

NARRAR EL EXILIO.
RE-CONFIGURACIÓN DEL SUJETO EXILIADO EN LA LITERATURA
CUBANA POST-MARIEL

A Dissertation

by

MICHAEL HERNANDEZ

Submitted to the Office of Graduate Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee, Juan Carlos Galdo
Committee Members, Hilaire Kallendorf,
Jose Villalobos,
Manuel Broncano,
Steven Oberhelman
Head of Department, Maria Irene Moyna

December 2016

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2016 Michael Hernandez

ABSTRACT

Through this work, *Narrar el exilio (Re-configuración del sujeto exiliado en la literatura cubana post-Mariel)*, I analyze essentially the very complex phenomenon of the transfer of the experience of exile to the contemporary novelistic universe, through the narrative works of five Cuban writers, that began in some cases to publish books from the Decade of 1960 and some still publishing or writing today. They are Reinaldo Arenas (1943-1990), Guillermo Rosales (1946-1993), Carlos Victoria (1950-2007), Antonio José Ponte (1964) and Pedro Juan Gutiérrez (1950).

One of the central purposes of this dissertation is to investigate the vision these authors have of both political exile and other types of displacement –as transformation of the cultural centrality of the nation that has been left behind– for reasons ranging from the economic to the cultural, as well as the trace that can be verified in their works. We cannot ignore that they suffered in their flesh the rigors of political exile from which their books outline somehow the route of such marginalization at the hands of the totalitarian State.

All of them are writers directly related to the central theme of this work, which has been one of the constants in the political and social scene of Latin America, especially since the 19th Century and continuing today. These Cuban writers, perhaps some more well-known than others, are all of great importance for the history of literature written in Spanish. At the same time, my goal is to examine how these works are a reflection of an existence marked and conditioned by the rigors of exile and how much revealed in them the everlasting contrast between literature and history.

RESUMEN

A través de este trabajo de tesis, *Narrar el exilio (Re-configuración del sujeto exiliado en la literatura cubana post-Mariel)*, analizo esencialmente el complejo fenómeno de la transferencia de la experiencia exílica al universo narrativo de tres escritores cubanos de la denominada Generación del Mariel, como son Reinaldo Arenas (1943-1990), Guillermo Rosales (1946-1993), Carlos Victoria (1950-2007), así como la obra de otros dos autores, Antonio José Ponte (1964) y Pedro Juan Gutiérrez (1950), para ilustrar la categoría de “exilio interior” aplicada a los años noventas en Cuba.

Uno de los propósitos centrales de este trabajo es indagar en las visiones que estos autores tienen del exilio político como elemento transformador de la centralidad cultural de la nación que ha quedado atrás. Sus libros trazan la ruta de esas marginaciones a manos del Estado totalitario; y dos de ellos, Ponte y Gutiérrez, sufrieron marginación dentro de las fronteras del país, sin acceso a las editoriales ni a los eventos ni los medios de comunicación, todos en manos del Estado.

Al mismo tiempo, mi objetivo es examinar cómo estas obras son el reflejo de una existencia marcada y condicionada por los rigores del exilio y cuánto reveló en ellos el contraste eterno entre la literatura y la historia. Todos ellos son escritores directamente relacionados con el tema central de esta disertación, que ha sido una de las constantes en la escena política y social de América Latina, especialmente desde el siglo XIX y que continúa hoy. Estos escritores cubanos son de gran importancia para la historia de la literatura escrita en español.

DEDICATORIA

A Martha, por ella, por nuestros hijos, porque el viaje continúa.

A, por, mis padres.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to give special thanks to all members of my Dissertation Committee, Dr. Hilaire Kallendorf, Dr. Jose Villalobos, Dr. Steven Oberhelman, and Dr. Manuel Broncano; mainly to my Chair, Dr. Juan Carlos Galdo, because without their valuable corrections, comments, and advices, my research would not have been a journey ending in this dissertation. Also, I am grateful to all my professors during my Ph. D. studies, all of them are responsible of many lines of this dissertation.

Besides, last but never least, I'm really thankful to my family and friends for supporting me.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
RESUMEN	iii
DEDICATORIA	iv
ACKNOWLEDGEMENTS	v
TABLE OF CONTENTS	vi
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	1
I.1. Prefacio	1
I.2. Exilio, emigración, diáspora: rasgos de un escenario complejo	8
I.3. Deslindes del Mariel. Fracturas y transterritorialidad	18
CAPÍTULO II. SIN PATRIA Y SIN PADRE: CARLOS VICTORIA Y EL LUGAR DEL EXILIADO.....	29
II.1. Hijo sin padre, pueblo con caudillo	33
II.2. El lugar del exiliado	42
CAPÍTULO III. EL PASIVO ES ACTIVO. EL SUJETO SEXUAL DE ARENAS COMO ESTRATEGIA ANTICANÓNICA	55
III.1. Mutación y singularidad	55
III.2. Homosexualidad y política de estado	58
III.3. Lo sexual se hace lenguaje	63
III.4. La estrategia anticanónica	70
CAPÍTULO IV. GUILLERMO ROSALES O EL EXILIADO TOTAL EN LA CASA DE LOS NÁUFRAGOS	78

CAPÍTULO V. CÓMO RESPIRAN LOS CONDENADOS EN EL	
CEMENTERIO AMURALLADO. EL EXILIO INTERIOR DE ANTONIO	
J. PONTE Y PEDRO J. GUTIÉRREZ	98
V.1. El mayor de los castigos	98
V.2. Un escondite en la ruina	111
V.3. La estática milagrosa entre tugueros	116
V.4. Un claustrofóbico entre escombros	132
CAPÍTULO VI. EN EL ANTEAYER QUE VIENE SOBRE NOSOTROS	
(A MANERA DE CONCLUSIONES)	141
OBRAS CITADAS	147
OTROS MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS UTILIZADOS	161

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

I.1 Prefacio

Cuando en el 2008 llegué a Estados Unidos por el aeropuerto internacional de Miami, la palabra “exilio” no estaba precisamente de moda. Distintas oleadas migratorias de cubanos, la penúltima, la masiva de balseros de 1994, habían comenzado a poner en duda los usos y alcances de un término cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos.

La idea de esta tesis me atrevo a afirmar que nació de la urgencia de explorar mi propia condición, de responder las preguntas de rigor que todo el que abandona su país de origen por razones políticas se hace: ¿soy yo un exiliado?, ¿qué implicaciones sociales y culturales tiene esa condición?, ¿qué esperan de mí los que han quedado allá?, ¿puede alguien negarme o dudar de mi condición de exiliado?

El idioma español es pródigo en términos relativos a las migraciones y las diferencias léxicas, conceptuales y de significado entre ellos no siempre quedan del todo claras. A los mencionados por Edward Said en su ensayo *Reflexiones sobre el exilio* o Paul Ilie en su conocido estudio *Literatura y exilio interior*, esto es, desterrados, exiliados, emigrados, transterrados, peregrinos, despatriados y trasplantados (17), además de los refugiados, habría que sumar aquellos que hayan venido apareciendo en las décadas posteriores en condición de postmodernidad y encasillados por las estadísticas de las ingenierías sociales de nuevo tipo.

Pretender un esclarecimiento de esas distinciones sobrepasaría los objetivos y alcances de este trabajo de tesis, además de que rebasaría las dimensiones mismas del caso cubano. A pesar de que el muy claro cariz político que ha tenido el exilio cubano históricamente se ha complejizado —por volverse más poroso— después de 1989 por razones de índole económica, todavía se espera del exiliado cubano un posicionamiento más o menos severo de condena al régimen de los hermanos Castro como causante de la decisión de abandonar el país. Y entendemos que ello se debe, en primer lugar, a que el régimen continúa en pie y sin dar demasiados márgenes para creer que su fin está cerca.

El saberse exiliado está ligado a un posicionamiento personal, a un asumirse exiliado. Yo quisiera que esta tesis mostrara, en primer término, las rutas de esa ansiedad personal ancestral. Esa ansiedad tiene que ver con la aspiración de abandonar el país en el que uno nace para establecerse en una tierra a la vez extraña y cercana, y a partir de ahí comenzar una nueva vida, comenzar a rehacernos, por la simple razón de estar en desacuerdo con un régimen político y saber que la exposición pública de esa incompatibilidad pone en riesgo la libertad y la integridad física.

De modo que detrás de este proyecto está el impulso personal que me lleva a observar y cuestionar el fenómeno del exilio cubano, incluso cuando se tiene la certeza de que el camino elegido es uno que no tiene vuelta atrás, porque es el correcto y a fin de cuentas el mejor. ¿Pero no entraña esto una contradicción? ¿No se supone que el exilio está ligado desde los mismos inicios al caos de una vida, a la desposesión, al sufrimiento, a las carencias afectivas y de todo tipo? Las fases del exilio cubano han mostrado los desafíos a los que han debido enfrentarse los exiliados a lo largo de los

últimos sesenta años, pero seguirá siendo decisiva la manera en que nos asumimos. Probablemente muy pocos de los cubanos recién llegados se consideren a sí mismos exiliados. Quizás creen que es una palabra viciada, perteneciente a una retórica antigua que emana de lo político.

Sin embargo, nadie sabe nunca de qué arcilla está hecha una historia personal. En mi imaginario, desde que crucé aquella casilla de inmigración, me he tenido por exiliado, he creído que es esa mi condición y eso lo debo, sí, a algunas lecturas hechas en el momento adecuado, pero también a un temprano posicionamiento personal en torno a los hechos de la historia de mi país. Son hechos que marcaron la vida de mi familia, que la dividieron y sembraron resentimientos precoces y reconciliaciones tardías. La revolución de 1959 fue uno de esos acontecimientos. El primer exilio de los sesentas y los sucesos del Mariel en 1980 fueron otros. La crisis de los balseros en 1994 sería acaso el penúltimo.

El alto grado de politización de la vida en Cuba repercute directamente en el carácter de su emigración, por lo que resulta muy aventurado apelar a una despolitización de la llamada diáspora cubana. En el centro de las motivaciones para abandonar la Isla está, sigue estando, la política como esa espada que pende sobre nuestras cabezas y que no alcanzamos a ver aunque sabemos que tarde o temprano caerá sobre nosotros. El férreo control estatal sobre la actividad económica en la Isla, aun cuando se han abierto mínimas brechas para que crezca la pequeña empresa privada, impone un criterio político sobre la falta de éxito personal y las numerosas

normatividades son un lastre muy pesado para asegurar la supervivencia de la inmensa mayoría de esos pequeños negocios.

Como ha estudiado la investigadora Kelly M. Greenhill, ha sido una práctica de regímenes como el cubano la utilización de estampidas migratorias masivas, caso de las de 1965, 1980 y 1994, no solo para intentar hacer higiene social, sino también para obtener determinadas concesiones de la nación receptora, en los tres casos Estados Unidos, y descaracterizar al exilio cubano, que ganaba pujanza económica y fuerza política en Estados Unidos. Dado que el régimen nunca ha reconocido la existencia de la oposición, las tres oleadas en su momento fueron vistas por el gobierno de La Habana como no políticas en lo fundamental, primero como lacras de una sociedad nueva en construcción que no toleraba en su seno a “burgueses”, “criminales” o “desviados”, y más tarde, en la de 1994, como una secuela lógica de la crisis económica imperante en la Isla tras la caída del campo socialista luego del derrumbe del Muro de Berlín en 1989.

La compleja relación entre literatura y exilio ha sido otro de mis desvelos, incluso antes de saberme yo un exiliado. Por eso, en este trabajo, que he denominado *Narrar el exilio (Representaciones del sujeto exiliado en la literatura cubana post-Mariel)*, analizo esencialmente el muy complejo fenómeno de la traslación de la experiencia del exilio al universo narrativo de tres de las principales voces de la llamada Generación del Mariel, a través de la emergencia de un sujeto nuevo para la narrativa cubana, el sujeto exiliado, en las obras de varios escritores cubanos que comenzaron en algunos casos a publicar sus libros a partir de la década de 1980 tras los sucesos del Mariel, y algunos siguen publicando y/o escribiendo en la actualidad. Son ellos los tres

miembros más importantes de la llamada Generación del Mariel: Reinaldo Arenas (Holguín, 1943-New York, 1990), Guillermo Rosales (La Habana, 1946-Miami, 1993) y Carlos Victoria (Camagüey, 1950-Miami, 2007); y posteriormente, dos de las voces del “insilio”, las más notables de los noventas en Cuba: Antonio José Ponte (Matanzas, 1964) y Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950).

Uno de los propósitos centrales de este trabajo de tesis estriba en indagar en las visiones que estos autores tienen tanto del exilio político como de otros tipos de desplazamientos —en tanto transformación de la centralidad cultural de la nación que se ha dejado atrás— por motivos que van desde lo económico hasta lo cultural, así como la huella que puede verificarse de estos movimientos en sus obras. No pasemos por alto que ellos sufrieron en sus carnes los rigores del exilio político y/o la marginación intramuros. Por ello, sus libros trazan de alguna forma la ruta de esas marginaciones a manos del Estado totalitario; y que dos de ellos, Ponte y Gutiérrez, padecieron —aunque Ponte ya logró establecer su residencia en España— lo que conocemos como una modalidad denominada “Exilio interior” o “insilio”, que no es más que la marginación dentro de las fronteras del país, sin acceso a las editoriales ni a los eventos ni los medios de comunicación, todos en manos del Estado, así como también la imposibilidad de viajar al extranjero por disposición gubernamental.

Pero en términos generales, todos son escritores relacionados directamente o indirectamente con la temática central de este trabajo, que ha sido una de las constantes dentro del escenario político y social latinoamericano, sobre todo desde el siglo XIX y lo continúa siendo en estos días. Estos escritores, quizás unos más (re)conocidos que otros,

son todos dueños de páginas de gran relevancia para la historia de las letras en lengua española; autores que además son conocidos y reconocidos no por su condición de exiliados, en el caso del trío de Arenas, Victoria y Rosales, o por el tratamiento del tema en el caso de los otros, sino por la calidad de sus obras literarias.

A la vez, están entre mis objetivos examinar cómo estas obras son el reflejo de una existencia marcada y condicionada por los rigores del exilio y cuánto aflora en ellas la sempiterna contraposición entre literatura e historia. Para este último propósito, repasaremos las rutas del héroe revolucionario nacido con la denominada “narrativa de la Revolución” —ese “hombre nuevo” reflejado en los libros de autores como Jesús Díaz, Manuel Cofiño, Norberto Fuentes y Eduardo Heras León, entre otros, que se afanaba en construir una sociedad supuestamente distinta y apostaba por un futuro luminoso para la humanidad en términos ideológicos y políticos— y que en su evolución termina desencantado del proceso revolucionario y elije tomar el camino del exilio.

De igual manera, la relectura de estas piezas literarias implica también la aspiración de repasar la tradición narrativa del exilio cubano, el ejercicio de un recorrido otro por territorios de ancestral peso literario que nos obliga a repensar algunos de los relatos más variados y complejos dentro del contexto hispano.

Además de los ya mencionados, son muy numerosos los escritores cubanos que desarrollaron su obra, o parte de ella, en el exilio después de 1959. Piénsese por ejemplo en los nombres de Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Lydia Cabrera, Jorge Mañach, Lorenzo García Vega, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Nivaria Tejera y Calvert Casey, et al. Pero también es cierto que en su mayoría han sido

profusamente estudiados y hasta han sido objeto de varias tesis de doctorado en varias universidades y programas de estudios graduados en diversos puntos del mundo.

Un poco más recientemente podríamos hablar de las obras de Jesús Díaz, Juan Abreu, Zoé Valdés, Abilio Estévez, José Manuel Prieto, Sonia Rivera-Valdés, Luis Manuel García, Norberto Fuentes, José Abreu, Néstor Díaz de Villegas, Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Ernesto Hernández Busto, Carlos A. Aguilera, Enrique del Risco, Amir Valle y Pedro Marqués de Armas, pero considero que por el momento harían muy extensa esta investigación, aunque podrían ser incorporados en años venideros como parte de los esfuerzos por continuar este trabajo en el futuro. La lista de escritores asentados fuera de la Isla ha continuado creciendo en los últimos años y ahora se suman los nacidos después de 1970. Entre los más notables se cuentan Ronaldo Menéndez, Gerardo Fernández Fe, Osdany Morales, Waldo Pérez Cino y Ladislao Aguado.

