

Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage

Frictions and Readings of the Cultural *Cubensis* Archive: Dialogues Between Juan Abreu and Jorge E. Lage

Walfredo Dorta (Williams College)

wd1@williams.edu

RESUMEN

El ensayo pone en relación las novelas *Garbageland* (2001) de Juan Abreu y *La autopista: The Movie* (2014) de Jorge E. Lage a partir de su inscripción en las coordenadas genéricas del *cyberpunk* o la ciencia ficción y sus lecturas del archivo literario y cultural cubano. Algunas estrategias simbólicas en *Garbageland* de Abreu nutren el repertorio de un excepcionalismo identitario. *La autopista...* de Lage lleva a cabo operaciones deflacionarias que interrogan este excepcionalismo y la propensión oracular y alegórica del *cyberpunk* y la ciencia ficción, presente no sólo en la novela de Abreu, sino también en otros textos del *cyberpunk* cubano.

Palabras clave: Juan Abreu, *Garbageland*, Jorge E. Lage, *La autopista*, *cyberpunk*, *slipstream*, *bizarro fiction*.

ABSTRACT

The essay relates Juan Abreu's *Garbageland* (2001) and Jorge E. Lage's *La autopista: The Movie* (2014) in order to examine their inscription in the generic coordinates of *cyberpunk* or science fiction and their readings of the literary and cultural Cuban archive. Some symbolic strategies in Abreu's *Garbageland* nourish the repertoire of an identitarian exceptionalism. Lage's *La autopista...* carries out deflationary gestures that question this exceptionalism and the oracular and allegorical drive of *cyberpunk* and science fiction, present not only in Abreu's novel, but also in other texts of the Cuban *cyberpunk*.

Keywords: Juan Abreu, *Garbageland*, Jorge E. Lage, *La autopista*, *cyberpunk*, *slipstream*, *bizarro fiction*.

En este ensayo propongo una lectura relacional entre algunos textos narrativos de los escritores cubanos Juan Abreu (1952) y Jorge E. Lage (1979). No pretendo realizar una comparación sistemática, sino pensar algunas relaciones posibles entre obras de los dos autores, como *Garbage-land* (2001) de Abreu y *La autopista: The Movie* (2014) de Lage, a partir de instancias como su inscripción en las coordenadas genéricas del *cyberpunk* o la ciencia ficción y sus lecturas del archivo literario y cultural cubano. Propongo que algunas estrategias simbólicas en *Garbageland* de Abreu nutren el repertorio de un excepcionalismo identitario. En contraste, puede entenderse *La autopista...* de Lage, de manera parcial, como el despliegue de lo que llamo operaciones deflacionarias, las cuales interrogan por un lado este excepcionalismo, y por otro, la propensión oracular y alegórica del *cyberpunk* y la ciencia ficción, presente no sólo en la novela de Abreu, sino también en otros textos del *cyberpunk* cubano.

Juan Abreu sale de Cuba en 1980, como parte del éxodo del Mariel. Miembro de la llamada generación del Mariel, a la que pertenecen, como es sabido, autores como Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Carlos Victoria, Reinaldo García Ramos, Roberto Valero, René Ariza, entre otros. Fue uno de los fundadores de la revista *Mariel* (1983-85), miembro de sus Consejo de Dirección y Consejo de Editores durante sus ocho números, y uno de sus colaboradores más activos. Actualmente reside en Barcelona.

Las publicaciones de Abreu durante la existencia de la revista –más allá de las colaboraciones en ésta– fueron escasas. Es justamente *Garbageland* la que inaugura una producción fértil de novelas de Abreu, entre las que se incluyen *Gimnasio* (2002), *Accidente* (2004), *Cinco cervezas* (2005), *Diosa* (2007) y *Una educación sexual* (2012)¹. En el 2011 la editorial Red ediciones publica la trilogía *El gen de Dios*, que integra dos libros publicados antes de manera independiente: *Garbageland* (2001) y *Orlán Veinticinco* (2003), más *ÁngelCaído*.

Me concentraré en lo que sigue en la primera de estas novelas (las otras dos merecen futuras lecturas, y la trilogía como conjunto también). Es conveniente aludir a las líneas generales de la trama de *Garbageland*, sin ánimo de reproducirla. La proliferación incesante de personajes, y las propias características del universo *Garbageland*, demandan una guía de personajes como la que aparece al inicio de toda la trilogía².

La trama de la novela se ubica en el siglo XXVI. Tras las Guerras del Reorden, los seres humanos viven sujetos a una Escala de Consumo que establece qué rango tiene cada cual en la sociedad. Los pueblos declarados

¹ También ha publicado algunos libros de narrativa infantil, y los libros de memorias *A la sombra del mar: Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas* (1998) y *Debajo de la mesa. Memorias* (2016).

² Todas las referencias y citas de *Garbageland* están tomadas de la edición electrónica de *El gen de Dios* que se refiere en la bibliografía. Las citas aparecerán sin páginas específicas.

“especies inferiores” han sido eliminados y está a punto de resucitar un Dios, que es una transfiguración del Ratón Mickey de Disney. El planeta se divide en áreas catalogadas por la capacidad de consumo de sus habitantes. El centro del nuevo orden es Tierra Firme y su capital NewManhattan. El cielo de Tierra Firme es un enorme techo que lo cubre todo, en el que se proyecta constantemente publicidad, y que protege a los seres humanos de un sol cancerígeno. Lo que fuera el Caribe se ha convertido en Garbageland, ha quedado arrasado debido a los “reordenamientos”. Las islas caribeñas han sido clasificadas como territorios dedicados al reciclaje. Especialmente en lo que fuera Cuba, se acumulan toneladas de basura y desechos³. Un pequeño número de nativos (“especie no consumidora no civilizada e inferior no humana eliminable, según la Escala de Consumo de la Cuarta Convención de Salvación Mundial” [Abreu]) ha escapado a las labores de limpieza y reorden, y son “recuperados socialmente” al ser usados como “objetivos” en “las maravillosas y mundialmente famosas Cacerías NewÁfrica”, en las que algunos privilegiados de Tierra Firme van a Garbageland a cazarlos.

En la isla-vertedero (lo que fuera Cuba) sobreviven unos pocos luchadores que se resisten al poder de las corporaciones. El Viejo Darma es el líder espiritual de los habitantes de Garbageland. Es además el intérprete de un Libro Sagrado; educa a los sobrevivientes leyéndoles este libro, “que contiene y trasmite la belleza de la Antigua Naturaleza”, desaparecida a causa de las “Guerras de Reorden”. El Libro es una reliquia rescatada del Black, que es un mar subterráneo que contiene la memoria y la muerte; en él se sumergen los guerreros de la tribu sobreviviente “en busca de objetos maravillosos y para mostrar su valentía”. Los ancianos creen que el Black contiene “el pasado, el alma perdida de la Humanidad”. Los miembros de la tribu creen que el Libro encierra la voz y la esperanza que representa un lugar mítico, el cual todos sueñan con alcanzar: El Monte, “donde se conserva intacta la Antigua Naturaleza”. Las fuerzas represoras del nuevo orden están encarnadas en una serie de artefactos tecnológicos y seres clónicos, como los MicMasters (“guerreros mejorados virtualcarnal y genéticamente”) y los Cánceres Disney (“simbiosis perfecta entre el espíritu entretenido, infantil, juguetero, y la máxima eficacia asesina”). La Corporación Disney tiene un ejército propio, al cual pertenecen estos seres, que pone al servicio del Gobierno Mundial que rige la Tierra en este nuevo orden.

