9/3/2021. Disponible en: Podcast | Katherine Bisquet: poner el cuerpo donde no existe la palabra | Rialta Consultado el 12/8/2021.

ARENAS, Reinaldo. **Antes que anochezca: autobiografía.** Barcelona: Tusquets, 2017.

BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio.** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

---

<sup>8</sup> La conversación tuvo lugar en el marco de las Jornadas Internacionales *Artes, literatura, revolución y poder en América Latina*, organizadas por la Universidad Nacional de Mar del Plata entre el 12 y el 17 de julio de 2021. Puede consultarse el registro online. Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/jornadasartslit2020>. Consultado el 11/08/2021.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida: nota sobre la fotografía**. Buenos Aires: Paidós, 1990.

BISQUET, Katherine. **Ciudad Nuclear, mon amour**. La Habana: Ediciones sinsentido, 2020.

CASTRO, Fidel. **Palabras a los intelectuales**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2013.

DE LA NUEZ, Iván. El destierro de Calibán. Éxodo y viaje de la cultura cubana de los 90 en Europa. In: SANTANA, A.I. **Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano**. Murcia: Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008. p. 727-733.

DÍAZ INFANTE, Duanel. **Límites del origenismo**. Madrid: Editorial Colibrí, 2005.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Barcelona: Seix Barral, 2005.

KUMARASWAMI, Par. Cultural policy, literature and readership in revolutionary Cuba: the view from the 21st century. **Bulletin of Latin American Research**, Vol. 26, No. 1, p. 69–87, 2007.

PADILLA, Heberto. **Fuera de Juego**. Miami: Ediciones Universal, 1998.

PONTE, Antonio José. Un arte de hacer ruinas. In: **Cuentos de todas partes del Imperio**. Angers: Deleatur, 2000, p. 23-40.

PONTE, Antonio José. **El libro perdido de los origenistas**. Sevilla: Renacimiento, 2004.

PONTE, Antonio José. **La fiesta vigilada**. Barcelona: Anagrama, 2007.

PONTE, Antonio José. Ceremonial origenista y *teleología insular*. **Revista Diáspora(s)**. Edición facsimilar (1997–2002). Barcelona: Linkgua, p. 223-226, 2013.

QUINTERO-HERENCIA, J. Carlos. **Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana, 1960-1971**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo: política y filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

REDACCIÓN CUBAENCUENTRO. Artista plástico presenta proyecto sobre publicaciones de circulación clandestina en Cuba. **Cubaencuentro**. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/artista-plastico-presenta-proyecto-sobre-publicaciones-de-circulacion-clandestina-en-cuba-277015>. Consultado el 12/8/2021.

ROJAS, Rafael. **La máquina del olvido: mito, historia y poder en Cuba**. México, D.F: Editorial Taurus, 2012.

SIMMEL, Georg. **Sociología: estudios sobre las formas de socialización**. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2015

WAJCMAN, Gérard. **El objeto del siglo**. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

ZIZEK, Slavoj. El tardío fin del siglo XX. **El mundo**. Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/opinion/2016/11/30/583dcd3422601df40f8b4596.html>. Consultado  
el 10/8/2021.

*Recibido: 12/08/2021*  
*Aprovado: 16/02/2022*