No se me escapa tampoco el reto que entraña el título. Ese “Narrar el exilio” implica para el verbo “narrar” la asunción de una totalidad enfocada en la emergencia de ese nuevo sujeto, sin tener que reincidir en la necesidad tan común de una preposición, como “desde”, “del” o “en” —así han hecho algunos estudiosos, como es el caso de Pío E. Serrano¹—. Lo veo mucho más apropiado para referirse a un fenómeno tan complejo

¹ Serrano propone lo que él llama tres “distintas perspectivas con respecto a las categorías de territorio, ideología y lenguaje” que a su entender se producen en el cuerpo de la literatura hecha por los autores exiliados. Ellas son: “literatura cubana creada ‘desde’ el exilio, de literatura cubana ‘del’ exilio y de la literatura cubana generada ‘en’ el exilio” (50). Un intento de desglose arrojaría que:

-la literatura cubana “del” exilio, “implica la triple condición de nostalgia territorial, de una posición ideológicamente confrontadora y de un prolongado paladeo de la lengua oral nativa”; sus autores más representativos conforman el grupo más numeroso y son Reinaldo Arenas, Jesús Díaz, Nivaria Tejera,

como el de la literatura exiliada y a la vez para ceñirse a un ensanchamiento del concepto mismo de exilio, ya de por sí bastante movedizo e inasible, y situarlo fuera de un espacio/momento restringido y de un viaje en un solo sentido.

I.2 Exilio, emigración, diáspora: rasgos de un escenario complejo

El cuestionamiento en torno a la diversidad semántica de la palabra exilio (migraciones, viajes, diásporas, destierros) es tan antiguo como los desplazamientos poblacionales mismos y su condición inapresable continúa hasta hoy, cuando la hibridez de ese sujeto exílico o diaspórico o migrante ha terminado por difuminar las características que creímos básicas para acceder a unas definiciones y las generalizaciones se hacen aún más engañosas y peligrosas. La interrogación de ese sujeto será la única forma accesible para delimitar los alcances de esos perfiles y en varios casos ni aún así podríamos tener la certeza absoluta de que nos encontramos ante un exiliado, un refugiado o un simple inmigrante.

Carlos Victoria, Zoé Valdés, Hilda Perera, César Leante, Heberto Padilla en su desdoblamiento como novelista con *En mi jardín pastan los héroes*, José Abreu Felipe, Juan Arcocha y el último Novás Calvo. -la literatura cubana creada “desde” el exilio “comporta todavía la misma nostalgia del territorio y del habla pero excluye de la escritura la confrontación ideológica directa”, y sus autores son Cabrera Infante y Eduardo Manet.

-la literatura “en” el exilio “se libera a la vez de la pérdida del territorio, de la pugna ideológica y del color local del lenguaje”, y sus autores emblemáticos serían Sarduy, Benítez Rojo, Mayra Montero y Eliseo Alberto, entre otros.

La clasificación esbozada por Serrano acierta de alguna manera al detectar ciertos puntos en común que sostienen voces narrativas distintas entre sí, pero termina siendo muy reductora y endeble cuando agrupa bajo una misma techumbre los estilos más disímiles y no se detiene en lo que de distintivo hay en ellos. No hay forma de poner a convivir a Nivaria Tejera con Carlos Victoria, ni a Zoé Valdés con Novás Calvo. Tampoco es posible considerar, como en el caso de Heberto Padilla, que una novela (*En mi jardín...*) y un libro de memorias (*La mala memoria*) puedan colocarse en un mismo nivel de análisis, pues aun cuando la primera posee un marcado carácter autobiográfico fue concebida como una obra de ficción, no así la segunda que es el relato de hechos fácticos de su vida y sus presupuestos y alcances estilísticos son de otra índole.

Estudiar los distintos rasgos de la literatura creada en condiciones de exilio trasciende los rigores de la pertenencia a una nación o una cultura. Es como otro de los signos de los tiempos que corren. Desde la antigüedad hasta nuestros días la idea de patria ha cambiado tanto que —a pesar del cíclico auge de los nacionalismos— hoy tiene menos que ver con la común “porción de terreno dibujada en el mapa y separada de las demás”, sino con “el país que quiero, es decir, con el que sueño, aquel en que me encuentro bien” del que hablaba Flaubert en sus cartas a Louise Colet. Varios de los escritores más significativos del canon occidental moderno manifestaban desde el siglo XIX y aún antes su deseo de largarse bien lejos “a un país donde no escuche la lengua, lejos de todo lo que me rodea” (Ainsa 55), el anhelo joyceano, por ejemplo, de que su patria muriera en él para sumergirse, lejos del Dublín que le vio nacer, en los olores y experiencias de otros idiomas y otras tierras. (55) Son apenas muestras, desde lo profundo del XIX hasta hoy, del ideal ancestral del ser humano de fundar espacios nuevos, independientes, lejos de lo nativo anquilosado que pueda traducirse en nuevas experiencias:

En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nómada del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus características particulares en América Latina, donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria. (Ainsa 55-56)

En cambio, no se puede equiparar exilio y emigración, ya que no todo emigrante es un exiliado. En el caso cubano se ha tratado de distinguir entre exilio y diáspora, para despojar a esta última de matices políticos, señalando las oleadas de balseiros y

“buscadores de visa” que han sacudido la Isla desde la caída del Muro de Berlín en 1989 y la quiebra irreversible del modelo económico impulsado por el llamado “socialismo real” tras la desarticulación de las alianzas con la Unión Soviética y las naciones del este de Europa. Para el aparato propagandístico del gobierno de La Habana, los cubanos son emigrantes económicos como cualquier centroamericano o subsahariano o haitiano, cuando la realidad indica que ninguna de esas naciones, ciertamente todas subdesarrolladas como Cuba, padece una dictadura que desde 1959 y por más de medio siglo ha reprimido cualquier oposición o asomo de libertades políticas y de expresión.

El exiliado ha tenido que partir de su tierra la mayoría de las veces contra su voluntad y no puede retornar a ella, o para hacerlo debe someterse a los humillantes filtros políticos impuestos por el Estado que lo expulsó —algo similar al caso del poeta José María Heredia en el siglo XIX, quien debió solicitar el perdón del Capitán General español para poner de nuevo sus pies en La Habana. Por eso el exiliado no puede ser un simple compañero de viaje del fugitivo cultural, que no es más que un fugitivo del mercado; no va con las *boutades* del nomadismo, sino que busca diferenciarse en la urbe global de aquel que emigra por alguna razón ajena a lo político. Es hacia esa diferenciación que me gustaría enfilear los propósitos de mi trabajo investigativo.

Lo que el escritor argentino Andrés Neuman denomina “desprejuicio territorial”, esto es, el abandono de todo objetivo por “encarnar determinados esencialismos nacionales y políticos” (Ainsa 56) y reconstruir una literatura que pueda adscribirse a cualquier espacio y no se sienta en la obligación de retratar la realidad de acuerdo con ciertos tópicos que los lectores esperan de ella (56), no parece ser la marca de hechura de

la escritura en el exilio cubano, más afianzada en la búsqueda de una geografía de libertad alternativa, pero dialogante con su realidad de excluido político y a la vez denunciante de lo que constituyó su pasado. Y esto sucede en primeras instancias porque todo exiliado resulta una víctima de la historia, una historia con la que ya no es posible reconciliarse. Así lo entendió al menos el poeta Heberto Padilla, exiliado también, cuando afirmó: “la historia es el golpe que debemos aprender a resistir” (Pérez Firmat 11).

Hace tres décadas era posible decir que “el sujeto moderno se define por su lugar en el exilio” (Ortega 59). Hoy ya el panorama es más bien difuso, pero de muchas maneras posibles, las razones por las que una persona toma el camino del exilio —o es en la práctica obligada a ello— siguen en pie y parecen renovarse continuamente, desde la activación de políticas excluyentes hasta el ascenso del fundamentalismo religioso, por citar dos extremos de un mismo fenómeno.

Desde bien temprano, la palabra exilio se ligaba a la de libertad, como en el clásico ejemplo del filósofo Diógenes, uno de los que acuñó el término. Para él, dejar su ciudad para buscar una vida en libertad era una elección, casi un imperativo para poder pensar: “Estar libre de sumisión, sostenía, era esencial para la vida filosófica. Cuando alguien le reprochaba ser un exiliado, respondía que por esto se había vuelto un filósofo” (Sznajder y Roniger 50).

El tema del exilio ha sido abordado por varios de los más importantes pensadores contemporáneos y desde las más diversas ópticas. El crítico George Steiner ha llegado a proponer que en la literatura occidental del siglo XX existe todo un género de robustez

indiscutible al que denomina “extraterritorial”, esto es, citado por Said en su ensayo “Reflexiones sobre el exilio”, una literatura hecha por exiliados y sobre los exiliados, y que es además todo un símbolo en la era del refugiado. Plantea Steiner: “Parece adecuado que aquellos que producen arte en una civilización de cuasibarbarie, que ha dejado a tantas personas sin hogar, fueran ellos mismos poetas sin alojamiento y vagabundos en el lenguaje. Excéntricos, distantes, nostálgicos, deliberadamente intempestivos” (Said 180).

Y aquí nos explotan entre las manos palabras como lenguaje, civilización y barbarie, sobre las cuales se ha erigido buena parte del pensamiento contemporáneo como contraposición del mundo occidental desarrollado y las amplias regiones de subalternidad creciente. Términos o conceptos que también aportan al complejo escenario de los estudios sobre el exilio, la emigración y la diáspora; en otras palabras, el sujeto nómada que ya no encuentra sitio en su lugar de origen.

Resulta hoy demasiado impreciso el criterio de que cualquiera al que se impida regresar al hogar es un exiliado —la praxis jurídica internacional, la más elemental, aquella que puede leerse en las noticias, lo desmiente a diario—, a la vez que pueden establecerse algunas distinciones entre exiliados, refugiados, expatriados y emigrados. Si seguimos a Edward Said, el exiliado es el desterrado ancestral, que una vez distante de su patria “vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero” y además “lleva consigo un toque de soledad y espiritualidad”. Difícilmente pueda confundirse con el refugiado, término que Said define como “una creación del siglo XX” y que engloba a “grandes masas de personas inocentes y desconcertadas que requieren

ayuda internacional urgente” como resultado lo mismo de un conflicto bélico que de desastres naturales o pandemias o hambrunas (188). El exiliado se reafirma a sí mismo en su voluntad de negarse a ser aceptado. Said lo describe como excéntrico, tozudo, exagerado e insistente, rasgos característicos que acompañan sus métodos puestos en función de “obligar al mundo a que acepte la visión de uno”, de imponer su versión teñida “del afán de venganza y la severidad del juicio personificadas en el Infierno” de Dante (190).

Es igualmente difícil precisar si la condición de exiliado se da por elección personal o por coerción, más bien será mejor decir que ocurre por una mezcla de ambos. El primer exilio cubano, aquel que englobaba a tantos hombres y mujeres que fueron despojados de sus propiedades y negocios a partir de 1959, y que de alguna manera era identificado con el régimen que había caído, salió de la Isla porque peligraban las vidas de tantas personas, cuyas vías de ingreso económico fueron abruptamente cortadas. Es decir, la conjunción de política y economía condujo a la toma de tal decisión, existía obligatoriedad de circunstancias, no obligatoriedad penal. En otros casos, se conmutaban penas de cárcel por la salida al destierro o se obligaba a éste tras cumplir una larga condena de prisión. En estos dos últimos casos puede apuntarse que había obligatoriedad penal de abandonar el país.

Décadas después, se vuelve a repetir un escenario que engloba política y economía con la llamada “Crisis de los balseros” de 1994, la cual se dio por la insostenible situación económica del país tras el derrumbe del campo socialista, pero también por la negativa del castrismo a propiciar reformas políticas. ¿No vivían muchos de ellos en una

especie de expatriación, de exilio interior? Esta vez nadie había saltado los muros de una embajada, ni se habían servido de un puente marítimo creado a instancias de ambos gobiernos, como en 1980. Los balseiros se lanzaban al mar en precarias embarcaciones, muchas de las cuales no llegaron nunca a su destino. ¿Cuál es el término adecuado para catalogar a estas personas y sus experiencias?

Hacer generalizaciones conduce a esquematismos que son superados a diario por la realidad. Sucede cuando se intenta definir el exilio por la incapacidad del sujeto exiliado de regresar a su país (Hamid Naficy), o cuando se establecen diferencias entre diáspora y exilio en base a la dimensión colectiva de uno y la solitaria de otro (John Durham Peters) o basado en un estado de ánimo (Yossi Shain) o en modos de participación política (Martin A. Miller), entre otros (Sznajder y Roniger 38-41).

En un intento por aproximar una definición, Sznajder y Roniger apuntan a que: “El exilio político se estructura en torno a la exclusión institucional de individuos y grupos de individuos del territorio nacional y de la entidad política de algún país de origen” (42), y agregan:

El núcleo central del exilio, en su sentido amplio, gira en torno al cierre de canales normativos de participación política, negociación y diálogo en el espacio político. La exclusión institucional implica el uso arbitrario del poder y la violencia en servicio de las metas políticas para quienes detentan el poder, así como la posible generalización de la violencia (...) En tales contextos, el exilio puede afectar a un rango cada vez más amplio de individuos sólo parcialmente conectados al dominio político, tales como intelectuales, profesionales, publicistas, académicos, líderes sindicales, estudiantes y activistas sociales. La pérdida del lugar natal o de residencia electiva es entonces el resultado lógico del cuestionamiento de la pertenencia a una comunidad política y de la prohibición de la libre participación en las esferas públicas de una sociedad dada. (42)

Daniel Nemrava, por su parte, ha recordado que fue en el hemisferio austral donde se pudo ubicar la aparición de la tradición de la “literatura del exilio” o “escrituras del exilio” en relación con los discursos identitarios, y cómo aquellas han estado desde siempre fuertemente definidas por los rigores de lo político. “En el contexto latinoamericano —apunta Nemrava— se vinculaba durante décadas casi exclusivamente a la persecución política de la élite intelectual, sobre todo en países donde desde la independencia con mucha frecuencia alternaban regímenes autoritarios y militares.” Pero la fisonomía de todos estos fenómenos relacionados con una literatura desprendida de un centro ha sido a todas luces transformada por los retos que ha impuesto la renovación tecnológica de las últimas dos décadas, y en particular lo que Alfonso del Toro denomina “la interred”, el componente digital/virtual de la vida moderna, la cual no nos permite dejar en su lugar habitual a conceptos tan antiguos como migración y exilio (Nemrava 47).

No pueden quedar descartadas entonces algunas definiciones, como la de Paul Ilie, cuando se refería al exilio español en términos de “estado de ánimo” y “emociones” que la ruptura, el alejamiento de aquel “sitio en que tan bien se está”, al decir del poeta Eliseo Diego, provocan y acaso dejan como sedimento. “Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en el exilio”, señala Ilie (Nemrava 47) y no es posible dejar de pensar en los casos de los escritores cubanos marginados de toda capacidad de participación en la vida intelectual de su país de origen, sobre todo a partir de 1968, sin poder editar sus libros, sin poder aspirar a una

remuneración por su labor intelectual, en condiciones de total ausencia de libertad de expresión y asociación, y sin otra opción ante sí que tomar el camino del exilio o arriesgarse al encarcelamiento, ya sea por su condición homosexual o por el carácter “subversivo”, o ideológicamente o ideoestéticamente diferente de sus textos. Es imposible imaginarlos preguntándose si ese espacio mítico origenista, la Calzada de Jesús del Monte, de Eliseo Diego, o el Puente de Viñales lezamiano y su casa de la calle Trocadero; la casona desvencijada de los Loynaz en aquel poema titulado “Últimos días de una casa”, de Dulce María Loynaz; como parte de un paisaje que comenzaba a ser trocado en un retablo de represión y destrucciones iletradas, en “Casa que no existía”, como el libro de Lina de Feria, eran todavía portadores de algún valor moral por el que valiera la pena la pertenencia y la inmolación. La cifra verdadera del exilio político e intelectual cubano pasa también por su “venganza enfurecida”, al decir de Arenas (2010, 124) contra toda la simbología del régimen, esto es, la relectura y la renegación de esos lugares tenidos por sacros, esas catedrales sumergidas.

De esta manera, no solo se sistematizan un posicionamiento político explícito y una relación problematizada con el país de origen que tienen un claro impacto sobre la obra literaria, sino que emerge una diferenciación en los modos de representación de la realidad que se desentiende del término “literatura de la migración”, propuesto por Birgit Mertz-Baumgartner, para reafirmarse en el de “literatura del exilio”, en tanto se continúa apelando al “choque tradicional de dos entidades inmutables” que se mueven en un terreno donde las diferencias son irreconciliables (Nemrava 50-51).