Garbageland de Abreu, según Isabel Exner (131), puede considerarse la primera novela larga *cyberpunk* en la literatura cubana. El *cyberpunk* es un subgénero de la ciencia ficción surgido a principios de los años 80 del siglo XX. Ha sido definido como un híbrido de la terminología del

3 El Caribe imaginado por Abreu, como repositorio monstruoso de los desechos de Tierra Firme, realiza en clave distópica lo que propone Daniel Castillo Durante en su libro *Los vertederos de la postmodernidad...* (2005): el estudioso desarrolla el concepto de “vertedero” para estudiar las zonas geográficas, como América Latina, que funcionan como recipiente de todo tipo de desechos (materiales y simbólicos) producidos por los centros de poder. Gracias a Mónica Simal por la referencia.

mundo *cyber* y de la cultura urbana que rodeó a la contracultura punk de los años 80 (Toledano: 447). Según Fredric Jameson, el *cyberpunk* puede asumirse como la “postmodern expression of paranoia in the face of the elusive multinational entities of late capitalism” (Toledano: 447). Se destaca por su combinación de la predilección por la tecnología propia de la ciencia ficción con la actitud desafiante y antiautoritaria de la cultura punk (Maguire, “El hombre lobo”: 506).

Una de las diferencias del *cyberpunk* con respecto a modos anteriores de la ciencia ficción radica en que presenta “the unholy alliance of the technical world and the world of organized dissent” (Bruce Sterling, cit. en Maguire, “El hombre lobo”: 506). Emily Maguire (506) propone que, a diferencia de otros tipos de ciencia ficción, el *cyberpunk* no resalta la novedad de la tecnología y el mundo virtual, sino la manera en que las interacciones humanas cambian dentro de esta tecnología. De esta manera, se enfoca más “en la relación problemática entre el individuo y la sociedad que lo rodea, que suele ser un mundo imperfecto y hasta distópico” (506). Este subgénero introduce un repertorio tecnológico de manipulaciones genéticas, cibernéticos e implantes. En el universo *cyberpunk*, que “extrapola los rasgos peores del capitalismo neoliberal” (Exner: 129), las megacorporaciones controlan la existencia, y las relaciones humanas se han degradado hasta límites insospechados. La hiperexplotación de recursos naturales y el consumismo desmedido de décadas anteriores han provocado vastos desastres ecológicos. A este estado de cosas le suele oponer resistencia un tipo particular de héroe narrativo, común en el subgénero: el *hacker*, quien domina y entiende la tecnología y usa estas habilidades de manera ilegal; se sitúa en la frontera entre lo permitido y lo ilegal, en los márgenes de lo social (Maguire, “El hombre lobo”: 508). El *hacker* es el mejor representante de lo punk dentro de estas narrativas y, como señala Maguire, apenas tiene una vida fuera del mundo virtual, además de repudiar y resistir el estado de cosas distópico del *cyberpunk*⁴.

Si se repasa la trama de *Garbageland* que he resumido anteriormente, se notará que contiene muchos elementos que autorizan la inclusión de la novela en el *cyberpunk*. Su universo distópico, estratificado por los niveles de consumo de sus habitantes, es fruto de décadas de ese propio consumismo desenfrenado, que sigue marcando las divisiones internas de ese mundo. Desastres naturales han causado que el sol sea cancerígeno, y han provocado que un inmenso Cielo-techo cubra las principales ciudades de Tierra Firme. Criaturas de corte cibernético (o alteradas genéticamente) inundan este mundo: los animales raros que aparecen en *Garbageland*, “[c]lonados y rediseñados en laboratorios floridanos”; los MicMasters, con “chips cerebrales, ingeniería genética [...] miembros de carne virtual”; los Cánceres Disney, “productos virtugenéticos”, seres vivos que son al mismo tiempo pelotas mortales con dos, cuatro o seis patas (Abreu).

4 A la altura del 2015 y 2016, el personaje del *hacker* sigue rindiendo frutos en algunas narrativas. Ver al respecto su actualización en la serie de televisión *Mr. Robot* (2015-), en la que el protagonista, Elliot Alderson, *hacker* en toda regla, sufre trastornos mentales que lo aíslan aún más socialmente.

No hay *hackers* en la novela de Abreu, pero sí algunas iteraciones de esta figura, las cuales asumen el rol heroico narrativo en el cuadro de personajes del *cyberpunk*. Por ejemplo, los jóvenes guerreros del mundo subterráneo (Laurie, Rentel, Mía, Casatt, Sall), quienes se enfrentan a la extinción de los habitantes de Garbageland decretada por Tierra Firme y, lo que es más importante, a quienes se les encomienda hacia el final de la novela la misión de salvar el Libro Sagrado. O, por otro lado, Orlán Veinticinco, artista y *performer*, quien es la clonación número veinticinco de la artista francesa Orlan. Ella (protagonista de la segunda novela de la trilogía de Abreu), la archienemiga del nuevo orden mundial –el “Reorden Virtualcarnal General”–, quiere llevar a cabo una *performance* que desestabilice este orden y provoque el regreso a la “Antigua Naturaleza”. A veces, esta “terrorista” logra penetrar con sus *performances* el sistema de comunicaciones del Gobierno Mundial. En una de esas ocasiones, los miembros de la tribu, reunidos en el Ending (que es el nivel más profundo, oculto, de Garbageland), logran ver a Orlán Veinticinco en plena acción por la televisión.

En este sentido, *Garbageland* confluye con las narrativas heroicas, antisistema, que constituyen algunos textos del *cyberpunk* escritos por autores cubanos como Vladimir Hernández, Michel Encinosa, Erick Mota, o Yoss (José Miguel Sánchez) desde los años noventa, los cuales han sido estudiados por Juan C. Toledano y Emily Maguire (“El hombre lobo”, “Islands in the Slipstream”). El lugar estructural narrativo del *hacker* como antihéroe, central en esos textos *cyberpunk*, es similar al que ocupan Orlán Veinticinco y los guerreros jóvenes en la novela de Abreu. Todos se oponen al “sistema” o al *statu quo*; son los vectores resistentes en el entramado de fuerzas perversas y degradantes de sus universos distópicos. Asimismo, comparten un espacio de ambivalencia moral, propia de la figura del *hacker*, como propone Maguire (“El hombre lobo”: 508), puesto que al trabajar fuera y dentro de la ley se presentan al mismo tiempo como amenaza social y como posibles líderes (lo cual es especialmente relevante para un personaje como Orlán Veinticinco en *Garbageland*).