Los escritores elegidos y las obras que se analizarán en este trabajo tienen una

serie de elementos en común. En primer lugar, sus autores han sentido la necesidad de abrirse paso en un contexto marginalizado por su condición de desterrados o emigrados, obligados a crear en contextos diferentes, inmersos en entornos culturales extraños y en muchos casos aprendiendo idiomas nuevos —desafíos que han sido analizados por George Steiner en su libro *Extraterritorial*—, pero a la vez exigidos por la ansiedad de insertarse en esos nuevos espacios de confrontación que se abren dentro de los circuitos competitivos internacionales. La persistente anomalía del caso cubano se traduce además en la pérdida del destinatario ideal para sus textos, que sería el lector mayoritario de la Isla, así como la imposibilidad de insertarse en condicionales normales en el diálogo que estas obras pueden proponer dentro de un canon nacional. Estas obras denotan una intensidad otra en su ejercicio de creación que no será reconocido por los rigores del canon nacional, manipulado y censurado por el poder político de esa centralidad cultural, la Isla, que han decidido dejar atrás. Claro que este no es el caso de otros autores que emigran por motivos no políticos y entonces sus libros sí participan de un consumo interno en esos países de origen, aunque de alguna forma mantienen una condición de obras errantes, como sus autores mismos.

Como es lógico valorar, en los casos que subsisten de países emisores de exilio político, como Cuba, y a propósito de la categoría extrínseca denominada “Accesibilidad” que propone la estudiosa Joan L. Brown en sus análisis sobre el canon basados en las listas de lecturas de varias universidades norteamericanas, no existen en esos países condiciones normales de libertad de circulación del producto literario, es decir, no estamos ante una sociedad regida por el libre mercado donde imperan

normativas democráticas y existe igualdad de derechos en cuanto a acceso al conocimiento. Esa accesibilidad, que constituye un factor de gran peso en la conformación del canon, no ha estado presente durante más de medio siglo en el país, y la lista de expulsados del canon no se ha detenido, sino que continúa en ascenso.

I.3 Deslindes del Mariel. Fracturas y transterritorialidad

Esta es la historia de una isla cuyos hijos nunca pudieron encontrar sosiego. Más que una isla parecía un incesante campo de batalla, de intrigas, de atropellos y de sucesivos espantos (...)

Reinaldo Arenas, *El color del verano* (455)

Para una comprensión cabal del fenómeno cultural y literario que se fue articulando tras el Mariel con las ciudades de Miami y New York como los dos polos fundamentales, es necesario atender a cómo se fue conformando el núcleo de escritores que se asentó en “el núcleo Miami” de ese grupo.

Llama la atención que todos los autores que son estudiados en este trabajo son novelistas, aunque también practicaron —y practican en el caso de los vivos— el cuento. Esto me obliga a abrir un paréntesis breve, aunque necesario. No sería de ninguna manera justo aplicar a la novela cubana los mismo patrones críticos que se suelen aplicar a la poesía. Son dos tradiciones completamente diferentes. La poesía cubana posee lo

que algunos críticos llaman “el aluvión poético” (De Cuba 186), encarnado en las figuras centrales de José Martí en el siglo XIX y José Lezama Lima en el XX.

Ni la novela ni el cuento poseen la pujanza de esa tradición. No hay posibilidad de alcanzar “el dique seco”, ni la “disecación”, mucho menos los “flujos de resonancias” hacia o desde el texto porque sencillamente ese precedente no es comparable ni en calidad ni cantidad a la poesía.

Si convenimos en aceptar a *Paradiso* como la gran novela imperfecta cubana del siglo XX, obra que implosiona los límites del texto narrativo, y Alejo Carpentier como el vínculo más notorio entre literatura e Historia, así con mayúsculas, deberíamos asimilar también que en los centros de ambas operatorias barrocas no están ni el Cirilo Villaverde de *Cecilia Valdés* —la novela cubana del siglo XIX por excelencia—, ni el Ramón Meza de *Mi tío el empleado*, la obra que, aunque publicada en 1887, puede considerarse inaugural del siglo XX literario cubano. Tanto Lezama como Carpentier —cuyas premisas literarias, como ha visto Alberto Garrandés (156), no se encuentran para nada en las antípodas— se nutrieron de otras fuentes, esto es, ubicaron sus filias estéticas en Europa, cerca de los territorios literarios fundados por Thomas Mann, en el caso de Carpentier, y James Joyce y Marcel Proust en el de Lezama.

De modo que a la pregunta de rigor sobre qué encuentran los narradores que llegan al exilio en 1980, como Victoria, Arenas y Rosales, hay que agregar siempre esta otra: ¿y qué arrastran si no es la maldición de un páramo doble? Sin tradición que enaltecer y con un presente muy difuso para asirse, para alcanzar un crecimiento, tocará comenzar desde la nada: margen y reseteo. “Yo tuve que empezar de cero”, repetía

Victoria cada vez que podía, en textos y entrevistas. “El intelectual cubano en el exilio está condenado a desaparecer dos veces: primero, el Estado cubano lo borra del mapa literario de su país; luego, las izquierdas galopantes y preponderantes, instaladas naturalmente en los países capitalistas, lo condenan al silencio”, se *desgañitaba* Arenas, para usar un verbo tan gráfico, tan cercano a él (*Necesidad de libertad* 46).

El otro desafío que debieron enfrentar fue el de una difícil inserción y adaptación en una sociedad desde todo punto de vista distinta de aquella donde habían crecido.

Porque si bien fueron recibidos con todos los beneficios que una sociedad libre y desarrollada ofrece a los refugiados políticos, pronto muchas de sus aspiraciones entraron en contradicción con un modelo de sociedad que no los incluía en la medida en que ellos consideraban. Encima, las élites intelectuales de izquierda no los consideraban. Por ello Arenas dejó acuñada en una ocasión aquella frase de “la cortina de silencio” (De la Paz 18) en alusión al anonimato, al no-lugar del exiliado “condenado a desaparecer dos veces”, primero gracias al Estado totalitario cubano, “que lo borra del mapa literario de su país”, para más tarde ser considerados “reaccionarios” por esas élites y sufrir anulación y censura. Pero hay otro matiz que trasciende esas lindes y conviene abordar.

Véase entonces la referencia apuntada por Fernández Bravo y Garramuño al ensayo “We Refugees”, de Hannah Arendt, publicado en 1943 y escrito a propósito de los movimientos migratorios europeos hacia América como resultado de la Segunda Guerra Mundial. Arendt señala que “el refugiado ocupó un status contradictorio que oscilaba entre el ciudadano potencial y el extranjero enemigo” (18) y podía llegar a ser visto como un conspirador nocturno: “Los suicidios no ocurrían solamente entre las

personas enfermas de pánico en Berlín, Viena, Bucarest y París, sino también en New York, Los Angeles, Buenos Aires y Montevideo” (19).

El caso del numeroso grupo de cubanos que salió de la Isla por el puerto del Mariel, incluyendo por supuesto a los escritores y artistas de la denominada Generación del Mariel, es paradigmático en este sentido, debido al síndrome de la sospecha que rápidamente se instauró sobre gran parte de este grupo de exiliados en el seno de una parte de la sociedad norteamericana.

Comenzó a utilizarse el calificativo de “marielito” con carácter despectivo para clasificar a un tipo de emigrante propenso a delinquir, a no insertarse en la sociedad y que acabó encarcelado y amotinándose cuando se les amenazó con la deportación. Caló tan profundamente esa visión que una exitosa película de Hollywood, *Scarface* (1983), de Brian de Palma, con Al Pacino en el papel protagónico, cuenta la historia de un marielito que se convierte en un capo narcotraficante en medio de un entorno delictivo muy ramificado y violento de gran impacto en el sur de la Florida.

Desde luego, ésta representó apenas una pequeña parte de aquellos más de cien mil exiliados, pero en el imaginario se estableció una clara diferenciación entre el primer exilio —hoy considerado “histórico”, pero que engloba tres momentos muy anteriores, todos de los años sesentas: el “Golden exodus”, Camarioca y los Vuelos de la libertad (estos últimos duraron hasta 1973), según lo ve Rojas (2003: 188)— y el que arribó en 1980. En Cuba se les despidió con gritos de “escoria” y “gusanera”, y en Miami, al poco tiempo, ya eran los “marielitos”, los “otros”, un “extremo”, como le llamó Iván de la Nuez, a quien cito *in extenso*:

Éstos y otros autores, sin embargo, han sido ignorados con frecuencia en determinadas antologías, por varios críticos extranjeros (y casi la totalidad de críticos cubanos de la isla), así como por cierta cultura oficial del exilio cubano, una fracción de la cual ha mirado siempre con reserva —acaso con temor— a este grupo clasificado de «escoria» por el régimen cubano en 1980, un seudónimo que fue asumido en diversa escala por parte de la comunidad cubana en el destierro, que trató con reserva a estos sujetos que arribaban a esa «tacita de oro» construida por el exilio y que ahora cambiaba de ritmo, de maneras, de compases y, claro está, de color. Pensar, sin embargo, que Mariel —como grupo, como generación, incluso como proyecto editorial— ha sido poco aceptado en el campo de la cultura oficial cubana no se debe sólo a los prejuicios raciales, clasistas, sexuales o económicos del exilio tradicional cubano hasta 1980. Hay fenómenos que configuran esta especie de *no-lugar* de los miembros del grupo. Fenómenos que abarcan desde la izquierda hasta la derecha y tienen resonancias estéticas, culturales y políticas. (1998: 106)

Ese *no-lugar* claramente se modulaba a partir de la ruptura que significó el Mariel con los intentos de aproximación entre La Habana e importantes sectores del exilio que ocurrieron en los años setentas bajo la administración del presidente norteamericano James Carter. Los más de 120 mil exiliados cubanos no encajaban ni en la versión oficial del castrismo ni en la de las fracciones “blandas” de ese exilio que apostaba por la distensión.

Hay otra fractura no menos importante que ocurre a nivel discursivo en relación con la narrativa cubana producida desde 1959 en el exilio. Antes de 1980, no puede decirse que fueron pocos los narradores que, residiendo en Miami, New York y otra ciudades norteamericanas, publicaron libros de cuentos y novelas tanto en Estados Unidos como en España, Francia y otros países. La lista de autores sobrepasa la treintena, casi todos con más de un volumen en su currículum. Sus nombres pertenecen al primer grupo de exiliados, los llamados “históricos”, que era

una comunidad fundamentalmente blanca y de valores conservadores. Ellos se integraron sin mayores dificultades e hicieron nacer la imagen arquetípica de un Miami rabiosamente anticomunista y tradicionalista. Había entre ellos profesores, eruditos y escritores de gran envergadura que crearon obras valiosas, pero se quedaron aislados. No pretendían llevar a cabo actividades comunes y no constituyeron una verdadera generación literaria. (Charvatova 32)

A ese grupo pertenecieron grandes intelectuales cubanos, como Jorge Mañach, Lino Novás Calvo, Lydia Cabrera, Carlos Montenegro y varios historiadores de renombre. Pero también numerosos escritores menores que comenzaron a articular obras que son las que hoy podemos señalar como el germen de una narrativa del exilio cubano. A lo largo de esas dos décadas, la del sesenta y setenta, la narrativa escrita en particular en la órbita de Miami redundó en una discursividad que respondía a la violencia revolucionaria con el relato de una violencia de signo contrario: los cuentos y novelas, sobre todo los primeros, son pensados en primer término como textos denunciadores del cambio de régimen en clave trágica y desde la perspectiva del vencido, y su factura literaria muchas veces era bastante pedestre.

Si la revolución cubana generó dentro de la Isla un relato con tonos bastante triunfalistas de la redención del individuo a través del ejercicio de la violencia contra todo lo que representaba el viejo aparato de gobierno, el escritor expulsado del paraíso debió cruzar el mar —la mayoría de ellos el del estrecho de la Florida— para sentirse en libertad y ejercer su derecho a la denuncia y a la crítica.

Como señala Perla Rozencvaig:

Es a partir del éxodo cubano de los sesenta y de las décadas posteriores que esta tradición de escritura desde el exilio adquiere un nuevo significado más

plural y abarcador que, creo, nos permite hablar de una literatura propiamente de exilio con todas las contradicciones, matices, similitudes y diferencias que en ella conviven. (...) De este destierro surge la necesidad del desplazamiento mental hacia la isla. Vale señalar que una de las constantes de la narrativa del exilio durante las dos primeras décadas fue la de recrear la represión, el terror y los conflictos familiares que produjo la institucionalización de la revolución. (145)

Aunque Rozencvaig apunta que fueron solamente dos décadas, es bueno aclarar que todavía en los años ochentas es posible verificar la continuidad de esta corriente discursiva —como muestran los dos volúmenes de la antología *Narrativa y libertad. Cuentos cubanos de la diáspora*, editado en Miami en 1996—, impulsada en buena medida por el vuelco que en todos los sentidos significó la ola migratoria del Mariel en 1980. Como se sabe, ésta cambió para siempre el rostro del exilio cubano y sumó otras voces deseosas de mostrar sus historias y versiones del lado oscuro del proceso revolucionario, y prevalece en ellos, como generalidad, una tensa respuesta a lo que significó el ascenso de Fidel Castro al poder.

No es menos notoria la ruptura que los sucesos del Mariel provocaron en los intentos de diálogo que ciertos sectores del exilio, concretamente la denominada “generación herida”, pretendieron abrir con el gobierno de La Habana desde mediados de los años setentas. También conocidos despectivamente como “dialogueros”, eran cubanos que habían llegado al exilio siendo niños, crecieron sintiendo cierta nostalgia por la tierra perdida, querían alejarse del discurso beligerante de los mayores y tras educarse en escuelas norteamericanas, varios de sus miembros más visibles pertenecían a la academia y trabajaban en universidades norteamericanas.

Sus motivaciones variaban desde un compromiso político radical (“su prioridad ha sido reinjertarse [*sic*] de alguna forma en el proceso histórico de la Revolución Cubana”, dicen en el prólogo al libro *Contra viento y marea*, editado en La Habana en 1978) hasta razones de índole personal. Una de sus miembros, Adriana Méndez, dejó escrito que:

Para nosotros, hijos de los denominados *gusanos* que fuimos arrancados de Cuba en la niñez o en la adolescencia durante los tempranos '60, ahora volcados con el idealismo de la época hacia Cuba, el Diálogo significó una posibilidad, hecha ya carne, de entablar una conexión vital con nuestra isla, con el cielo y el sol que alumbró nuestra infancia y que considerábamos irremediabilmente perdidos. Era nuestro paraíso y se imponía la tarea de recuperarlo. (173)

La posición de estos “hijos pródigos y turistas políticos” (Méndez 181) no podía estar más desligada de todo lo que iba a traer la generación del Mariel. Por eso, contra ellos Reinaldo Arenas enfiló algunas de sus diatribas y ataques en conferencias e intervenciones públicas y también desde las páginas de la revista *Mariel*, por lo que la relación de ruptura que tienen los escritores de este grupo con esos sectores se da, no a nivel literario, sino primero que todo en el orden ideológico y político.

Las obras de estos autores se ubicaron rápidamente en las antípodas no solo de esa visión nostálgica, si se quiere, de la vida en la Isla, sino también de los esfuerzos por acercarse mediante el diálogo al gobierno de Cuba. Y era lógico. El núcleo de los escritores del Mariel se formó bajo la represión y el ostracismo, y es muy difícil sentir nostalgia por la tierra humillada por el represor. Habían acabado de llegar a Estados

Unidos y le exigían al mundo libre que actuara de manera más resuelta contra la falta de libertades en la Isla.

Es decir, ambos grupos no están separados solamente por su visión de la Isla, sino también por su modo de incorporarse a lo que Rafael Rojas llama “la política del exilio”, término que toma prestado de Agamben, y que en este caso revela una semántica específica para cada grupo, una, la de considerar que con el régimen de Fidel Castro se debe dialogar, y otra, la que pone todas sus energías en lograr su derrocamiento por cualquier vía. Si el primer grupo eligió alejarse de los padres, los del Mariel terminaron conectando con la generación histórica de exiliados.

Por último, y no menos trascendental, es justo destacar que a los escritores de la Generación del Mariel les tocó romper como grupo con lo que podemos denominar “la residencia fija” de la literatura cubana y reafirmar la condición transterritorial casi en los finales del siglo XX. Si bien no es un fenómeno privativo ni exclusivo de ellos, pues sobre todo después de 1959 comenzó la dispersión de sus principales voces hacia Europa y América, sí debe reconocérseles su papel como un colectivo de importantes nombres que puso en el mapa a toda una generación de jóvenes exiliados en busca de la libertad negada en su país de origen. Nombres que también reclamaban espacios para una estética del cuerpo y una sexualidad abierta que estaba reñida tanto con el nacionalismo revolucionario como con el tradicionalismo católico y su arcadismo insular.