De hecho, Orlán Veinticinco actualiza la calidad monstruosa del *hacker*, tal como la asume Maguire en su lectura de los textos de los autores cubanos mencionados antes. La monstruosidad de los *hackers* es de carácter abstracto y depende de su posición liminal, “dentro y fuera de la ley, entre el mundo físico y el mundo virtual” (510); son los más adaptados a la tecnología y los que la instrumentalizan con propósitos liberadores antisistémicos. Si el monstruo se reconoce por su liminalidad y por ser una figura irreconocible que desestabiliza los lugares comunes epistemológicos (509), entonces el avatar veinticinco de la *performer* francesa Orlan en la novela de Abreu radicaliza lo monstruoso de esta figura, pionera en las modificaciones corporales propias del *body art*. El narrador califica el trabajo de la clonación número diez de Orlán como “más individual, es decir, más egoísta y monstruoso” (Abreu). Para la clonación veinticinco, la artista-terrorista sobrevive en la clandestinidad porque vive en WebLand, una especie de territorio completamente virtual, al que cada vez se mudan más habitantes.

Para Toledano, cuando el *cyberpunk* entra en Cuba en los años noventa (década en la que el género gozó de popularidad en el país), de la mano de autores como Yoss, Hernández⁵, Encinosa y Mota, “it was recharged with historical perspective and ideology” (448); una ideología que validaba los valores del individuo burgués que enfrenta la opresión de las normas impuestas por el realismo socialista, pero que también comparte el miedo de que las multinacionales se apoderen de Cuba y extraigan su riqueza. El *cyberpunk* ofreció a algunos jóvenes escritores cubanos un estilo literario adecuado para representar la decadencia de la realidad cubana del Periodo Especial en los años noventa; Cuba se volvió el escenario perfecto para este estilo (448). El punto de vista anarquista del *cyberpunk* sobre la opresión globalizada y los héroes desposeídos en un mundo al que apenas pertenecen encajó perfectamente en Cuba, arguye Toledano (449). Así, el *cyberpunk* cubano “rebels against both socialist realism and imperialistic late-capitalism” (450).

Es así que *Garbageland* empalma en su postura crítica con las narrativas *cyberpunk* de los autores jóvenes cubanos, aunque, también, radicaliza esta postura, debido a la propia experiencia vital de Abreu (exiliado de Cuba a través del Mariel en los años 80) y a que su obra se produce fuera de Cuba, desde coordenadas ideológicas menos restrictivas. La crítica ha señalado cómo *Garbageland* cuestiona “*todos los modelos de convivencia y cultura disponibles en el presente*” (Exner: 140, itálicas en original), refiriéndose a dos modelos de sociedad, “la dictadura castrista y las democracias neoliberales occidentales” (Gallina: 169), y combinando los peores rasgos de ambos. La novela, según Exner (141), aludiría a las formas políticas y económicas en Cuba en los años 90, cuando se empiezan a mezclar el control autoritario del socialismo de Estado con nuevos tipos de economía capitalista.

Creo, por otro lado, que *Garbageland* actualiza el *ethos* de la generación del Mariel de diversas maneras. La crítica de la novela de Abreu de la sociedad de consumo tardo-capitalista y de los excesos neoliberales restaura de algún modo la postura crítica de la generación del Mariel con respecto a la lógica cultural dominante en los Estados Unidos a la altura de los años 80. Esta postura quedaba transparentada en el editorial del primer número de la revista *Mariel* (1983), en el que se condenaba tanto el arte doctrinal y partidista del totalitarismo como el arte mercantil del capitalismo. A partir de este binarismo, se rechazaba “cualquier teoría política o literaria que pueda coartar la libre experimentación, el desenfado, la crítica y la imaginación” (Los Editores: 2).

El antagonismo de la generación del Mariel a cualquier ideología imperante, tanto en Cuba como en los Estados Unidos (Matute: 58), así como la resistencia a cualquier ideología que cercene lo individual (Simal: 201), se restablece en las energías críticas de *Garbageland*. Estas energías informan además la valoración positiva de ‘lo auténtico’, ‘lo humano’ y ‘lo indi-

⁵ Vladimir Hernández reúne en 1997 la que se considera la primera obra *cyberpunk* cubana, según Toledano (449): la selección de cuentos de diversos autores *Interfase...*, que no se publicó finalmente.

vidual' en el esquema axiológico de la novela, en el que los habitantes de Garbageland encarnan tales valores frente a los deshumanizados residentes de Tierra Firme (animados únicamente por un afán de consumo que los iguala y los mimetiza unos a otros). El propio Juan Abreu declaraba a finales de los años 90 que la peculiaridad de los escritores marielistas⁶ residía en la manera en la que percibían cosas como la angustia, el sentimiento de desplazamiento, y un particular tipo de furia condicionada por el hecho de vivir en una sociedad que intentaba eliminar la expresión individual e imponer al individuo la máscara y la simulación (cit. en Matute: 58-59). La rebeldía, la ira y el desacomodo de los héroes de las narrativas marielistas (57) son puestas al día en la resistencia de los jóvenes guerreros de *Garbageland*.

En la narrativa de Abreu, el *ethos* marielista se renueva en instancias como la política de la memoria y la lectura del archivo cultural cubano. Veamos de qué manera. Una escena de *Garbageland* recoge parte esencial de su repertorio ideológico. Los miembros de las tribus de Garbageland están reunidos en el Ending, el nivel más profundo de los túneles donde viven escondidos. Un joven guerrero se ha sumergido en el Black, la laguna gigantesca en la que de vez en cuando se encuentran objetos de un pasado remoto que son venerados como reliquias. El Black es un gran archivo-museo de todo lo desechado por la Humanidad: "Residuos de guerras, de ciudades [...] Bibliotecas desechadas durante el proceso de disneyficación. Batallones de cyborgs miméticos [...] Años de excrecencias químicas y biológicas aportadas por laboratorios de New York, California y otras regiones de Tierra Firme. Generaciones de robots [...] Clonaciones" (Abreu). El guerrero rescata de las profundidades un artefacto del pasado, un sistema de grabación de sonidos por láser. El muchacho acciona el dispositivo y todos escuchan "Cómo fue" (1953), la canción de Duarte Brito interpretada por el cantante cubano Benny Moré.

"Cómo fue" suena en las profundidades de Garbageland. Sus habitantes tienen una experiencia sublime de reconciliación con su propia humanidad gracias a la voz que escuchan arrobados. Comienzan a llorar, después de mucho tiempo sin hacerlo, aun cuando no entienden el idioma que escuchan (puesto que la única lengua que se habla en todo el mundo es el inglés): "La voz, y los desconocidos instrumentos que la acompañaban, estaban empapados de suavidad, daban la impresión de llegar desde un lugar dulce, melancólico, que jamás habría podido ser parte de aquella isla. Un lugar inconcebible que sin lugar a dudas jamás podría haber existido". La voz de Benny Moré los deslumbra, "como los antiguos cielos azules de las historias del Libro Sagrado". Es una poderosa metonimia que concentra el esplendor de la naturaleza perdida en esta era de suplantaciones y cataclismos ecológicos.

La canción de Duarte Brito, y especialmente la voz de Benny Moré, se convierten así en talismanes que concentran todo aquello que la humani-

6 Asumo aquí el calificativo "marielistas" usado por Arturo Matute (11) para aludir a los escritores que fundaron y participaron activamente en la revista *Mariel*.

dad entera ha perdido en la época del “Reorden”. Lo que realiza la novela de Abreu es un reordenamiento simbólico de algunos iconos de “lo cubano”, de manera que funcionan como imantaciones o concentrados de naturaleza, autenticidad, permanencia e indestructibilidad, dentro de un universo de entidades clónicas y experiencias de mediación por la tecnología.