Estos escritores ponen en entredicho el culto origenista al mesianismo martiano entendiendo que el legado de José Martí ha sido secuestrado por el relato excluyente de la revolución cubana, que acabó compatibilizando con la teleología de Orígenes y la

visión que sobre la Isla mostró Cintio Vitier en su ensayo *Lo cubano en la poesía*. Hacia este último dirigió Arenas numerosos ataques en varios de sus libros; dos de los más notorios son los que aparecen en sus novelas *Otra vez el mar* y *El color del verano*. De este modo, los escritores del Mariel se posicionan críticamente frente al utopismo insular que pone a la Isla como centro irradiador de una cultura homogeneizada y homofóbica, cuando en realidad lo que estaba ocurriendo era “una asimilación de Orígenes al discurso legitimador de la Revolución cubana”. (Rojas 2013, 143) Arenas y los demás denunciaron con anticipación a como lo harán luego Antonio José Ponte y otros, lo cuestionable de una operación que integraba el discurso vitieriano a los aparatos ideológicos del Estado cubano e instrumentalizaba políticamente el legado de Martí y Lezama, a la vez que proclamaba una virtual excomuniación de voces disidentes dentro del grupo Orígenes, como fueron las de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega (144).

En este sentido, el grupo del Mariel, con Arenas a la cabeza, asume para sí los postulados postmodernos “al criticar y subvertir la metanarrativa opresiva” (Bertot 2) del régimen cubano, pero también en su comportamiento transgresor ante todo enunciado totalizante, sea político o mercantilista. No olvidemos que Lyotard enuncia no solo el derecho a disentir en lo político, sino que reclama la necesidad de la libertad como requisito para la especulación y la experimentación dentro del conocimiento humano. “Hagámosle la guerra a la totalidad; seamos testigos de lo impresentable, activemos las diferencias y salvemos el honor del nombre” (8), suscriben junto con el académico y filósofo francés los escritores del Mariel, cuando en el editorial de arrancada de la revista homónima expresan:

Rechazamos cualquier teoría política o literaria que pueda coartar la libre experimentación, el desenfado, la crítica y la imaginación, requisitos fundamentales para toda obra de arte. Un arte doctrinal es lo opuesto a la verdadera creación. (...) No existe un arte mercantil, como no hay un arte doctrinario. (...) Toda obra de arte es un desafío, por lo tanto, implícita o explícitamente es una manifestación y un canto de libertad. (8)

La generación del Mariel introducirá en la memoria del exilio cubano uno de los relatos más amargos y dolidos de la historia de la cultura caribeña (Rojas 2006: 396), y sus experiencias y actitudes tienen que ver más con el rechazo a toda forma de autoritarismo moral que con un desencanto frente al régimen de la Isla. “Debido a que esa generación no solo fue víctima de la represión social y política, sino también de la discriminación y el recelo del exilio tradicional, su memoria está fuertemente marcada por un tipo de dolor que se muestra reacio a cualquier pacto de reconciliación” (397).

Sirvan también estas páginas más de tributo a esa otra revolución no tan silenciosa que significaron sus obras para la cultura y las letras cubanas de todas las épocas.

CAPÍTULO II

SIN PATRIA Y SIN PADRE:

CARLOS VICTORIA Y EL LUGAR DEL EXILIADO

...sólo era capaz de describir lo que en cierta forma él hubiera vivido, o lo que hubieran vivido personas allegadas o al menos conocidas. (...) Sus colegas lo acusaban de falta de imaginación, de aferrarse a formas narrativas que olían a rancio, que no tenían vigencia.

luchaba por esquivar las trampas de la autobiografía, pero en esta novela resultaba imposible zafarse totalmente del revoltijo de memorias

C. V. “El novelista”

Cuando en 1992 salió publicado en Miami, por fin, el primer libro de Carlos Victoria, la literatura cubana producida en el sur de la Florida alcanzó un momento notable tanto por sus ganancias en el orden temático, como por sus logros de tipo estilístico. A partir de ahí, la aparición sistemática de sus libros significó un punto todavía más alto dentro de la muy irregular producción literaria del exilio, que hizo que, tras la muerte de Reinaldo Arenas en 1990, hubiera razones para continuar hablando de la llamada Generación del Mariel como uno de los fenómenos más interesantes del fin de siglo cubano.

Ya hemos repasado cómo la narrativa escrita en la órbita de Miami desde 1959 hasta 1980 redundó en una discursividad que respondía a la violencia revolucionaria con

el relato de una violencia de signo contrario. Victoria, como Arenas y Rosales, decidió tomar otros rumbos estéticos y su obra terminó estableciendo una ruptura y teniendo escasos nexos con la de sus predecesores. Es la suya una de las escasas excepciones de este grupo plurigeneracional de escritores exiliados, ya sea porque su experiencia vital es otra —era apenas un niño en 1959—, o porque su formación como escritor y gran lector lo condujo por caminos estéticos de otra índole. Victoria optó por dotar a sus obras de una discursividad singular que, al intentar su recuperación de la memoria del espacio/tiempo perdidos, responde a una realidad distintiva y muy específica con un marcado acento autobiográfico, como ningún otro antes que él.

Está claro que la narrativa del exilio muestra una paleta temática muy diversa, donde se mezclan, además de los ya mencionados por Rozencvaig, tópicos como la polarización de la sociedad y su repercusión en el individuo, los conflictos con el poder imperante, los desafíos de las nuevas condiciones de vida en el destierro y el choque cultural que éste entraña, así como la liberación en todos los órdenes, incluyendo por supuesto el sexual, entre muchos otros, todos corroborables en los libros de las principales voces del exilio, incluso del asentado en Europa. En Victoria también están, desde luego, pero en cambio con él se llega a dos ideas esenciales que no deben ser soslayadas: primero, que es posible elaborar una obra literaria sólida en condiciones de exilio desde el sur de la Florida y lejos de los principales centros de legitimación literaria en lengua española (España, México, Argentina...). En segundo lugar, la recuperación de la memoria pasa por lo autobiográfico sin que lo político tenga necesariamente una presencia explícita.

Lo primero que llama la atención de la obra narrativa de Victoria es su apego a un modo de narrar emparentado, por un lado, con diversos rasgos de la escritura autobiográfica: preocupación por aportar verosimilitud y no desdibujar en demasía los reconocibles rostros de personajes y hechos históricos y de su vida, entre otros. Por el otro, con las operatorias más próximas a la clásica novela realista de los siglos XIX y parte del XX en lengua española, aquella que fue profusamente publicada en la Isla a partir de los años sesentas en ediciones populares con tiradas masivas que Victoria debió haber devorado como el incansable lector que siempre confesó ser.

Son muchas y muy diversas las interrogantes que nos asaltan cuando acometemos la lectura de los libros de Victoria, pero acaso la primera de ella sea: ¿por qué a este autor le ha costado tanto ser aceptado como uno de los grandes de la literatura cubana, un nombre de primera línea dentro del selecto grupo de autores de ambas orillas que han hecho aportes sustanciales al cuerpo novelístico y narrativo cubano?

Ni siquiera ocurre así dentro del todavía menos profuso conjunto de escritores que desarrolló su obra en el destierro, cuando por calidad y cantidad podría ser tenido como tal. Porque si bien es cierto que apenas se movió fuera de Miami y que su obra no alcanzó ni las resonancias mediáticas de Reinaldo Arenas, ni las cumbres estilísticas de Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, por poner dos casos, el rigor con el que acometió su escritura en circunstancias muy poco amables y su enfebrecida producción literaria, realizada a partir de 1980, una vez alcanzada la tierra donde podía ser libre, lo sitúa por derecho propio entre las más altas cimas de las letras de la Isla.

No está muy lejos de estas aseveraciones el análisis realizado por Rafael Rojas en su volumen *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, para quien

[1]a gran narrativa cubana del exilio es precisamente aquella que se asocia con autores ya consolidados antes del triunfo de la Revolución, como Lino Novás Calvo o Carlos Montenegro, o con los escritores que rompieron con el régimen en las décadas posteriores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Reinaldo Arenas. En este sentido, en Cuba, a diferencia de España, puede afirmarse que la guerra literaria y la política la ganaron los revolucionarios. (405)

Es justo afirmar que fue Victoria quien abrió nuevas rutas al cuento escrito en la otra orilla, despojándolo de la hegemonía del tema de la violencia y del documento, lo factual de la denuncia bastante explícita. Así, leído en su conjunto, el grueso de las novelas y cuentos de Victoria propone casi en su totalidad —el “casi” se debe a que, entre sus novelas, el argumento de *Puente en la oscuridad* ocurre íntegramente en Miami— un arduo ejercicio, como decíamos antes, el de recobrar esa memoria en fuga como si el autor necesitara una reconstrucción de lo vivido como operatoria literaria o como si todavía se sintiera atado por algo muy parecido a un cordón umbilical a aquellos tiempos nebulosos de formación y escarnio.

Esa operatoria toma forma en dos direcciones fundamentales: la dualidad padre/caudillo en la relación del autor/hijo con la Isla a través del cuento “El salón del ciego”, y la visión del lugar del exiliado en el cuento “La estrella fugaz”, dos de las obras más logradas dentro de la cuantiosa *summa* literaria de Victoria.

II.1. Hijo sin padre, pueblo con caudillo

“Carlos Victoria es un escritor pedagógico”, dice desde Miami el poeta Rolando Jorge² en medio de una larga conversación nocturna sobre quien fuera su amigo entrañable de tantos años. Ninguna envidia, ningún resentimiento, ningún ajuste de cuentas lo animaba a calificarlo así: ambos habitan las siempre concurridas antípodas de la literatura; no juegan en la misma liga. Jorge es un poeta animoso contra las sintaxis del castellano, las destruye y las rearma; las desarticula y vuelve otra vez a anillarlas sobre un tablero nebuloso. Victoria es su reverso mismo: su aparato narrativo apeló siempre a una completitud deudora de proyectos escriturales totales, aunque la vida y las circunstancias en las que le tocó desarrollar su obra conspiraron demasiado contra su reconocimiento como escritor y su estabilidad emocional. De esos dos polos, y de otros quizás menos marcados y más mutantes, están hechas las literaturas.

La frase con la que Jorge caracteriza la obra narrativa de Victoria se ubica en el centro de los reproches que suelen hacersele, mayoritariamente de tipo estilísticos, a este autor cubano. Otro amigo de Victoria, pero éste de juventud, el poeta Antonio Desquirón³, reveló que uno de los primeros cuentos suyos era “retórico” y “excesivamente descriptivo (un defecto de lo que escribíamos todos en ese tiempo)” (Mirabal 2014: 127), aunque no se refería explícitamente a aquel con el que obtuvo en

² El poeta Rolando Jorge (La Habana, 1955) trabajó amistad con Victoria en los años 90 en Miami, donde compartieron lecturas y proyectos literarios.

³ Antonio Desquirón revela que conoció a Victoria a finales de los años sesentas en la Universidad de La Habana, donde ambos estudiaban y estaban becados. Desquirón fue testigo de los hechos que desembocaron en la expulsión de Victoria de la Universidad.

1965 el Premio de Cuento de la revista *El Caimán Barbudo*, titulado “Tribulaciones”, y que marcó lo que podemos llamar el inicio de su accidentada carrera en la literatura.

El propio Victoria se refirió en más de una ocasión a esos primeros textos y llegó a mostrarse desdeñoso con lo que escribió en esa primera etapa. En una entrevista concedida en 1995, ante la pregunta de qué valor le conferiría a aquellos manuscritos, señaló:

A estas alturas, prácticamente ninguno. Los cuentos tenían ideas interesantes, pero me parece que estaban mal escritos. Por lo menos los dos que conservo necesitarían una revisión más completa, y hasta ahora he preferido engavetarlos. Creo que así se quedarán. Merecen ese castigo. (...) [El premiado en *El Caimán*] Fue un cuento escrito a los quince años, probablemente influido por Cortázar, que era uno de mis ídolos en ese momento. (Armengol 19)

¿Cómo fue entonces el trayecto de este autor desde sus primeras obras hasta que por fin alcanza la madurez y el reconocimiento literario, ya radicado en el Miami de los noventas? ¿Y de qué manera ese período tan intenso, pero plagado de tantas dificultades es recuperado en todas sus obras posteriores? ¿Qué le debe el escritor exiliado a aquel joven de provincia obsesionado por la literatura que conoció prisión, censura y expulsión en la tierra donde nació?

Victoria es oriundo de Camagüey, una de las ciudades más importantes de Cuba por su tradicional relevancia para la economía de la Isla y también por su cultura y arquitectura. Después de La Habana, puede decirse que es la urbe literaria por excelencia en la Isla, pues allí nacieron importantes escritores del canon literario cubano como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Enrique José Varona en el siglo XIX, y Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Severo Sarduy en el siglo XX. Se dice que allí se escribió en

1608 la que es tenida por la primera obra literaria cubana, el poema épico “Espejo de paciencia”, de la autoría de quien fuera escribano del cabildo de la antigua villa de Puerto Príncipe (hoy Camagüey), Silvestre de Balboa⁴.

Todavía después del año 1959, la ciudad conservaba una sólida institucionalidad dentro del entramado cultural cubano que poco a poco se iría apagando en la medida en que el gobierno revolucionario fue centralizando la gestión cultural y ahogando la iniciativa individual en prácticamente todos los órdenes de la sociedad.

Victoria nació en 1950, por lo que, si bien su niñez coincidió con la etapa crepuscular de la vida democrática cubana, en su juventud se vio totalmente inmerso en la vorágine de un proceso social que no dejaba a nadie indiferente y además castigaba a quien se colocara al margen de éste. Apenas tenía once años cuando el 30 de junio de 1961, Fidel Castro levantaba su particular muralla política con una frase: “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada (...) [C]ontra la Revolución ningún derecho”, en su discurso conocido como “Palabras a los Intelectuales”. Mucho se ha escrito en más de medio siglo sobre este documento que, al censurar el cortometraje *PM* y el semanario *Lunes de Revolución*, clausuró además las libertades no solamente para la creación artística y literaria, sino también para el consumo de cualquier producto cultural considerado no revolucionario⁵, así como estableció las pautas a seguir en las siempre tensas relaciones entre la dirigencia revolucionaria y los artistas y escritores.

⁴ Sobre este texto que da inicio a la tradición literaria cubana, véase el ensayo de José Carlos Rovira, “Siglo XVII: Ecos de la épica y la arcadia italiana en Cuba: Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--11/html/0256666c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.htm

⁵ Apunta Victoria: “Fui joven en Cuba en los años 60 y 70, donde el régimen nos imponía la música cubana, y la música popular extranjera se consideraba muchas veces subversiva, o, por lo menos,

La expulsión de Victoria de la Universidad de La Habana en 1971 respondió a esa política. El joven escritor se había posicionado en el territorio de los excluibles desde su llegada a La Habana para cursar estudios de Lengua y Literatura Inglesa, cuando hizo amistad con varios miembros de la “onda”, grupo de jóvenes con actitudes que desafiaban los modelos de comportamiento que trataba de imponer el Estado (Mirabal 128). La mayoría terminó siendo acusada de desviaciones ideológicas y en algunos casos sufrieron prisión por supuestas actitudes contrarrevolucionarias, vagancia, consumo de alcohol y drogas, homosexualidad y propaganda enemiga, entre otros delitos, algunos tipificados en el Código Penal de la época y otros dejados a la consideración de jueces que aplicaban ideologizadamente, y muchas veces de forma arbitraria, las leyes revolucionarias. En otras palabras, había que graduarse de intelectual revolucionario. Los que no pasaban la prueba obtenían su pasaje a lo oscuro o cuando más la aspiración a una muy dificultosa salida del país.

A Victoria no le permitieron graduarse de la Universidad, pero tampoco de intelectual revolucionario. “Sobre su expulsión de la Escuela de Letras, solo recuerdo que me dijo: ‘Me pusieron el cartel de la persona contrarrevolucionaria’. ‘Diversionismo ideológico’ era el título en aquel momento”, rememora su hermana Josefa Consuegra, Finita (Mirabal 159). También apunta a la sociedad, a esa mirada del otro, lo señalado por Desquirón sobre la vida en la Cuba de los años sesentas y setentas: “Leer lo que tú quisieras, pensar y escribir como quisieras, amar lo que quisieras, preferir una música

sospechosa. Tal vez por eso, por rebeldía, empecé a tener prejuicios contra lo que se me obligaba a escuchar y admirar” (Guerra 31).

oficialmente detestada, no tener miedo a equivocarte, que tus amigos fuesen personas no recomendables: eso era mal visto” (134).