Estas estrategias simbólicas alimentan el repertorio del excepcionalismo en *Garbageland*. Un conjunto de elementos asociados con lo esencial cubano concentra la mayor parte de lo positivo y lo regenerativo en el universo distópico de la novela. El propio territorio de *Garbageland*, antes Cuba, se presenta como el sitio preferible frente a Tierra Firme, a pesar de su paisaje postapocalíptico. Los habitantes de Tierra Firme viven en la abundancia material pero están emocionalmente vacíos. Las tribus sobrevivientes de *Garbageland* cultivan la solidaridad y la sabiduría en medio de carencias materiales, veneran a sus mayores, tienen rituales comunitarios, resisten lo distópico (Exner: 135-136).

En otro objeto se densifica especialmente el excepcionalismo identitario en *Garbageland*: el Libro Sagrado que lee el Viejo Darma a los habitantes de *Garbageland*. Ellos tampoco entienden el idioma del libro (hablan una jerga inventada a partir del idioma oficial de Tierra Firme), pero se dejan arrojar por lo que dice. El líder espiritual explica el significado de algunas palabras: “bosque, mejorana, lomas, café, pomarroza” (Abreu); “la música de las frases [...] parece abarcar todos los misterios contenidos en el aguanegra, todas las oscuridades de los túneles, todos los enigmas del tiempo, las bondades del pasado [...] todo lo ajeno a la basura”.

El Libro Sagrado es el tesoro máspreciado de esta comunidad, por él darían la vida; lo han venerado por generaciones. Es el único archivo existente. No es un libro impreso, sino un manuscrito: el Diario de José Martí, *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*. Es el libro que habla de un pasado glorioso y de la exuberancia pasada de la isla. En ese pasado, hombre y naturaleza comulgaban, hablaban el mismo lenguaje. “Y en aquel tiempo”, dice el narrador, “hubo un hombre que estaba vivo. Antes y después de él, todos los habitantes de la isla sólo consiguieron intentarlo; hasta las guerras de la Época del Reorden”. Cuando muere este hombre, las guerras y las divisiones azotaron la isla para siempre.

Martí, a través de su Diario, se convierte en *Garbageland* en la esencia del “hombre natural” (Pampín: 113), perdido ya a causa de las mediaciones distópicas de la tecnología. A través de toda la novela, Abreu inserta fragmentos del Diario, que albergan así la Naturaleza que ha sido borrada y reemplazada en este mundo distópico. Frente a la desolación y el territorio postapocalíptico de *Garbageland*; frente al universo de suplantaciones, implantes, clones, entidades subrogadas de Tierra Firme, el Diario martiano planta su aura natural, que proviene sobre todo de las potencias redentoras del paisaje cubano descrito por Martí. La idea de un *paisaje* se relaciona con la armonía de la Naturaleza; la armonía entre el sujeto y el mundo. El paisaje está cargado estéticamente y está atravesado por un concepto de belleza y de no intervención humana (Pampín: 106). Los paisajes del Diario martiano son la resistencia (archivada y atesorada por

los sobrevivientes de la isla) a todo lo distópico de Tierra Firme. La propia escritura de Abreu en *Garbageland*, la mayor parte del tiempo de frases cortas y ritmo vertiginoso, emula la escritura de Martí en su Diario⁷.

Los últimos miembros de la tribu, que intentan escapar al acoso subterráneo de las fuerzas represoras de Tierra Firme, se internan en el Black. Los jóvenes guerreros gritan a los sabuesos mecánicos que quieren matarlos las palabras resistentes del Libro Sagrado: “pomarroza, plátanos, penacho, cimarrón, flamencos” (Abreu). El Libro los protege dentro del Black. Las letras del Diario martiano entran en contacto con las paredes de otro libro, que se abre como una puerta giratoria: El Monte.

Dentro de este otro universo, una anciana de “mediana estatura, gafas, bastón, manos largas y afiladas” preside la entrada, sentada en una ceiba. “La vieja y el árbol parecen tener la misma edad: indefinida”; dan la impresión “de existir desde el principio de todo”. “Dos viejos negros y encorvados” la acompañan. La anciana, claro trasunto de Lydia Cabrera, es una iteración del hombre natural martiano, aliado con la naturaleza y confundido con ella.

Este entorno bucólico espejea el del diario martiano; es la realización efectiva de todas las potencias naturales redentoristas que anunciaba el diario a los habitantes de *Garbageland*. La promesa de un mundo eminentemente natural, que suture la dualidad hombre-naturaleza, se realiza en El Monte, en donde, además, se concentran gestos, escenas, olores, y una fauna que aspiran a transparentar la esencia de la cubanía: ancianos juegan al dominó; “un muchacho de pelo ensortijado escribe en el tronco de los árboles” (un homenaje a Reinaldo Arenas); se sienten todos los olores de las frutas y las plantas de la isla; hay cocuyos, jicoteas, almiquíes. La cornucopia de lo cubano encarna en El Monte. Finalmente, la anciana afirma que los sobrevivientes de *Garbageland*, quienes huyen de la persecución, “vendrán”, llegarán a El Monte, dejando abierta la posibilidad de su salvación. Abreu hace de El Monte el último reducto de la cubanidad y de la salvación de un mundo degenerado. Lydia Cabrera es la sacerdotisa de ese mundo. Se salvan así un mundo y un archivo, y se entroniza a Cabrera y a *El Monte*, preteridos en algún momento del canon cultural revolucionario.

De esta manera, *Garbageland* pone en su centro a dos “fetiches” de la generación del Mariel: José Martí y Lydia Cabrera. Con respecto al primero, no olvidemos que la revista *Mariel* le dedica casi íntegramente el que fuera su último número en su primera fase como publicación (no. 8, 1985). Justamente el ensayo de Arenas “Martí ante el bosque encantado” retoma el diario martiano *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*. En él se citan fragmentos del diario que también aparecen en *Garbageland*. Si en la novela de Abreu el paisaje cubano del diario martiano (y el diario mismo como Libro Sagrado) es cifra de la resistencia de lo natural ante lo distópico, en el

7 Abreu ha valorado así el Diario martiano: “es el texto más hermoso que ha producido la literatura cubana, y uno de los más grandes de la lengua española. Era el contrapunto ideal para todo el horror y la desolación del paisaje que describo [en *Garbageland*]” (en *De Armas*).

ensayo de Arenas este paisaje aparece como el refugio de Martí ante “las pasiones bajas y feroces de los hombres” (Martí, en Arenas: 5). El “bosque”, como lo llama Arenas, es el universo incontaminado por la historia y los avatares políticos de Cuba; es el espacio áureo de una vida anterior en la isla, especie de Arcadia en que la que el futuro sujeto exílico se formó, que es evocada como regreso imposible⁸.

La novela de Abreu actualiza así el *ethos* marielista y la política de circulación de archivos de la revista *Mariel*, que pasaba por la recuperación de un canon y de unos autores obliterados y censurados por la política cultural revolucionaria; por la diseminación de un archivo del exilio que reconstruyera la memoria afectiva de la nación y reordenara la herencia cultural de esa generación exiliada. Parte fundamental de la política intelectual de *Mariel* fue, como afirma Mónica Simal, “la reconstrucción y rearticulación del canon literario y de la identidad nacional cubana en el exilio” (2), y el enfrentamiento de la “maquinaria de canonización” (4) de la política cultural del Estado cubano. La generación del Mariel construye su propio “panteón” con relecturas de algunas “figuras paternas” (27) que pretenden minar nociones canónicas sobre lo cubano, promovidas por aquella política cultural.

En *Garbageland*, el Diario martiano, Lydia Cabrera y *El Monte* son talismanes frente a la desintegración y el olvido. La novela de Abreu renueva de esta forma el papel esencial de la memoria en la narrativa del Mariel como recuperación de lo perdido y como sostén de la escritura “exílica” (Matute: 164). *Garbageland*, a través de la comunidad de supervivientes de la isla-basurero (acosada por las fuerzas represoras de Tierra Firme, a punto de ser eliminados en virtud de la escala mundial de consumo), y de los jóvenes guerreros que arriesgan su vida para salvar el Libro Sagrado, pone al día la resistencia ética del héroe literario del Mariel, con su aura de excepcionalidad y de superioridad moral, “apegado a un programa utópico construido con grandes dosis de nostalgia por determinadas manifestaciones de lo cubano” (Matute: 156), y con menosprecio hacia la supeditación de las relaciones humanas y familiares al lucro individual.

Lo que revierte la obra de Abreu, en cambio, es la “ideología de la derrota” individual, propia según Arturo Matute (150) de los escritores de Mariel y sus protagonistas literarios. Aunque no sepamos si los miembros de la tribu de *Garbageland* finalmente logran entrar a *El Monte*, la afirmación sin fisuras de la sacerdotisa que preside la entrada al refugio: “Vendrán” (Abreu), abre la posibilidad de una redención última y un salvamento definitivo de todo lo que representan esos jóvenes guerreros que

8 “[El] paisaje de nuestra infancia [...] ese bosque encantado que por ser mágico y único (nuestro) nos llama”; “aquel bosque encantado que nos sirvió de amparo y escondite para nuestros primeros juegos infantiles y para nuestros primeros juegos prohibidos [...] ese bosque que supo de lo más íntimo y bello de nuestra vida (lo irrecuperable e irrenunciable) [...] que siempre hay que abandonar para magnificarlo [...] ese bosque que ya de lejos, en nuestra desgarrada alucinación y soledad se volvió mágico” (Arenas: 4).

huyen. Como sugiere Manuela Gallina (180), la “antiutopía” o distopía de la novela vuelve a ser utopía que permite vislumbrar una salida a través de El Monte. *Garbageland* se aparta así de la tendencia del *cyberpunk*, según la cual, de acuerdo a Jenny Wolmark, el género cae en “[the] post-modern denial of utopian aspiration that results from the loss of a sense of history” (cit. en Toledano: 447).

Estos impulsos utópicos encajan en la estructura binaria de valores que atraviesa buena parte de la novela. El mundo de *Garbageland* es un mundo maniqueo, repartido entre poderosos y oprimidos; superpoderes, megacorporaciones y los resistentes habitantes de la isla-basurero, los cuales, como se ha visto, encarnan todos los valores positivos frente a los de Tierra Firme. Exner (138) sostiene que este maniqueísmo de corte pedagógico le permite a Abreu interrogar formas de vivir contemporáneas por medio de la proyección extrema o grotesca. Así, la identificación con lo rechazado resulta ser una identificación con el pasado, de manera que “la futurología de *Garbageland* es una futurología nostálgica”.

La estudiosa se interroga acerca del “modelo metacultural” (140) que la novela contrapone a esta “futurología distópica”. Posibles respuestas como la idealización de un mundo que se desvanece, localizado en el Caribe, “basado en la lectura, la memoria, lo desechado”, frente al orden mundial neoliberal, o la lectura del Black y el basurero como una “alegoría nostálgica” de Cuba (“isla de resistencia frente al delirio innovador occidental”), le parecen erróneas a Exner, en tanto tal lectura de *Garbageland* sería incongruente con la postura política de Abreu con respecto al sistema político cubano. Sin embargo, no encuentro tal incongruencia. Creo que esas respuestas que sugiere Exner son justamente las que forman el entramado ideológico de la novela; son las propuestas “positivas”, utópicas, de Abreu, a la distopía que su propia novela alberga. No habría tal incongruencia, porque una cosa es el sistema político de la Isla, contingente, al que se opone Abreu, y otra cosa es la Cuba que la novela intenta salvar y resguardar: una entidad que va más allá de las contingencias políticas.

Si se tienen en cuenta algunas obras de Juan Abreu, como esta *Garbageland* que he venido analizando, y la mayoría de las publicadas hasta la fecha por Jorge E. Lage, se presencia una situación de algún modo paradójica. Abreu no ha sido publicado en Cuba, debido a sus posiciones políticas (aunque es probable que él mismo no quiera publicar en el país, aunque se lo permitieran), pero textos como *Garbageland* concurren de manera general con zonas de los discursos ideológicos del sistema político cubano, en cuanto a su caracterización del neoliberalismo, la visión sombría del capitalismo tardío, la crítica del consumismo, la presentación de la abundancia material como inevitablemente acompañada del vacío espiritual y emocional, y el retrato positivo (o glorificación) de la solidaridad y el comunitarismo (acrecentados por las penurias materiales). Habría que tener en cuenta, de todas formas, escenas dentro de *Garbageland* que ponen a prueba su posibilidad de publicación en Cuba. En una de ellas un personaje sodomiza a Fidel Castro, como parte de sus experiencias eróticas virtuales (sodomizar a dictadores). La carga irreverente de tal estampa

hace impublicable la novela en el país. Mientras, Lage ha publicado textos dentro de Cuba más corrosivos, en términos de vaciamiento de la sacralidad de lo cubano o de cualquier esencia identitaria nacional (aunque es de notar que su última novela, *Archivo* [2015], aparecida en Madrid, se vuelve impublicable dentro de Cuba a causa de su temática).

La autopista: The Movie, novela de Lage publicada en La Habana en 2014, puede entenderse parcialmente como un conjunto de operaciones deflacionarias, las cuales interrumpen y degradan algunas marcas genéricas del *cyberpunk* y la ciencia ficción, tal como se presentan en *Garbageland* de Abreu y en otros textos de autores cubanos. Pienso que, de manera puntual, tales operaciones constituyen la particular lectura que hace Lage de la novela de Abreu.