Su biografía lo ubica de regreso en Camagüey en el período que va de 1971 a 1980, año en el que logra exiliarse en Estados Unidos. Esos largos nueve años coincidieron con la etapa más dura de la soviétización de la sociedad cubana, incluidos los cinco años del denominado “quinquenio gris”. En este período tan hostil para la creación literaria⁶, que se inició con el encarcelamiento y la posterior autoinculpación del poeta Heberto Padilla, y la celebración del tristemente célebre Primer Congreso de Educación y Cultura de La Habana, Victoria desempeñó oficios alejados del mundo de la cultura y la literatura, como el de sembrador de pinos y despachador en un almacén de una empresa forestal, y que él recreó en cuentos como “En el aserradero” y “La ronda”, y en parte “Siesta” e “Hijos”.

En 1978, Victoria es encarcelado y todos sus manuscritos son confiscados. La angustiada afirmación del personaje de Marcos Manuel hacia el final de la novela *La travesía secreta*, “este país, su país, se había transformado (...) en un pueblo de delatores”, cobraba realidad (*La travesía* 413). Su amigo José Rodríguez Lastre, Nikitín, lo cuenta así:

A Carlos lo detuvieron por uno de los actos más tontos por los que se pueda detener a una persona. Porque tenía en su poder esa novela de Daniel Fernández, *Sakuntala*, *La vida secreta de Truca Pérez*. Novela que

⁶ Un rasgo que une a la mayoría de los escritores miembros de la llamada “Generación del Mariel”, como Victoria, y de otras generaciones, es el silencio que debieron padecer como una imposición durante los años setentas. Jesús Barquet ha comentado que antes de 1980 su carrera literaria “fue prácticamente nula (...) Preferí no existir como poeta” (Panichelli). Casos parecidos fueron los de Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Nicolás Abreu, Guillermo Rosales, Reinaldo García Ramos, René Ariza, Roberto Valero, Daniel Fernández, Luis de la Paz y un muy joven Néstor Díaz de Villegas, pero también los de José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Heberto Padilla y Antonio Benítez Rojo, entre otros.

él no divulgó ni mostró a nadie. (...) Carlos es detenido un viernes por la tarde, el 12 de mayo de 1978, y se lo llevan la madrugada del sábado a La Habana. (...) Carlos pasó cincuenta y dos días en una celda de la Seguridad del Estado en La Habana. No había motivo ni manera de entender aquello. (Mirabal 140)

Los manuscritos de Victoria nunca fueron recuperados y es la razón por la que toda su papelería anterior a 1980 se perdió. Tras su liberación de la cárcel, sufrió una etapa de gran adicción al alcohol e inestabilidad emocional, que es la médula del argumento de su relato largo “El salón del ciego”, el texto más importante, junto con *La travesía secreta*, de los que abordan este período. Si bien algunos testimonios aseveran que no había manifestado nunca la voluntad o el deseo de salir de Cuba, al escritor no le quedó otra opción que aceptar la petición que le hiciera un familiar para su salida del país. Para ello, aprovechó el puente marítimo que en la primavera de 1980 unió el puerto del Mariel, al oeste de La Habana, con la isla de Key West, en el sur de la Florida.

Este primer segmento de su vida, previo a su arribo a Miami, no estaría completo si no se hace referencia a la importancia que para el escritor tuvo la disfuncionalidad de su familia y en particular las difíciles relaciones con su madre, Estrella, y con su padre, Emelino, a quien solo llegó a conocer ya adulto. Ambos caracteres están presentes prácticamente en todo momento en la obra narrativa de Victoria. El personaje del padre es un leitmotiv y muchos de los argumentos de sus cuentos y novelas giran alrededor o bien de la ausencia y búsqueda de un padre, o bien de los efectos negativos de la ausencia de éste para alcanzar un entorno de armonía familiar.

Resulta evidente que la falta del padre pesó siempre en la formación de Victoria y la búsqueda de esa figura paterna marcó su vida. Al nacer Victoria, su padre abandonó

a su madre sin reconocer nunca al hijo y este fue inscrito con los apellidos maternos. Recobrar la figura del padre le tomó años al escritor, quien finalmente logró contactarlo y conocerlo durante un corto viaje a La Habana en 1994, según el testimonio de su hermana Josefa. El complejo entramado de esa relación tan difícil, de ausencias, culpas y reproches, ha quedado explicado por Victoria en su ensayo autobiográfico “Génesis”, con el que introduce la edición de sus *Cuentos completos*, publicada en España por la editorial Aduana Vieja.

Por el contrario, la relación con su madre fue muy diferente. Enferma de esquizofrenia desde muy joven, fue una presencia constante y de alguna manera asfixiante para el escritor a lo largo de toda su vida. Nunca se separó de ella —si exceptuamos los pocos años que debió permanecer en la Universidad en La Habana y el período que estuvo encarcelado también en La Habana en 1978—, viajaron juntos en la lancha que los trajo al sur de la Florida y en Miami vivieron bajo el mismo techo hasta la muerte de ella en el 2005. “Más que un hijo yo fui el padre de ella, su enfermero, su bastón, su guardián. Su enfermedad me llevó a usar una suerte de camisa de fuerza”, señaló en dicho ensayo (16).

Sobre ambos, padre y madre, dejó escrito también en “Génesis”:

¿Qué tenían en común estos dos seres? Muy poco, si exceptúo la vehemencia. (...) Este rasgo provocó en los dos resultados distintos. En mi padre, la intensidad se tradujo en pasión por conquistar mujeres, en idealismo (¿o en mera vocación de aventurero?), al punto de que renunciando a su clase social se integró al ejército revolucionario y ascendió hasta volverse mayor, convirtiéndose más tarde en un miembro de la élite comunista de Cuba. Es decir, que regresó a su clase, con sus poderes y privilegios. Por otra parte, la intensidad se tradujo también en alcoholismo. En mi madre, la vehemencia tuvo una consecuencia más rápida y concreta: a los 25 años, poco después de

darme a luz, se enfermó de esquizofrenia. El se adentró de cabeza en el mundo, con sus brillos sociales y sexuales, su cuota de tradiciones y lealtades, su complicada red de logros y fracasos, de goces y dolores, de orden y caos, y ella renunció al mundo para internarse para siempre en la cárcel de su imaginación. (14)

Como mencioné antes, el texto de ficción que mejor delinea la relación de Victoria con sus padres es el relato largo “El salón del ciego”. En este cuento, el joven Julio César Valiente —otro alter ego del autor— coincide por casualidad en un bar clandestino con César Martínez, un militar que resulta ser su padre. La trama transcurre en Camagüey en la primavera de 1980, en los días posteriores a los sucesos de la Embajada del Perú en La Habana, hacia donde se dirigía el padre en misión de trabajo. El mismo día del encuentro entre ambos, llega a manos de la madre de Julio César el telegrama que anuncia la salida del país de ambos, madre e hijo, por el puerto del Mariel. Este hecho es el que desencadena el reencuentro de la madre con su antiguo amante, a quien no veía desde que la abandonó embarazada de Julio César.

Si analizamos de manera simbólica en Victoria el espacio del exilio y la relación con las figuras del padre/madre, tendremos un interesante escenario de binarismos. En varias de sus obras, como en “La estrella fugaz”, que analizaremos más adelante, se narra desde “el lugar del exiliado”, donde el exilio es un espacio/momento de duelo, pero condenado a desaparecer, como desaparece entre las llamas la casona de la mujer y como van muriendo también uno a uno sus amigos escritores. En “El salón del ciego”, por el contrario, se narra desde “el lugar del hijo”, donde el hijo comparte espacio de diversión con un desconocido que resulta ser su padre y donde la violencia actúa como

fatalidad en el desenlace, pero también como *background* en una ciudad donde, como atestigua el personaje de la madre al salir en busca de su hijo, se van sucediendo los actos de repudio y las agresiones contra los que deciden marcharse del país.

Para Victoria, el exilio representa una libertad que solo ha llegado con la adultez, por lo que la recuperación de la infancia y de la patria pasa por la recuperación de la figura paterna. Todo el proceso de duelo por la pérdida del espacio ancestral que es Cuba, es inseparable del otro vacío: la ausencia del padre. Para el escritor, “el lugar del hijo” está ligado al retorno a un utópico lugar en el que la figura del padre no aparece y su lugar lo ha ocupado su fetichización, esto es, el caudillo, quien desde las tribunas políticas recurre a la “idealizada conmemoración de una infancia inexistente y su reproducción” (Medina Domínguez 144). Consideramos que el modelo de fetiche estudiado por Michael Taussig y Giorgio Agamben, y que Medina Domínguez utiliza, se ajusta a códigos manejados desde dentro de la revolución cubana, en el sentido de la dimensión que adquirió la figura masculina del líder autoritario y paternalista, mediante el cual “el fetiche no es sino foco de proliferación y multiplicación” y que “[e]l sujeto que lo contempla se contagia de su fijeza, deviene objeto. La fascinación ante el fetiche anula toda distancia, integra al espectador en una lógica de la repetición convocada por un referente que ya no existe y que, por eso precisamente, convoca su restauración” (23).

¿Cuánto hay de edípico en la relación de Victoria con su padre? Freud alude al mito de Edipo para nombrar el complejo que en el inconsciente implica la agresividad del hijo contra el padre como obstáculo del amor hacia la figura materna. En este sentido, Denis de Rougemont señala que

el peso de la autoridad patriarcal reduce al hijo al conformismo social y moral; el peso de la prohibición vinculada a la madre (y por tanto al principio femenino) inhibe al amor: todo lo que tiene relación con la mujer es 'impuro'. Ese complejo de sentimientos edípicos es tanto más conminatorio cuanto más sólida es la estructura social y más asentado el poder del padre, y cuanto más reverenciado es el dios del cual el padre recibe sus poderes. (117)

En una sociedad totalitaria, donde quien rige es émulo de ese "dios", quien está destinado a ocupar el sitio del padre ausente es el caudillo ya perpetuado como modelo y quien de manera omnipresente desde las tribunas y los medios de comunicación dicta patrones de comportamiento, aprueba o censura lo que es mejor para todo un país en los órdenes económicos, políticos, culturales y sociales. En Victoria, empero, la búsqueda del padre está directamente ligada al deseo de anulación de la figura autoritaria, que solo podrá lograrse desde el lugar del exiliado. Dotada del mayor simbolismo, en la trama de "El salón del ciego" solo el regreso del hijo, ya emancipado para siempre de la figura del caudillo, permitirá el cierre del círculo, la recuperación del espacio mítico por naturaleza.

II. 2. El lugar del exiliado

En 1990, la directora de cine checa Jana Boková realizó el documental "Havana", uno de los materiales filmicos sobre el tema de Cuba más importantes de las últimas tres décadas: es el fresco de un país que comienza a adentrarse en la noche cerrada de la peor crisis económica desde los años treinta, pero que se resiste a dramatizarlo. Ya sea por falta de previsión o de información, las rutinas parece que seguirán su curso normal. En los solares siguen tocando y bailando rumba, a las

cuarterías siguen llegando más y más personas a vivir entre ruinas, y en algunas esquinas y parques empiezan a aparecer las primeras “jineteras”. Algunos artistas manifiestan tener problemas con la vigilancia policial, aunque en ningún momento dejan entrever que no pueden ya convivir con eso, se muestran más bien resignados. En este material, producido por la BBC, la nota discordante la ponen los escritores entrevistados en el exilio. Aquí aparecen Carlos Victoria, en la que parece ser la única entrevista filmada de este escritor, o al menos, la única que ha llegado hasta nuestros días, y un Reinaldo Arenas ya próximo a fallecer.

Victoria viste unos jeans azules y una camisa a cuadros, y camina por la orilla de una playa. Su voz es pausada, tranquila, posee buena dicción y elige bien las palabras: su oratoria se semeja mucho a su escritura. En todo su parlamento solo hay un quiebre y es cuando desea dejar claro que él no tiene quejas de Miami. “[N]o es fácil la vida en el exilio, es una vida rara, extraña, no es fácil sobrevivir. Con todo esto no quiero decir que yo me esté quejando. Yo me siento feliz de vivir en este país”, alega el escritor que ya se ha despojado de los temores de que su obra sea confiscada, o de ser acosado o perseguido.

El exiliado Carlos Victoria quería confirmar que era una persona plena, feliz y que no deseaba verse relacionado con esos sectores del exilio que no encontraban ni encuentran sitio ni paz en ninguna de las orillas que habitaron y que solo ven las imperfecciones del país que les dio asilo y status de refugiados para volver a ser otra vez personas con derechos. Es quizás el modo más visible y público que encontró el escritor para manifestar su agradecimiento no solo hacia su nueva nación adoptiva, sino también

hacia esa comunidad de iguales ante una ley que los incluía y los asistía para dejar atrás la amarga experiencia totalitaria.

En “Halloween”, uno de sus cuentos incluidos en el volumen *Las sombras en la playa*, Victoria asiste a una fiesta en casa de Enrique Bedoya, el “Queta Pando” de *El color del verano*, de Arenas. Allí, el narrador —que aquí adopta el nombre del autor, una de las escasísimas veces que eso sucede en la obra de Victoria, lo cual es muy revelador— siente la necesidad de dejar claro un posicionamiento en este sentido y pone en boca de un personaje el señalamiento hacia quienes critican el país que les dio cobijo:

Ana Rosa la actriz, esa que nunca pudiste tolerar, ha venido vestida de odalisca, y me ha dicho en voz baja, señalando para Julián, que es sin duda la estrella de la noche, “¿Te fijas? Se pasa la vida hablando pestes de este país, pero en Cuba nunca pudo disfrazarse de mujer sin miedo a que la policía le tocara en la puerta”. (28)

Esta es también una manera que tiene el escritor de recordarles a todos que ya no vive más en la Isla, sino en un enclave donde las diferencias son admitidas y toleradas. Ya no tiene por qué esconder una condición sexual determinada, un posicionamiento político, ni mucho menos sus manuscritos: como afirma Gustavo Pérez Firmat en *Vidas en vilo*, “la desposesión ha dado paso a la reposición” (22); “ya nada le puede ocultar al exiliado que no está ‘allí’, y lo que es igual, que ha dejado de ser ‘el mismo’” (20-21). Porque “This isn’t Havana” (Esto no es La Habana, al igual que en la célebre fotografía de Arturo Cuenca), el escritor establece aquí un modo de operar distinto al de esos dueños de negocios de La Pequeña Habana, en Miami, que intentan reproducir pedazos de aquella ciudad que han dejado atrás como si la imaginación les devolviera el lugar y los años que perdieron. Para el escritor, Miami es su nuevo “locus” y la posibilidad de

reflejar como en un espejo los escenarios de una vida anterior solo tienen cabida en la ficción, jamás en la realidad.

Hoy puede parecer residual el ejercicio de un escrutinio político sobre cada nuevo cubano que se establece fuera de la Isla. Ello sucede debido a que la intensidad de las polarizaciones ha amainado tras el fin de la Guerra Fría y la aparición de nuevas generaciones menos atentas a lo político. Pero en los años posteriores a los sucesos del Mariel, esos años en los que Victoria gestaba sus libros hasta que salió editado el primero de ellos en 1992, Miami era el centro de la imantación política del exilio donde todavía prevalecía la visión de la primera oleada de desterrados que se inició, como hemos visto, en 1959 y cubrió prácticamente todos los años sesentas. Y aunque en los setentas hubo intentos de acercamiento y diálogo con el régimen de La Habana por parte de algunos sectores del exilio, fueron cerrados de golpe por los hechos del Mariel.

En el momento en que se rueda el documental de Boková en La Habana y Miami, Victoria no es todavía un escritor de renombre para el exilio cubano, ni siquiera ha publicado ningún libro. Todo lo que refiere su ficha biográfica es que en 1985 su relato “El abrigo” había aparecido en Francia traducido al francés por Liliane Hasson y fue incluido en la selección anual del diario parisino *Le Monde*. Todo indica que fueron años que dejaron no solo un sedimento fecundo para lo que vino después, sino también un tiempo de escritura febril que alcanzó sus cimas en los años noventas, con la publicación de la mayoría de sus novelas y libros de cuentos.