Las obras de Lage se ubican en la producción narrativa de un grupo de escritores jóvenes, conocidos bajo la etiqueta Generación Cero⁹. La lectura que hace Lage de *Garbageland*, amén de sus especificidades, forma parte de los modos a partir de los cuales estos escritores se acercan al canon literario cubano y en general al archivo literario nacional. Rafael Rojas (“Otras literaturas cubanas”) propone que esta generación parece dialogar con la tradición cubana “desde afinidades radicalmente electivas, que ya no responden a los patrones de sociabilidad letrada de *Diáspora(s)*, *Azoteas*, las antologías de los ‘novísimos’” y otros proyectos de finales del siglo XX. El “*ethos* de la lectura” de los escritores más recientes no respetaría “guerras o cismas heredados”, y se acercaría a un archivo que incluye a autores como Regino Boti, Rubén Martínez Villena, Lino Novás Calvo, Carlos Montenegro, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Calvert Casey, Lorenzo García Vega, Miguel Collazo, Ángel Escobar, entre otros, sin responder “a un eclecticismo arbitrario o a una voluntad integradora de la tradición, como la que ronda, desde los 90, la política cultural del Estado cubano. No hay ademán de reparación de algo definitivamente roto sino postulación de otro lugar donde leer la tradición” (Rojas, “Un *ethos* de la lectura”).

Algunos autores de la Generación Cero han señalado la importancia que para ellos tuvieron diferentes experiencias de sociabilidad coordinadas por el escritor Jorge Alberto Aguiar Díaz, como el taller de escritura creativa “Enrique Labrador Ruiz” o la “Clínica por una literatura menor”. Ven estas experiencias como gérmenes de los rumbos diferentes que tomarían después sus distintos proyectos de creación (Dorta, “Conversa en Benefit Street”). En estos espacios, varios participantes introdujeron por primera vez algunos autores para ser leídos y discutidos, como Ahmel Echevarría con Guillermo Rosales y su *Boarding Home* (1987) o el cine de Nicolás Guillén Landrián.

Lage específicamente ha señalado en algunas ocasiones sus afinidades electivas en cuanto a lecturas personales. A la altura del 2012, y de una

⁹ En otros textos he analizado las dinámicas de constitución de este grupo generacional, así como sus características más distintivas (ver Dorta, “Políticas de la distancia”).

manera un tanto extrema (teniendo en cuenta que el escritor declara que, en ese momento, ha leído poca de la literatura de ficción escrita por cubanos publicada fuera de la isla), Lage alude en una entrevista a que Juan Abreu es uno de los pocos autores de literatura cubana publicada fuera del país que le interesa, en contraste con la literatura más visible en el mercado editorial (en especial la narrativa):

He leído muy poco de la ficción cubana que no se publica en Cuba, pero tampoco me parece que haya mucho que buscar ahí. En el planeta literario que más me interesa, la especie inteligente son los narradores como Juan Abreu, autor de dos novelas –*Garbageland* y *Orlán Veinticinco* [...]– que a mi modo de ver reformulan brillantemente la herencia de Reinaldo Arenas. Pregúntales a los lectores habituales de novedades cubanas, dentro o fuera de la isla, a ver cuántos saben quién es Juan Abreu (en Grillo).

Bastaría quizá esta afinidad como índice mínimo para pensar las relaciones entre las obras de Lage y las de Abreu. Ambos comparten, por ejemplo, el uso de géneros “menores” como ciertas variantes de la ciencia ficción. Ambos usufructúan un imaginario que es bastante más visual y catódico que letrado, aunque en el caso de Abreu ya se ha visto el aura que rodea a objetos de la cultura letrada como Martí y su Diario, o Lydia Cabrera y *El Monte*. En las historias de ambos, por otro lado, proliferan incesantemente los personajes, los cuales no tienen espesor psicológico.

Es difícil resumir la trama de *La autopista...* de Lage, pues la propia novela no lo posibilita. Más allá de saber como lectores que una megacarretera que atraviesa el Golfo de México y el Caribe está siendo construida¹⁰, y que el personaje protagonista-narrador y su acompañante, el Autista, intentan documentar esta construcción, no podemos decir mucho más en cuanto a la trama. La documentación que pretenden el narrador y el Autista se difiere de múltiples maneras: por la multiplicación de viñetas y de personajes efímeros; por las secuencias de hechos que van hacia delante sin propósitos claros; por las incesantes metamorfosis de los caracteres, y por la propia “incapacidad” de los que están a cargo de la documentación. Lo que leemos, el *making of* de la autopista, que es el propio *making of* de la novela, semeja el resultado de una postproducción delirante de ese documento irrealizable. Es el paradójico “concepto autista del documental” (Lage, *La autopista*: 111) el que estructura los eventos.

Si forzáramos un poco la estructuración de un esquema cronológico, podría decirse que la novela de Lage se ubica en un “antes” con respecto

¹⁰ En la megaautopista de Lage resuena parte del escenario de un cuento *cyberpunk* del narrador cubano Vladimir Hernández, “Mar de locura” (del libro *Nova de cuarzo* [1999]), en el que Cuba ya no es una isla como tal, sino una parada en la “autopista transcaribeña”, y Ciudad Habana es una “megalópolis antillana” (cit. en Maguire, “El hombre lobo”: 511). Para un análisis de este cuento de Hernández, ver este ensayo de Maguire y el de Toledano.

a *Garbageland* de Abreu. La trama de *La autopista...*¹¹ no está datada, por contraste a la de *Garbageland*, que transcurre en algún momento del siglo XXVI. La segunda es una “post-petroleum nightmare”, mientras que en la primera “petroleum speculation is also in the past, but petroculture lives on” (Price: 115). El paisaje distópico de *Garbageland* es fruto de la radicalización de la fiebre extractivista e hiperdesarrollista que lleva a la construcción de la autopista gigantesca en el texto de Lage. Ya esta autopista “desplaza hacia sus márgenes toneladas de desechos” y provoca formaciones como “el Vertedero” (*La autopista*: 59). Pudiera pensarse que la acumulación imparable de estos desechos ha provocado, siglos después, la distribución geopolítica de *Garbageland*, con el Caribe y sus islas-basureros, recipientes monstruosos de todo lo que desecha Tierra Firme.

Sin embargo, algunas distancias significativas entre los textos de Abreu y de Lage marcan los gestos deflacionarios de *La autopista...* con respecto a *Garbageland*. La novela de Lage, así como otros textos suyos, por ejemplo *Carbono 14 (una novela de culto)* (2010), rehúyen la vertiente alegórica frecuente en la ciencia ficción y en las narrativas distópicas. Maguire (“Islands in the Slipstream”: 24) y Toledano (453; 456) han estudiado algunas narrativas del *cyberpunk* cubano como alegorías de la situación cubana desde el Periodo Especial y como exploraciones alegóricas de la diáspora cubana. La propensión alegórica establece una cadena de correspondencias entre un estado de cosas distópico (futuro) y el estado de cosas actual que las obras distópicas quieren cuestionar. Éstas inventan términos que sustituyen términos actuales, para crear una coherencia futurista que corresponda con las reglas internas del universo distópico. Bajo esta perspectiva cabe entender el origen de la visión crítica del propio Lage sobre la ciencia ficción, a la que ve como “otra forma codificada de realismo” (en Grillo).

Si bien es cierto que, como dice Rachel Price, algunos de los principales caracteres de *La autopista...*, como el Austista o el Post-Traumático, semejan “old-fashioned allegorical types” (110), sus configuraciones a nivel psicológico son inasibles, casi inexistentes¹², y las sucesivas desautorizaciones que el narrador les atribuye a esos caracteres (“es el único que entiende lo que se propone decir” [Lage, *La autopista*: 18], dice sobre el Autista), o que ellos mismos se atribuyen, hacen arduo el diseño de una cadena de correspondencias que permita el pleno funcionamiento de estos personajes como tipos alegóricos.