La ruta intelectual de Victoria en Miami quedó ligada por completo a la llamada Generación del Mariel. Así se le denominó al grupo de escritores, todos ellos

perseguidos y censurados en Cuba, varios incluso fueron encarcelados, que cruzaron el Estrecho de la Florida en 1980 o se establecieron allí por esa fecha, y se juntaron para llevar adelante proyectos como el de la Revista *Mariel* a partir de 1983, a la par de una obra literaria que realizarían a pesar de lo hostil que podría resultar una ciudad como Miami para la creación literaria. De modo que los nexos entre estos autores se basan mayoritariamente en rasgos y hechos de carácter extraliterario, pues como corresponde a todo grupo heterogéneo es difícil encontrar puntos en común en el orden estético-literario.

Atendiendo a lo biográfico, la evolución del escritor Victoria no se aparta —no podría hacerlo— del grupo de autores cubanos formados en los sesentas que tomó el camino del exilio. Ya sabemos que comenzó a escribir en Cuba y sus manuscritos fueron confiscados y se perdieron en los años más oscuros y difíciles de la década del setenta. Al igual que Victoria, varios de sus compatriotas fueron expulsados de sus centros de estudio o trabajo, sufrieron vejaciones, prisiones, y finalmente fueron arrojados fuera de su país como la secreción de un cuerpo enfermo. Y que al llegar al exilio se encuentran sin muchos asideros, deben comenzar prácticamente de cero y además intentar una inserción que puede resultar hartamente complicada: ¿debían negar lo transitado en el pasado, renegar de sus obras creadas en condiciones absolutamente difíciles, anormales?, ¿debían de alguna manera intentar una inserción en los circuitos de la cultura cubanoamericana, para lo cual debían dominar el idioma inglés —reconocidos escritores cubanos, como Reinaldo Arenas y Lorenzo García Vega, nunca lo aprendieron—, o solo

apostar por publicar en español y seducir a las editoriales radicadas en Barcelona, Madrid, Caracas, Buenos Aires o México?

A diferencia de Arenas, que se estableció en New York, Victoria permaneció en Miami, hizo de esa ciudad su paisaje vital y fijó en ella el escenario de varios de sus cuentos y de una novela. Es decir, Miami ya no es vista solamente como una nueva patria para que cobraran sentido los ideales de libertad de los exiliados y el deseo de recuperar algo de lo que les había sido arrebatado, sino que además se erige como poética y como política a partir de ser asumido como el lugar desde el cual se puede intentar la recuperación de la memoria, asunto clave en prácticamente la mayoría de las piezas literarias de Victoria.

Sin embargo, a diferencia de Arenas y Rosales, quienes terminaron adoptando un posicionamiento bastante crítico hacia la sociedad norteamericana en general y hacia Miami y la comunidad exiliada cubana en particular, Victoria sintió la necesidad de tomar distancia de esos cuestionamientos. Es innegable, desde luego, que su literatura está muy lejos de ser complaciente con su nueva realidad y su entorno, pero cada vez que pudo dejó evidencia de la importancia y la significación que el exilio había tenido en su vida. ¿O acaso en lo más hondo estaba consciente de que lo que reflejaban sus obras era precisamente la faz menos feliz de ese exilio que él veía en lo personal como salvador y necesitaba dejar claro por quién tomaba partido? La respuesta de esa pregunta ya no la sabremos de su boca, tocará dilucidarla a través de sus textos.

En este sentido, la más ilustrativa pieza narrativa es el cuento “La estrella fugaz”, perteneciente al libro *El resbaloso y otros cuentos*. En él, tres hombres se han

encontrado bajo los árboles de un parque a la orilla del río Miami para leerse sus historias recién escritas. Cuál era su origen y por qué estaban allí son explicados de la siguiente manera:

Habían venido de un país que proclamaba ser una tierra de héroes, que imponía a punta de pistola virtudes en las que casi nadie creía, y mucho menos ellos, que por pura venganza se habían dedicado a pisotearlas con el ejemplo de sus propias vidas, jugándose en el reto la supervivencia. En esta lucha contra la corriente, algo se había estropeado en cada uno. Sin embargo, hasta esta tarde de mediados de los años 80, los tres habían conseguido durar. (12)

Los tres hombres no son otros que los propios Victoria, Arenas y Rosales, aquí nombrados Marcos, Ricardo y William respectivamente. El cuento está estructurado en tres partes: la primera cubre un instante de mediados de los ochentas en el que los tres escritores coinciden en Miami sin que todavía Victoria ni Rosales hayan publicado sus libros ni Arenas haya contraído la enfermedad. La segunda parte narra las visitas de Marcos/Victoria al “boarding home” donde está internado Rosales —así titularía este su obra cumbre— y el trágico final de sus dos amigos. La tercera y última es el relato cinematográfico, cargado de simbolismo, de un solitario Marcos y su encuentro con una mujer desconocida a quien brinda ayuda, pero termina tratando de incendiar su propia casa para asesinarlo.

Aunque el cuento en su totalidad está lleno de tensiones diversas, éstas son reveladas de modo particular en la primera parte, donde coinciden los tres amigos: hay tensiones entre ellos tres; entre los tres y los otros personajes que frecuentan el parque; y entre los tres y el entorno/ciudad, que es mostrado aquí como un ente capaz de comportarse agresivamente y del que los escritores rehúyen, se alejan y viven

enajenados. La ciudad es escandalosa y está siempre en movimiento, es la perenne movilidad de las grandes urbes que incita e invita a adentrarse en ellas con imperativos como el trabajo, la búsqueda del éxito económico, el confort, las ambiciones, la superación del nivel de vida.

Mientras, los amigos escogen un sitio que, si bien está lejos de ser un oasis de tranquilidad y paz, es el destino de una evasión otra, el completamiento de otro viaje, otro más, desde los centros hacia la periferia que ya se ha esquematizado en sus vidas a fuerza de experimentarlo tantas veces. Ruidos de autos en el *expressway*, barcos que surcan las aguas del río, vagabundos que se entrometen y quitan privacidad a la reunión mientras esperan por un camión del Ejército de Salvación que les trae raciones de comida: son indicios estos de cómo construye Victoria una topografía de su exilio y qué entiende por esto.

Este parque, a un costado del centro de Miami, servía en esa época de refugio para vagabundos, gente venida a menos, borrachos, prostitutas, locos y drogadictos. Y estos tres hombres, uno loco, otro borracho y drogadicto, y el otro, en una peculiar acepción del término, un prostituto, se sentían en el sitio a sus anchas. (12)

(...)

Nada podía calmar el tumultuoso río que a su forma arrastraba a cada uno, muy distinto al que frente a ellos ahora se deslizaba con quietud, donde cruzaban yates de lujo y barcos herrumbrosos, donde se reflejaban modernas autopistas y astilleros decrepitos, imitando con sus violentos contrastes a la vida. Rápidamente la luz se reducía a un tinte umbrío. Del río se alzaba un humo de frialdad. (12-13)

Ninguno de los tres personajes expresa nostalgia por la tierra perdida, aquella de donde debieron partir tras sufrir persecución. Tampoco se muestran especialmente cómodos en su nueva condición. Surgen entre ellos divergencias, discuten, cada uno se

creo mejor escritor y con más talento que los otros, a pesar de que, de los tres, solo Arenas/Ricardo ha alcanzado renombre. Ni Victoria/Marcos ni Rosales/William, sin ser unos desconocidos, han publicado nada para la fecha. En el cuento, son tres individuos desconectados del mundo como consecuencia de la fractura que ha significado el exilio en sus vidas. Sus viajes desde el centro hacia la periferia son consustanciales a su condición de exiliados y pueden ser vistos como fugas de esa propia condición.

Esa fuga de la sujeción de la identidad debería ser leída como un rechazo del origen, convertido en un espacio que se quiere abandonar. La ciudad puede ser el espacio donde fundar una nueva identidad imaginaria, una plataforma desde la cual proyectar una subjetividad artificial y no determinada, pero que sin embargo es provisoria: una posición elegida como se imagina una utopía, esto es, un lugar que no existe pero desde el cual enunciar una crítica del presente. (Fernández Bravo y Garramuño, 19)

Lo que se da en Victoria, sin embargo, no es precisamente una “fuga de la sujeción de la identidad”, entendida esta última como la identidad de origen, o sea, lo cubano. Victoria es un exiliado de primera generación, no ha heredado de nadie esa condición, por lo que sus vínculos con “lo cubano” —visto esto como el apego a un idioma, a unos temas y unas locaciones, en una palabra: una biografía, sin aventurarnos a una definición que podría ser muy engorrosa y bastante extensa e inasible— están y estuvieron siempre muy claros. Pero sí puede prevalecer la interrogación sobre su condición de exiliado, que Victoria resume en estas líneas inspiradas en su visión de la biografía de ese desterrado arquetípico, aunque atípico por cuanto tiene de héroe y artista en un solo cuerpo, que fue José Martí:

También el vivir en el exilio —palabra que leí y escuché tantas veces en Cuba con relación a Martí— me ha acercado un poco más a la soledad de

estos versos, que afirman que el individuo debe cumplir su destino sin ayuda ajena, guiado sólo por un impulso interno que lo sostiene (...). El exilio es también una especie de muerte, ya que interrumpe abruptamente la continuidad de la vida. (...) Lo evidente es que Martí se enfrentó a un doble exilio: el de ser arrancado de sus raíces, de su patria, y el de ser a la vez un hombre que buscaba un ordenamiento en un mundo caótico. Esto lo convertía en un desarraigado entre aquellos que se satisfacen con su porción cotidiana de tinieblas. (1985, 8)

Los tres personajes encarnan el drama del exilio sin término. Si los primeros exiliados cubanos creyeron en la posibilidad de un temprano retorno a la Isla e insistían en la temporalidad de su estatus, en Victoria encontramos la identificación de la Isla con “un pedazo de tela” (*El resbaloso y otros cuentos*, 18), la bandera, que el narrador asume debe ser negada, y la del exilio con la muerte. Es decir, por ambas puntas reaparece la imposibilidad del regreso: las naves han sido quemadas. Para Fernández Bravo y Garramuño, “el [nuevo] hogar ha perdido una relación con lo permanente y lo estable y se ha convertido en fuente de preguntas y de fabulación discursiva” (11), y lo que se conforma y confirma es la aparición de una hibridez en la condición del exiliado. Este, por un lado, no contempla la posibilidad del retorno al país natal y, por el otro, se escinde de un entorno donde no se reconoce y al que resiste desde un “afuera” que solo se quiebra con la muerte.

En la médula del cuento en cuestión aparece la imposibilidad de sobrevivir a la experiencia del exilio, lo cual terminaría siendo verificado en la realidad: los tres escritores se suicidaron en Estados Unidos. Es por ello que esta obra es mucho más que el relato de “la inadaptación de escritores doble o triplemente exiliados” que ha visto Luis Manuel García (39), para erigirse en reflexión sobre la condición del sujeto exiliado

que no consigue acomodo en la cultura receptora. Tan solo una mirada al entorno en el que se movieron los miembros del grupo fundador de la revista *Mariel* en ese contexto hostil de los ochentas nos llevaría a entender el porqué un cuento como “La estrella fugaz” fue escrito, no tanto como un grito de salvación, sino quizás como el canto del cisne negro de un exilio que quedaba muy maltrecho tras las muertes de Arenas/Ricardo y Rosales/William.

Para pensar el sujeto que emerge en las narraciones de Victoria debemos contraponerlo al otro, al que resultó de la narrativa revolucionaria y en particular al de la novela *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz. Esta sigue siendo el ejemplo más alto de lo que llegó a ser la novelística del período revolucionario pre *Mariel*, aunque no fue publicada hasta el tardío 1987. No hace mucho, a propósito del debate incipiente sobre la posibilidad de otorgar el Premio Nacional de Literatura en Cuba a autores exiliados como José Kozer, Manuel Díaz Martínez o Abilio Estévez, surgió la propuesta de la reedición de la novela de Díaz dentro de la Isla, según el criterio de dos comisarios culturales expuesto en blogs oficialistas. Es decir, esa zona “revolucionaria” de la obra de Díaz, quien murió en el exilio, es reclamada como parte del cuerpo escrito de la revolución, cuerpo/magma que acoge y expulsa por ciclos, con criterios que pueden resultar caprichosos o azarosos, pero de los que difícilmente puede quedar alguien al margen.

Si desde *Las iniciales...* habla la voz de un participante en la secuencia de hechos políticos interminables de los años cincuentas y sesentas, aunque termina

carcomido por la duda tras haber sido avasallado por el nuevo régimen, *La travesía secreta* es el intento más notable de complejizar y hacer salir de las sombras, desde una completitud memoriosa y detallista, al joven que quedó al margen de la Revolución, aquel que tenía escasos años cuando los guerrilleros entraron en La Habana y vio la euforia de los mayores, pero nunca creyó en el proceso ni se integró a él por voluntad propia ni permitió que lo integraran. Victoria fue ese joven de provincias que llega a La Habana y sufre su particular deslumbramiento por la cultura, la arquitectura, el arte, los idiomas y la literatura, pero que no incorpora a su visión del mundo la urgencia transformadora que era premisa del discurso político de la época y termina pagando muy caro ese “desvío”.

La voz que nos narra las peripecias del joven Marcos Manuel de *La travesía secreta* no puede ser la misma de “La estrella fugaz”. Aquí se da un interesante contrapunto entre identidad exiliada e identidad originaria, a falta de un término más adecuado. Victoria pone demasiada inocencia en los ojos y los pensamientos de ese Marcos Manuel enfrentado a la ausencia del padre, a los rigores de una sociedad demasiado exigente y al descubrimiento de una sexualidad culpable, como para depositar en él la certidumbre de un destino que terminará agobiándolo a él y a sus amigos y colegas. Marcos Manuel, tan golpeado por las circunstancias y sin poder hallar asideros para su voluntad de ser libre, de actuar en libertad, decide permanecer leal a aquellos amigos entre quienes, a la postre, no se reconoce y con quienes terminará hundiéndose. Es ahí donde Victoria bifurca el sendero y se aparta de la línea que la

nueva sociedad ha trazado para él: el camino es la fuga porque no es posible la existencia de un afuera racional.

De los escritores del Mariel, es Victoria quien con mayor empeño y coherencia se dio a la tarea de erigir un centro otro para la literatura cubana fuera de los enormes límites impuestos dentro de la Isla. No es que Arenas no lo intentara, pero los matices que dotó éste a su obra posterior a 1980 lo acerca más a un código de escritura que dista todavía de evadir una “lectura clínica” de lo cubano (Gilberto Padilla), su centro sigue estando en la Isla y su ejercicio no llega en este sentido a superar a lo alcanzado por la narrativa de Victoria. Por volumen e intencionalidad, Victoria narra desde Miami su Miami, hizo de ese páramo tan llevado y traído el escenario de su exilio tormentoso y desasosegado. Cuba como centro ha quedado atrás y sus fantasmas han quedado exorcizados en las tantas páginas que escribió.

CAPÍTULO III

EL PASIVO ES ACTIVO.

EL SUJETO SEXUAL DE ARENAS COMO ESTRATEGIA ANTICANÓNICA

III.1 Mutación y singularidad

Ninguno de los escritores del Mariel asumió su condición de exiliado como lo hizo Reinaldo Arenas. Para Arenas, el exilio era un campo de batalla, una prolongación de esa mezcla de ataques, resistencias, quiebres, negaciones y fugas que es la cultura en sí misma. Arenas era una persona enferma de libertad y no se escondió ni un momento para denunciar la naturaleza represiva del régimen que lo había convertido a él en un apestado. Hizo todo lo que pudo: escribió ensayos, envió cartas abiertas, participó en conferencias, promovió condenas internacionales, viajó a foros de derechos humanos, polemizó con figuras de renombre, creó una revista, se manifestó en lugares abiertos. En todos cuestionó la naturaleza policial del gobierno cubano y solicitó apoyo para la lucha por las libertades dentro de la Isla.

Arenas encarnó, a un tiempo, la articulación más vehemente y contracanónica de un nuevo discurso literario y de la actividad cívica. Por su literatura y por su activismo, representó no solamente el quiebre más radical con la tradición narrativa cubana, sino también, y por sobre todo lo demás, la asunción de un nuevo espacio donde concretar la aspiración de ser libre: el exilio.