11 Rachel Price (2) sugiere que el título de la novela de Lage juega con el del cuento de Julio Cortázar “La autopista del sur” (1966), el cual es una meditación existencial sobre la espera agobiante dentro de un automóvil, icono de la modernidad del siglo XX. En cambio, el texto de Lage es “a feverish satire of a dystopic future Cuba in the mid-twenty-first century”.

12 Una sesión de terapia entre el Autista y una “Therapist”, en la que supuestamente el primero quedaría analizado, y a lo que es animado por ella (a un autoanálisis), queda abortada por los silencios del Autista o por sus respuestas incoherentes (Lage, *La autopista*: 61-62).

Lage se aleja sobre todo del lado prescriptivo que según Northrop Frye (Maguire, “Islands in the Slipstream”: 23) es constitutivo de la alegoría, en tanto ésta contiene en sí misma una guía sobre cómo debe ser leída. El lado prescriptivo alegórico de una novela como *Garbageland* de Abreu subyace en la arquitectura de su diseño de personajes, en la moralidad que atraviesa su binarismo distópico.

Por otro lado, Lage se distancia de los dictados oraculares, predictivos, propios de una gran zona de la ciencia ficción que aspira a describir el futuro, para producir un regreso examinador a las condiciones del presente. Aun cuando el marco general de las historias de Lage podría remitir a esta actitud de la predicción, los avatares de éstas, las distintas interrupciones que ellas contienen y producen (ironía, falta de espesor psicológico de los personajes, narrativas bizarras), impiden o difieren la plenitud de lo predictivo. De alguna manera, la mayoría de los libros de Lage, especialmente *Carbono 14...*¹³ y *La autopista...*, modulan esta negación de lo oracular, pues tratan de una “Cuba” futura, a la que el narrador aplica operaciones de sustracción y de borrado, de manera que satura este lugar con una sobreproducción de relatos desde el delirio y la mezcla de géneros *pulp*.

Esparcidos por las viñetas de *La autopista...* se encuentran cuestionamientos más directos de las expectativas en cuanto a la ciencia ficción como género. En uno de esos momentos, el narrador cita la voz “autorizada” de Philip K. Dick, quien se desautoriza a sí mismo, y de paso, a todo un género: “Los autores de ciencia-ficción en realidad no sabemos nada. No podemos hablar sobre ciencia, porque nuestro conocimiento es limitado y no oficial, y nuestra ficción es lamentable” (27). En otra viñeta, dos personajes encerrados en la base naval de Guantánamo (Pícher Frío y Yusnavy Izquierdo) planean fugarse del encierro. Tras el fracaso del primer intento, Yusnavy cae en profunda depresión; comienza a creer que ha viajado en el tiempo. Su compañero le recrimina esta “fuga” cerebral, en términos que desautorizan uno de los *topoi* centrales del imaginario de la ciencia ficción: “¡Viajar en el tiempo es una fantasía! ¿Cómo puedes hablar de esa mierda fantástica y de ciencia-ficción después de todo lo que hemos vivido aquí? [...] ¡Cojones, esto es la realidad!” (103).

Los pasajes finales de *La autopista...* parodian las aspiraciones redentoristas de la crítica cubana, a la que se figura como incapaz de “ver” los contornos de la narrativa reciente. Ray Ban, un ciego que “había sido uno de los críticos más importantes de la Isla” (161), es el único representante de la crítica que queda en la devastación que ha dejado la construcción de la autopista. A pesar de haberse convertido en mecánico de automóviles, mantiene vivo en la desolación el *habitus* crítico del magisterio y lo oracular. Se promociona a través de volantes que prometen responder preguntas trascendentales sobre “las raíces” y sobre las coordenadas espaciales que

13 Dedico más espacio al análisis de *Carbono 14...* en un ensayo de próxima aparición en *Revista de Estudios Hispánicos*, como parte de un dossier que he coordinado sobre literatura y arte cubanos recientes.

la autopista ha vuelto confusas e indistinguibles (162). El crítico ciego Ray Ban persiste en su misión: “contra la velocidad y la intemperie, la memoria y el conocimiento”. Se asume como el último guardián de algo extinguido, algo que parece “irremediabilmente perdido”, que él debe “reconstruir y salvar”: “el sustento profundo de la cultura cubana” (163).

Estos pasajes paródicos de *La autopista...* contestan, a mi juicio, la sublimidad y el tono trascendental de los momentos de *Garbageland* de Abreu en los que se concentra el excepcionalismo y el culto a lo cubano. En el texto de Lage no hay Libro Sagrado que salvar, ni paisaje que evocar; no hay lugar idílico que sea la quintaesencia de una cubanidad extinguida que se deba recuperar. Los fetiches de una esencialidad cultural atemporal (José Martí y su diario, Benny Moré, Lydia Cabrera, *El Monte*) son desplazados o “enturbiados” por los gestos deflacionarios propios de los textos de Lage. Los efectos de la parodia en el pasaje de *La autopista...* sobre la querencia oracular de la crítica se pueden extender a las tendencias también oraculares y de “videncia” de la literatura de ciencia ficción distópica *cyberpunk*, de la que *Garbageland* de Abreu es muestra.

Los textos narrativos de Lage, en virtud de sus desacomodos, interrupciones y gestos deflacionarios, no caben fácilmente en los parámetros de la ciencia ficción o el *cyberpunk*. Habría que echar mano de otros marcos genéricos, los cuales darían cuenta de manera más efectiva de las distinciones de las novelas y cuentos de este autor –aun cuando tales marcos pudieran seguir operando como camisas de fuerza que constriñen la movilidad de sus tramas, sus personajes y sus universos. Pienso en la etiqueta *slipstream*, acuñada por el escritor Bruce Sterling a finales de los años 80¹⁴, para un conjunto de obras que compartían el uso de elementos fantásticos, no realistas o antirealistas, pero sin tener los elementos más distintivos genéricos de la ciencia ficción o el género fantástico; obras surrealistas o especulativas, pero sin serlo rigurosamente o no solamente. Sterling pensaba en un tipo de escritura que “does not aim to provoke a ‘sense of wonder’ or to systematically extrapolate in the manner of classic science fiction” (“Slipstream”); un tipo de obra que “tends, not to ‘create’ new worlds, but to *quote* them, chop them up out of context, and turn them against themselves.”

Diez años después de este primer ensayo, Sterling vuelve a examinar lo que caracterizaría al *slipstream*. En esta ocasión, el escritor señala varios rasgos que apartan este tipo de escritura de las convenciones de la ciencia ficción: “[it] does not have the intellectual tool-kit of science fiction. It is not extrapolative” (“Slipstream 2”: 7). No es futurista; no está interesada en el 2050 o el 2090. No persigue maravillar al lector, ni tener una temática de ciencia ficción. Rehúye lo espectacular, el arrobamiento con lo tecnológico, el “technological instrumentalism” (11).

14 El ensayo “Slipstream” apareció en el número 5 de la *Science Fiction Eye* en 1989, como parte de la columna Catscan que llevaba Sterling.