La singularidad de Arenas proviene de su propia experiencia de vida. Nació en un caserío llamado Perronales, hoy perdido en el mapa cubano, muy cerca de la pequeña villa de Gibara, en el oriente de Cuba. Su infancia fue la de un niño campesino que de pronto se vio en medio del fragor de una guerra por lograr un cambio de destino político. Hasta sus humildes predios llegaron los ecos de la lucha guerrillera contra la dictadura de Fulgencio Batista a finales de los años cincuenta y siendo adolescente decide enrolarse con los rebeldes. El propio Arenas cuenta en el documental *Conducta impropia*, según la transcripción publicada por sus realizadores, que su familia no era “de origen burgués, ni siquiera pequeño burgués” —la alusión es clara a la etiqueta negativa que solía poner el castrismo a sus enemigos—, sino que eran campesinos muy pobres que nunca habían siquiera conocido la ciudad y que por eso en su momento él había apoyado a Castro en la guerrilla. (Almendros y Jiménez-Leal, 58)

El Arenas que breve tiempo después mutó en homosexual rebelde y perseguido poco tiene que ver con una versión idealizada del adolescente deslumbrado por el ascenso de los guerrilleros al poder. La transformación que sufrió puede decirse que ocurrió al mismo tiempo que la sociedad y el país entero: a medida que las diferencias se iban criminalizando y la homofobia se iba convirtiendo en política estatal, Arenas se iba autoliberando y su obra literaria comenzaba a tomar forma.

En este capítulo veremos cómo en Arenas lo sexual se erige en concepto literario e incluso ideológico que contrapone el sujeto exiliado al sujeto revolucionario y exige su lugar en el canon literario cubano. Asimismo, analizaremos aquí cómo Arenas utiliza lo sexual como estrategia anticanónica, a la vez que herramienta liberadora y de lucha

contra los poderes, para transgredir el control y los límites impuestos por el Estado homogeneizador y sumar un carácter otro a la literatura del Mariel. Para una comprensión cabal de cómo opera lo sexual en Arenas es necesario explorar el conjunto de los textos del autor, no solo aquellos de carácter más abiertamente sexual, como pueden ser sus obras *El color del verano* y *Antes que anochezca*, sino también otros donde lo sexual interviene, si se quiere, desde un segundo plano, como *El portero* y *El asalto*.

Para recorrer los entresijos de los tópicos erótico-sexuales en Arenas y los escritores del Mariel, resultan oportunos los estudios de Georges Bataille sobre el eros y la sexualidad. En sus teorías, el ensayista francés pone énfasis en cómo el erotismo en los humanos se hace refractario a la sexualidad animal al movilizar la vida interior. “El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”, lo que abre las interrogantes, dice Bataille, y agrega: “si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal.” (33)

En Arenas y en otros escritores de la generación del Mariel se lleva esta diferenciación a límites realmente inéditos para la literatura cubana. La representación del universo erótico-sexual, como expresión de la libertad adquirida, se hace tan descarnada y abierta que alcanza a difuminar los contornos mismos de lo humano y constituye una de las claves fundamentales para el estudio de las obras de varios de los miembros de este grupo. Podemos afirmar que ello se debió en gran medida al impulso

liberador que significó la llegada al exilio tras haber permanecido en el ostracismo por varios años dentro de la Isla y sin poder reflejar abiertamente el tema en sus obras anteriores. En Arenas, que es el ejemplo más visible de ello, esto queda reflejado sobre todo en su novela *El color del verano* y sus memorias *Antes que anochezca*, aunque no son las únicas.

III.2 Homosexualidad y política de estado

Diversos estudios sobre el tema han hecho mención a cómo la sociedad cubana prerrevolucionaria, de gran tradición católica, era esencialmente homofóbica. Varios escritores y escritoras homosexuales —José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero...— vivieron en condiciones difíciles, y otros como Lydia Cabrera y Emilio Ballagas debieron apelar al silencio o la autocensura en sus obras y en su comportamiento en sociedad, y en varios textos reflejaron la condición de marginación en la que debieron subsistir. Otros como Carlos Montenegro y José Manuel Poveda, que habían abordado el tema en algunas de sus obras, veían cómo esa zona de su producción era sumida en el olvido.

De manera que el clima de poca tolerancia hacia el tema homosexual que reinaba en la Cuba de los años cincuenta fertilizó la atmósfera represiva que sobrevino tras el ascenso de Fidel Castro al poder. Después de 1959, como señala Valladares-Ruiz, “no es motivo de asombro que el atrevimiento de varios de estos escritores, tanto en la vida privada como en sus trabajos literarios, les valiera la condena al ostracismo, el olvido o el exilio (in)voluntario” (25) y utiliza el término “limpieza” para referirse a la

erradicación dentro de la escena literaria cubana de toda marca de homosexualidad, fenómeno además al que asociaban las perversiones de las “Tres Pes” —la “Operación Triple P” consistió en redadas contra prostitutas, pederastas y proxenetas a partir de 1961— y los esnobismos.

Empero, no es del todo acertado intentar establecer una correspondencia entre ambos modelos de Estado en sus abordajes de lo homosexual. No existió antes de 1959 una intención ni una instrumentalización por parte del Estado de perseguir a los “desviados”. Más bien habría que subrayar cómo en los cimientos de la República inaugurada en 1902 estaba arraigado “el sistema de valores machistas, legitimado cotidianamente por el androcentrismo y la falocracia institucionales” (23). En cambio, tras la huida de Batista y la declaración del carácter comunista de nuevo régimen, sí se ha documentado que se dieron significativos pasos hacia la implementación de una política encaminada a ganar “el control hegemónico de las subjetividades sexuales y genéricas” (24) y la supresión de las que se consideraban conductas incompatibles con los principios revolucionarios.

En marzo de 1965, Ernesto Guevara reveló en su carta-ensayo titulada “El socialismo y el hombre en Cuba”, aparecida en el semanario *Marcha*, de Uruguay, las claves fundamentales para entender los objetivos del Estado cubano en relación con el control total de la sociedad y por extensión de la vida de las personas. Es probable que no exista un texto más relevante que éste para explicar la labor de ingeniería humana e higiene social que pretendió llevar a efecto el poder político tras el triunfo revolucionario. Es allí donde se explicita la idea del “hombre nuevo” y donde de manera

automática germinan las causas del exilio de Arenas, quien en ese momento tenía 21 años.

La intención reguladora sobre lo biológico y la vida de las personas desde el Estado no se circunscribe a experimentos ocurridos en el siglo XX. Michel Foucault analizó cómo desde el siglo XVIII, el poder adquiere conciencia sobre el hecho biológico de lo humano y establece mecanismos normativos y disciplinarios que buscan una “transformación eventual de los individuos” (2006, 13-14). Comienzan a proliferar así desde hospitales, clínicas, colegios y escuelas hasta cárceles y campamentos que el vincularse a la ideología, como en los casos de los regímenes estalinistas, alcanzaron un grado inusitado de refinamiento y especialización.

En su texto, Guevara asevera que “para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer al hombre nuevo” (14), pero la misión se hace compleja porque “las taras del pasado se trasladan al presente en la conciencia individual” (13) y su eliminación requiere que los individuos sean “sometidos a estímulos y presiones de cierta intensidad”, estímulos sobre todo “de índole moral” (14). Guevara identifica al conjunto de organismos estatales como los responsables de ejecutar la tarea para garantizar así lo que llama “la selección natural de los destinados a caminar en la vanguardia” (16).

Para Guevara, era la juventud la arcilla necesaria para moldear ese nuevo sujeto que estuviera libre de las taras del pasado. Los jóvenes se convertían así en el centro de una política de inflexible repulsa a los llamados “vicios del pasado”, que además eran asociados a la influencia del capitalismo norteamericano y al modo de vida burgués.

Perseguir a los homosexuales y prostitutas pasó entonces a formar parte también del enfrentamiento al enemigo exterior y de la condena a todo aquello que se considerara contrarrevolucionario (Valladares-Ruiz, 24).

¿Qué les sucedería entonces a los jóvenes marcados como no aptos o incapaces de personificar a ese nuevo sujeto revolucionario? Es precisamente en 1965 cuando son inauguradas en la provincia de Camagüey y otras zonas de la parte central de la Isla las denominadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), centros de internamiento donde más de 30 mil jóvenes considerados contrarrevolucionarios o “desviados” (ochocientos de ellos se calcula eran homosexuales), eran obligados a reeducarse realizando trabajos forzados y labores militares. Según comunicados aparecidos en la prensa oficial de la época, las organizaciones estudiantiles revolucionarias debían procurar la expulsión de los “elementos contrarrevolucionarios y homosexuales” para imposibilitar su ingreso a la universidad y que solo después de integrarse a las filas del Servicio Militar Obligatorio podrían ganarse el derecho a acceder a una carrera universitaria (Sierra).

El experimento ha sido descrito de esta manera por Sierra Madero:

Las UMAP no pueden ser entendidas como una institución aislada, sino como parte de un proyecto de “ingeniería social” orientado al control social y político. Es decir, una tecnología que involucró a los aparatos judicial, militar, educacional, médico y psiquiátrico. Para el emplazamiento de las unidades se emplearon complejas metodologías para la identificación de determinados sujetos, su depuración dentro de las instituciones y organizaciones políticas y de masas, hasta el reclutamiento e internamiento.

Si expongo en estos párrafos anteriores el carácter y la razón de ser de las UMAP es para remarcar el contexto y la situación que existía en el país y en particular en La

Habana cuando Arenas comienza a emerger como figura pública. Aunque Arenas no llegó a ser enviado a las UMAP, éstas calaron profundamente en su imaginario y siempre que pudo se refirió a ellas y a los amigos y conocidos suyos que padecieron internamientos y varios tipos de tortura física y psicológica en estos centros.

Fuera de su autobiografía *Antes que anochezca*, existe un breve texto en el que Arenas narró las secuelas que dejaron estas prácticas tan próximas en intención al gulag estalinista. Ese pasaje se titula “Viaje a la Luna” y es uno de los capítulos de *El color del verano*. En él Arenas ficcionaliza la “recogida” de que fue objeto uno de sus personajes recurrentes, la Tétrica Mofeta, alter ego del autor:

Mucho antes de que la Tétrica Mofeta fuera a parar a la prisión del castillo de El Morro, fue recogida en La Habana (...) Junto con siete u ocho mil pájaras más (...) fue internada en un campo de concentración en Camagüey. Allí pasó tres años arrancando yerba con la mano. Allí fue donde realmente adquirió aquel aire tétrico y hurano. (120)

En ese texto amargo, Arenas narra el suicidio de uno de los reclusos, quien “se lanzó contra la cerca electrificada, achicharrándose”, y revela el grado de frustración contra “el mundo”, entendiendo por éste a la opinión pública, las instituciones y la intelectualidad de Occidente, que “entonces entonaba loas a la revolución socialista y al hombre nuevo” y para los que “ni ella ni los miles de pájaros confinados contaban para nada”. Esta mirada acérrimamente crítica hacia el mundo libre es una constante en sus obras, muestra de que Arenas nunca olvidó ni perdonó el silencio cómplice de las democracias occidentales hacia lo que estaba ocurriendo en la Isla y en muchos casos la falta de solidaridad con los que padecieron las persecuciones.

En el referido texto, Arenas extrema este señalamiento. En medio del encierro, su personaje conoce la noticia de que el hombre ha llegado a la Luna y la noticia desencadena la evocación de una libertad negada, además de la certidumbre de que solo podrá encontrarla lejos, fuera de esas difíciles circunstancias, a la distancia de otro planeta. Pero a la vez, al mirar a la luna y repetir con aliento desesperanzado la frase “¡Dime que no es cierto! ¡Dime que no es cierto!” considera ese hecho “un acto de profanación, de violación incluso” (Miaja 115), pues un ente puro, vinculado desde siempre a lo femenino, ha sido humillado por parte de “una humanidad maligna e indiferente” que no presta oídos a sus quejas ni cesa de aplaudir al dictador de la Isla y “contra la cual el único recurso es un grito angustiado” (*El color* 120).

III.3 Lo sexual se hace lenguaje

La persecución contra Arenas era de carácter sexual eminentemente. Por ello lo sexual se convirtió en un elemento central de su literatura. En cierto momento, apuntó Julio Ortega que el poeta Jorge Guillén fue “el primero que resolvió el dilema del poeta del exilio: no hablar regionalmente sino hacer hablar al idioma mismo” (14). En el caso que nos ocupa, Arenas traslada ese dilema a lo sensorial, lo circunscribe a lo sexual/textual para asumirse libre de la mediación/negociación de un Estado homogeneizador. A través de ello, lo sexual se hace lenguaje, un modo de articular palabras socialmente prohibidas que Arenas incorpora con naturalidad a la mayoría de sus obras. Son las palabras de un cuerpo gozador, también sufridor, para ser dichas en la intimidad y que con Arenas saltan al texto ya libre de censura.

El idioma que Arenas devuelve a Cuba es uno desconocido por la literatura cubana hasta ese momento, es el lenguaje del sexo descarnado donde el sujeto rompe todos los fórceps y ataduras y asume una nueva identidad exílica. Es el lenguaje de una nueva “ciudadanía cultural acrecentada e inclusiva”, al decir de Ortega (15) que caló tan profundamente en la literatura cubana que no sería posible entender el fenómeno literario de los años noventas en Cuba, donde el tema gay en la narrativa y la poesía acabó imponiéndose, sin señalar las numerosas deudas contraídas con Arenas por autores como Senel Paz, Pedro Juan Gutiérrez, Zoe Valdés, Pedro de Jesús, Ronaldo Menéndez, Ángel Santiesteban, Amir Valle, Lorenzo Lunar y Jesús David Curbelo, entre varios otros.

El sujeto literario emergente en las obras de Arenas constituye por sí solo una transgresión de los patrones de representación de lo sexual asumidos por la cultura cubana no solo a partir de 1959. Reducirlo al período revolucionario no da la justa medida del impacto que tuvo su obra para la genealogía literaria no solo cubana. Como vimos antes, la marginación en el caso de autores como Arenas alcanzaba una causalidad doble: por homosexuales y por no revolucionarios, que son “una las dos” ante los ojos del macho ideologizado, unido a lo que Arnaldo Cruz-Malavé definió como “el miedo al canibalismo”, o sea, el temor masculino “a ser absorbido o succionado por el otro –el homosexual hipostasiado en hueco, vacío, ano o boca devoradora” (85).

Al trasladar esto al terreno de lo político tenemos al arquetípico juez/censor revolucionario que recela del otro porque encarna su negación, su propia duda. Este arquetipo político del macho siente una obsesiva necesidad de reafirmar su condición

masculina, que es sometida a examen constantemente. De ahí los relatos que se reiteran hasta la saciedad en el corpus narrativo de la revolución donde el sujeto revolucionario va al encuentro de la aventura heterosexual para reafirmar su identidad político/sexual. Esa repetición de los múltiples encuentros donde la normatividad social regida por la tradición se funde con el nuevo modelo ideológico “implica, en su reverso, un pánico a ser confundido o visitado por el abyecto en un espacio que el heterosexual compulsivo no pueda controlar” (Fowler 265). Hay en ese comportamiento también un ejercicio exorcizador por parte del macho revolucionario que es ridiculizado sin piedad por Arenas en sus dos obras *El color del verano* y *Antes que anochezca*. Es decir, el arquetipo del revolucionario heroico necesita dejar expuestos hasta la saciedad los rasgos de su ética impoluta, pero esta es una práctica que no conoce su fin, no llega nunca al goce de la saturación, por lo que necesita víctimas cíclicas, sospechar de quien le rodea y exigir a cada cual pruebas de fidelidad, de no abyección. Apunta Fowler:

Es por ello que el poder, puntual o social, efímero o duradero, no tiene más remedio que buscar o fabricar nuevas víctimas para alimentarse de ellas y comprobar así su identidad; pues lo dañado es justamente la filosofía que sustenta el mecanismo, la idea de que mi masculinidad depende de controlar tu homosexualidad, que las identidades sexuales se establecen por oposición en lugar de por complementariedad. (Fowler 266)

Tanto *El color del verano* como *Antes que anochezca* son el *summum* de esa liberación. En ambos textos, las figuras del macho quedan desdibujadas. Los personajes que lo encarnan se adentran en el universo orgiástico homosexual de Arenas, participan del goce desenfrenado, son sodomizados y sometidos para luego retornar rejuvenecidos a su condición masculina como detentores del poder político. La caracterización

areniana del personaje del bugarrón en el capítulo titulado así precisamente, “Del bugarrón”, en *El color del verano* es paradigmática en este sentido.

Y pensar, se dijo mirándose en el espejo, que yo fui el bugarrón número uno de la isla de Cuba; el único que se templó a Mella, a Grau San Martín y a Batista (todos ellos notables bugarrones), y después, ay, a Fifo, que hoy celebra sus cincuenta años en el poder.

(...)