Carbono 14... o *La autopista...* de Lage también pudieran verse como actualizaciones en la literatura cubana de la *bizarro fiction*¹⁵, un género (o subgénero del *slipstream*, como en ocasiones es asumido) que mezcla elementos del absurdo, lo grotesco, la sátira y el surrealismo pop. La *bizarro fiction* es caracterizada en uno de los principales sitios web dedicados al género (bizarrocentral.com) como el “literature’s equivalent to the cult section at the video store” (“About Bizarro”); es una modalidad ficcional que aspira no sólo a ser extraña, sino a ser intelectualmente provocadora y, sobre todo, divertida. La “cartoon logic” que en ocasiones contiene la *bizarro fiction* estructura muchos de los episodios o viñetas de las novelas de Lage. Esta lógica “creates an unstable universe where the bizarre becomes the norm and absurdities are made flesh”; un universo alimentado por estéticas como las de Franz Kafka, John Waters, Takashi Miike, William S. Burroughs, David Lynch o la animación japonesa.

En la entrevista a la que ha aludido en un momento anterior de este ensayo, hecha en el 2012 por Rafael Grillo, Jorge E. Lage declara su interés en la obra de Juan Abreu, una de las pocas que le interesa dentro de lo que se publica fuera de Cuba. Lector agudo y creativo –como puede observarse en las varias reseñas que a menudo publica en medios digitales–, al que le “interesa la posibilidad de hacer lecturas más microscópicas”, como afirma en otra entrevista (Dorta, “Conversa en Benefit Street”), Lage se refiere en esta misma conversación a la importancia que para él ha tenido reflexionar sobre las maneras de leer de un escritor, porque “[u]no se hace escritor con una manera peculiar de leer”. Su relación con el archivo, su “diálogo o conversación” con el repertorio del archivo, “es con esa ‘mala intención’, esa ‘mala cabeza’” con la que, por ejemplo, relee *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, para traer al presente determinados elementos, agrandarlos, subrayarlos.

La autopista: The Movie de Lage, y el entramado relacional con *Garbageland* de Abreu que he trazado a lo largo de este ensayo, pueden comprenderse a partir de estas estrategias de lectura a las que se refiere el primero. Tales estrategias, o gestos deflacionarios, interrogan a su vez las propias lecturas del archivo cultural cubano que realiza Abreu en su novela distópica *cyberpunk*. Lage toma distancia de las posturas oraculares y visionarias de este enmarcado genérico, para elegir otras posibilidades menos estables en su configuración, como el *slipstream* y la *bizarro fiction*. En este trasvase crítico, queda rebajado el excepcionalismo que anima el ordenamiento simbólico del universo-*Garbageland*. Las deflaciones de *La autopista...* de Lage encuentran en las piedras de toque en torno a lo cubano de la novela de Abreu un archivo donde ejercitar la “mala cabeza”.

15 El término fue adoptado en 2005 por editoriales independientes como Eraserhead Press, Raw Dog Screaming Press y Afterbirth Books. Aunque en él no se explicitaba el término de *bizarro fiction*, el ensayo “What The Fuck is This All About” (2005) de Kevin Dole 2 dio pie a discusiones donde se usó la etiqueta.

Bibliografía

“About Bizarro” (n.f.), en *Bizarro Central*. Disponible en: <https://bizarro-central.com/about-bizarro/>

Abreu, Juan (2011). *El gen de Dios*. [n.l.]: Red ediciones.

Arenas, Reinaldo (1985). “Martí ante el bosque encantado”, en *Revista Mariel*, no. 8, 4-5.

Castillo Durante, Daniel (2005). *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. México: Dovehouse-UNAM.

De Armas, Armando (2011). “Juan Abreu: El gen de Dios y la censura de los puritanos”, en *Martí Noticias*, 22 de noviembre. Disponible en: <http://www.martinoticias.com/a/juan-abreu-el-gen-de-dios-y-la-censura-de-los-puritanos/8869.html>

Dorta, Walfrido (2015). “Conversa en Benefit Street (sobre literatura cubana reciente)”, en *Diario de Cuba*, 14 de marzo. Disponible en: http://www.diariodecuba.com/cultura/1426285786_13395.html

--- (2015) “Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas dos décadas”, en *Istor. Revista de Historia Internacional*, no. 63, 115-135.

Exner, Isabel (2015). “Islas inundadas por el futuro. Los paisajes invisibles de una literatura *cyberpunk* cubana: Juan Abreu, *Garbageland*”, en Ottmar Ette, Gesine Müller (eds.), *Paisajes sumergidos. Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 127-145.

Gallina, Manuela (2006). “*Garbageland* de Juan Abreu: una isla intertextual en la modernidad líquida”, en Susanna Regazzoni (ed.), *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 167-182.

Grillo, Rafael (2012). “Conversando con Jorge Enrique Lage (I): La toxicidad de la ficción, una idea que me persigue...”, en *Isliada.com*, 9 de julio. Disponible en: <http://www.isliada.org/articulos/2012/07/la-toxicidad-de-la-ficcion-una-idea-que-me-persigue/>

Lage, Jorge E. (2015). *Archivo*. Madrid: Hypermedia.

--- (2012). *Carbono 14. Una novela de culto*. La Habana: Letras Cubanas.

--- (2014) *La autopista: The movie*. La Habana: Ediciones Cajachina.

Los Editores (1983). "Editorial", en *Revista Mariel*, no. 1, 2.

Maguire, Emily (2009). "El hombre lobo en el espacio: el *hacker* como monstruo en el *cyberpunk* cubano", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, no. 227, 505-521.

--- (2012). "Islands in the Slipstream: Diasporic Allegories in Cuban Science Fiction since the Special Period", en M. Elizabeth Ginway, y J. Andrew Brown (eds.), *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Gordonsville: Palgrave Macmillan, 19-34.

Matute, Arturo (2015). *Idas de escritura: exilio y diáspora literaria cubana (1980 – 2010)*. Tesis doctoral. University of Pittsburgh.

Pampín, María Fernanda (2009). "Los *Diarios* de Martí y el hombre natural", en *Temas*, no. 57, 105-114.

Price, Rachel (2015). *Planet / Cuba. Art, Culture, and the Future of the Island*. London, New York: Verso.

Rafael, Rojas (2015). "Otras literaturas cubanas", en *Milenio*, 12 de abril. Disponible en: http://www.milenio.com/filias/literaturas-cubanas-isla-Cuba-FIL-escriitores-subjetividad-estetica-cultural_o_640136021.html

--- (2016). "Un *ethos* de la lectura", en *Hypermedia Magazine*, 17 de noviembre. Disponible en: <https://hypermediamagazine.com/2016/11/17/rafael-rojas-un-ethos-de-la-lectura/>

Sterling, Bruce (1989). "Slipstream", en *Electronic Frontier Foundation*. Disponible en: https://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05

--- (2011) [1999]. "Slipstream 2", en *Science Fiction Studies*, vol. 38, 6-10.

Simal, Mónica (2012). *Tres escritores de la "Generación del Mariel" y el canon literario cubano: Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales*. Tesis doctoral. Boston University.

Toledano, Juan C. (2005). "From Socialist Realism to Anarchist Capitalism: Cuban Cyberpunk", en *Science Fiction Studies*, vol. 32, no. 3, 442-466.