Con el propósito de templarse una vez más a Fifo había subido el superbugarrón al último piso del hospital Piti Fajardo, destinado por Fifo a la templeta. Allí estaba Fifo, en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara y éste era a la vez enculado por Camilo Cienfuegos y Camilo por... El viejo bugarrón no pudo contenerse ante el recuerdo de esa traición. (78-79)

Apunta el narrador que la gran tragedia del personaje del bugarrón es que sólo alcanza la erección, y por supuesto el placer, cuando sodomiza a sus iguales, es decir, a varones no homosexuales que cumplen el mismo rol que él. Arenas lo sitúa fuera de la comunidad homosexual, pero relacionado estrechamente con la élite de poder que entra y sale a su antojo de esa comunidad que el autor no cesa de describir como plagada de deslealtad, infidelidad y traición.

Este es otro de los puntos en el que nos detendremos para indagar en la postura anti-comunitaria que muestra Arenas al representar lo sexual. El sujeto de lo sexual en Arenas se conflictiviza todavía más al ser mostrado sosteniendo un comportamiento extraño, como refractario, a (y ante) la comunidad homosexual. Esterrich lo atribuye a una “poética [o] actitud exílica abyecta en que el acto de deshacer y criticar es su factor predominante” cuyo sujeto “reaparece desbordándose sobre la nación y el estado” (178-79). Es cierto que esa caracterización del sujeto no es posterior a 1980, sino que ya

aparecen rasgos exílicos y de distanciamiento desde su primera novela, *Celestino antes del alba*, lo cual hace todavía más intensa la indagación en torno a cómo veía Arenas su universo de relaciones con lo social, lo gay, lo político y lo cultural, entre otras esferas de la vida.

Según el ensayista y académico Enrico Mario Santí, Arenas, a quien conoció en los tempranos ochentas, “jamás utilizó la palabra *gay*, excepto para burlarse de ella” y agrega:

Porque no sólo no le interesaba, sino que le parecía absurda: él era un militante anticastrista que además era loca, lo cual no quiere decir que haya sido un militante *gay* que, además, era anticastrista. Sostuve conversaciones con Reinaldo sobre la contaminación del arte, y de la literatura en general, por estas posiciones políticas, ya fuese la cuestión anticastrista o la situación homosexual, y decía que prefería ser considerado un escritor que *era* homosexual a ser considerado un ‘escritor homosexual’. Siempre hacía esa distinción. Y por tanto, las desfiguraciones que se hacen hoy en nombre de una militancia retrospectiva, carecen de razón.

Lo que vemos en Arenas es un cuestionamiento profundo del acto de elegir y pertenecer, pues esa elección/pertenencia siempre estará determinada por un contexto de “finitud consciente”, para decirlo en términos de Slavoj Žižek. Nos dice Žižek:

La indecidibilidad es radical: nunca se puede llegar a un contexto ‘puro’ anterior a la decisión; todo contexto está ‘siempre ya’ constituido retroactivamente por una decisión (igual que las razones para hacer algo, que siempre son postuladas retroactivamente, por lo menos en grado mínimo, por el acto de decisión basado en ellas: solo después de que nos hemos decidido a creer nos resultan convincentes las razones para creer y no a la inversa). Otro aspecto de esta misma cuestión es que no solo no hay decisión sin exclusión (toda decisión excluye una serie de posibilidades), sino que el acto de decisión en sí resulta posible gracias a algún tipo de exclusión: algo debe ser excluido para que nosotros nos convirtamos en seres que toman decisiones.
(28)

Siguiendo la anterior, para Arenas lo homosexual como contenido ideológico había sufrido distorsiones que terminaban normalizando relaciones de dominación heterosexual, pues nunca son las ideas de su grupo comunitario las que terminan regularizando un contexto, o sea, gobernando. Es por eso que hace tan evidente su distancia de ambos contextos regularizadores ante la imposibilidad de asunción o concreción de una relación de dominación distinta a la que la sociedad normaliza e impone.

En *Otra vez el mar*, por ejemplo, recordemos cómo Héctor, su protagonista, mantiene diálogos con su esposa en los que continuamente expresa duras críticas contra el sistema comunista que impera en la Isla, a la vez que intenta reflexionar sobre el papel del escritor en las sociedades totalitarias donde la lógica implacable de la producción se impone forzosamente y como por decreto por sobre la cultura y el arte:

Es horrible, dice de pronto Héctor, (...) vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere de tal modo que el creador, el artista, se considere una cosa ornamental, inútil o parasitaria si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción. Es ofensivo pensar que el hecho de cortar diez arrobas de cañas sea mucho más importante que el de (por lo demás imposible) escribir un buen libro. (...) Y si quieres sobrevivir (...) debes descender no a la sencillez, ni siquiera al silencio (...) sino a la vulgar adulonería, a la elemental chusmería que elogia y ensalza a cualquiera porque no cree ni en sí misma. ¡Escribe un himno, una cantata, una loa! Si es que no quieres tener problemas. Pero el poema, tu poema, la poesía, es ya aquí un sentimiento antiguo, reaccionario, ridículo, contraproducente, peligroso, precisamente por querer seguir siendo nuevo. (178)

Pero también en esta novela, una vez consumada la relación de Héctor con el joven vecino, aquel reniega del acto y comienza a humillarlo y acaba provocando el misterioso suicidio de este.

Rápido salgo de su cuerpo. Salto al centro de la explanada. Lo contemplo, por primera vez se muestra confundido. Comencé a reírme a carcajadas. Camino a su alrededor, riéndome. Me planto ante él y lo abofeteo. —¿Qué te habías creído?, le digo. Y vuelvo a golpearlo. —¿Crees que desde el principio no me di cuenta lo que eras? ¿Crees que todo esto lo he hecho porque sentía algo hacia ti como seguramente habrán sentido otros, como estarás acostumbrado a que ocurra? —Y vuelvo a reírme a carcajadas. —Te conozco —le digo—. Sólo te interesa burlarte, entretenerte, que te divierta el que a ti se te antoja. Ah, pero con el que no te cae en gracia, qué hombría, qué castidad, seguramente lo denuncias por corruptor a la policía, ¿no? (...), dime, a cuántos has entregado ya...? (352-53)

El sujeto sexual areniano se sitúa fuera tanto del Estado y lo nacional como de la comunidad homosexual, esto es, para decirlo con Esterrich, “no promueve su inserción ni en la nación ni en el Estado” (180), pero tampoco busca una desestabilización de sus límites mediante la realización del acto sexual. Para Leo Bersani, citado por Esterrich: “To want sex with another man is not exactly a credential for political radicalism.” Sin embargo, su auto-marginación va más allá de lo político enfrentado al Estado, ya que el sujeto areniano tampoco busca ser incluido en la comunidad homosexual por considerarla homogeneizante y excluyente. En la novela *El color del verano*, junto con el coro de “locas” —Coco Salas, La Goyesca, Sakuntala La Mala, Oliente Churre, Reina de las Arañas, Delfín Proust, la Jibaroinglesa, entre otras— que siempre terminan siendo desprestigiadas por el narrador, aparece la Tétrica Mofeta, alter ego del autor, con su comportamiento ácidamente crítico y como si su misión solo fuera dejar testimonio del

mundo desquiciado y caótico del que forman parte. Es que para Arenas la normatividad social será siempre heterosexual y moralizante, por lo que el homosexual no debe reconocerse bajo esos patrones: ha de ser siempre exílico, ha de mantenerse al margen, ser aéreo, no echar nunca raíces, como escribió en *El color del verano*:

Un homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio, que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar. Estamos siempre buscando un sitio que al parecer no existe. Estamos siempre como en el aire y atisbando. Nuestra condición de pájaro es perfecta y está muy bien que así nos hayan calificado. Somos pájaros porque estamos siempre en el aire, en un aire que tampoco es nuestro, porque nuestro no es nada, pero que al menos no tiene fronteras. (403)

III.4 La estrategia anticanónica

Lo sexual en Arenas, como hemos visto, no tiene solo un carácter subvertidor del espacio político más inmanente, sino que es también una rebelión contra la corrección literaria que había impuesto la cultura oficial dentro de la Isla y una asunción del contracanon origenista. Este fue uno de los campos de batalla más activos de la generación del Mariel y de Arenas en particular: lidiar con una tradición que impuso un modelo, anular los vacíos en el tratamiento de lo sexual, y crear un lenguaje nuevo que fuera el adecuado vehículo expresivo para la liberación del cuerpo, en el que no cabía el temor al uso de palabras no recogidas antes por texto alguno. Hacia el discurso político revolucionario, la narrativa de la revolución y la herencia del grupo Orígenes dirigió Arenas sus deleuzianas “máquinas de guerra”, o sea, el centro de su operatoria estética y de lenguaje.

En *Antes que anochezca*, Arenas revela haber sentido temor por la figura de Lezama, “yo nunca me hubiera atrevido a llamarlo, porque me aterrorizaba un hombre tan tremendamente culto”, dice (109). Inmediatamente contrapone la figura de Carpentier a la de Lezama en un juego binario que se ha reiterado hasta la saciedad en la literatura cubana —Lezama vs. Carpentier, Piñera vs. Lezama, Martí vs. Casal...— y apunta que haber conocido al autor de *El siglo de las luces* fue “una experiencia desoladora”, pues de tanta cultura que tenía se había deshumanizado y parecía “una computadora refinada”. Sin embargo, señala su admiración por Lezama porque era “un hombre que había hecho de la literatura su propia vida; (...) una de las personas más cultas que he conocido, pero que no hacía de la cultura un medio de ostentación sino, sencillamente, algo a lo cual aferrarse para no morir” (109) y alude al “extraño privilegio de irradiar una vitalidad creadora” que tenía Lezama que hacía que sus interlocutores se sintieran inspirados y retornaran a sus casas imbuidos del deseo de escribir.

No es difícil percibir en este cándido retrato del poeta de Trocadero que Arenas viera en Lezama un modelo de intelectual al que le hubiera gustado aproximarse en el sentido exclusivo de alcanzar un orden filosófico y una entrega monacal al acto de la escritura, pero también en el sentido de alcanzar un ambiente que propiciara cierta comodidad o tranquilidad mínima para poder escribir. “La pasión primera de Lezama era la lectura”, dice Arenas (109), y sobre la condición de lo sexual en Lezama vuelve a la binariedad y opone las “preferencias helénicas” y el “culto extremo hacia la belleza

griega” de Lezama al gusto inquieto, “popular”, en busca siempre de “los hombres rudos, los negros, los camioneros” de Virgilio Piñera (110-11).

No es precisamente contra ese Lezama humanizado que Arenas enfile su estrategia anticanónica, sino contra aquella figura totémica coronada por el célebre desiderátum lezamiano que, en el editorial de presentación de la revista *Espuela de Plata* (1939-41), señalaba: “La ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos”. Fue ese el inicio del denominado “origenismo clásico”, con un fuerte basamento católico, donde el problema no es tanto la palabra “ínsula” como el vocablo “cosmos”. “La isla distinta e indistinta sería la isla poética, única, pero libre de todo localismo estrecho, abierta a lo universal. ‘Cosmos’ mantendría, más allá de su evidente sentido de ‘universo’, la resonancia de su significado originario: ‘orden’ y el orden donde la isla es a un tiempo distinta e indistinta es desde luego el de Roma” (Díaz, 103).

Rojas ha visto en el grupo Orígenes una “búsqueda generacional de una ciudad letrada católica” (2006, 117) que comenzó desde bien temprano, años antes de la puesta en marcha de la revista homónima. Quien se erigiría en ideólogo y asumiría los posicionamientos más controversiales dentro del grupo sería Cintio Vitier, autor del libro *Lo cubano en la poesía*. En este volumen de ensayos hay un aparte muy polémico sobre la poesía de Virgilio Piñera, concretamente contra el poema “La isla en peso”, donde Vitier ataca la visión de la Isla que éste muestra. Cito sus palabras porque, aunque fueron publicadas en 1958, parecen referirse a la obra futura de Arenas y ser el origen de los

mayores reparos que todavía se le ponen a sus obras. Dice Vitier en la lección titulada “El reverso vacío”:

Esa pupila analítica y *desustanciadora*, apta para ver “*Las destrucciones*” (...) pero *no el gnomon o número invisible de la forma*, es la que, en “La isla en peso”, va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una *caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera*, para *festín de existencialistas*. La vieja mirada del autoexotismo (...) prolifera aquí con el apoyo de un *resentimiento cultural* que no existió nunca en las dignas y libres trasmutaciones de lo cubano. Trópico de *inocencia pervertida*, (...) *tierra sin infierno ni paraíso*, en el sitio de la cultura se entronizan los *rituales mágicos*, y *en lugar del conocimiento, el acto sexual*. (338-39) (Énfasis mío.)

De un lado, la virtud, la grandeza, el conocimiento; del otro, destrucciones, caos, perversión, resentimiento. De un libro “nacido de una vehemencia moral”, al decir del poeta Rolando Sanchez Mejías, Orígenes levantaría entonces su canon propio, su particular ciudad-estado letrada, “un espacio bautizado, sustraído a una barbarie exterior y amenazante, y la del triunfo del orden sobre el caos, de la voluntad sobre lo amorfo” (Díaz, 108). La foto del grupo en la iglesia de Bauta en 1952, donde oficia el poeta sacerdote Ángel Gaztelu, es el mayor testimonio que ha perdurado del ceremonial origenista.

Llegado su momento, Arenas se situará fuera de la foto, lejos del ceremonial: se ubica en la senda de quien considera su igual, su admirado Virgilio Piñera, la de la “oscura cabeza negadora”, la que Antonio José Ponte alguna vez llamara “la tradición cubana del No” de tan difícil andadura por la literatura cubana. Piñera se había convertido en líder de la reacción antiorigenista que encontró asiento en la revista *Ciclón* (1955-59) y desde ella reprocha a Vitier su mojigatería al evadir el tema del

homosexualismo al hablar de la poesía de Emilio Ballagas. Piñera revela lo ridículo del ceremonial origenista, se distancia y no volverá a formar parte de lo que Fina García Marruz denominó “la familia de Orígenes”.

De tal familia también acabaría excluido Lorenzo García Vega —“jesuita protestante”, le llamó Lezama alguna vez—, para quien el catolicismo origenista era “tapujo y tapiz”, una “selva hermética y rococó, coartada para ocultar lo demoníaco, adorno que cubre lo venido a menos” (Ponte 2002, 88). García Vega es autor de *Los años de Orígenes*, su tensa y agri dulce interpretación de las jornadas que vivió como el más joven miembro del grupo y la significación que éste tuvo en su momento para la literatura de la Isla. El libro ha sido comparado con *Antes que anochezca* por ser documentos únicos dentro de la literatura cubana, piezas de la “tradición del No”, “páginas porfiadamente negadoras”. Escribe Ponte:

Los libros del No son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. En ellos, esa tierra, ese país se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa. Ese poco de olvido es lo que buscamos al leerlos, un olvido en el que, paradójicamente, el país puede verse con más claridad. (99-100)

Pero todo después de 1959 comienza a desdibujarse. Los libros del No se exilian: solo pueden existir en una dimensión otra, la del afuera, la del “Reverso” y el “Rencor” mencionados por Cintio Vitier a propósito de García Vega. Todavía antes de la persecución de Arenas, Lezama le abre los brazos al joven autor de *Celestino antes del alba*, lo recibe, conversan, llega a elogiar su talento narrativo. Arenas hace lo propio en algunas publicaciones y revistas, incluso un breve texto suyo sobre Lezama aparece recogido en una reciente edición realizada por Casa de las Américas en 2010 sobre la

obra del autor de *Paradiso*. Sin embargo, frente a Vitier y sus postulados Arenas se ubicó de inmediato en las antípodas. En el siguiente párrafo, esboza una respuesta a *Lo cubano en la poesía* y da su versión de “qué cosa es lo cubano”. Nótese cómo usa el ejemplo de Alejo Carpentier, no así el de Lezama, para referirse al barroco:

Creo que lo cubano dista mucho de ser una abigarrada descripción monumental y barroca, al estilo de Alejo Carpentier. Lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrático, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante. El arbusto, no el árbol; la arboleda, no el bosque; el monte, no la selva. La sabana que se difumina y repliega sobre sus propios temblores. Lo cubano es un rumor o un grito, no un coro ni un torrente. Lo cubano es una yagua pudriéndose al sol, una piedra a la intemperie, un aleteo al oscurecer. Nunca una inmensa catedral barroca que jamás hemos tenido. Lo cubano es lo que ondula. (2013, 137)

Pero todavía podía ser Arenas mucho más directo e hiriente en su actitud anticanónica. Veamos dos momentos. El primero es en el inicio del Canto Quinto de su novela *Otra vez el mar*. Allí, el narrador comienza su diatriba contra “el monje Cintio” refiriéndose a *Lo cubano en la poesía* como “beato folletín sobre la poesía cubana” (325) y pasa a enumerar lo que podríamos considerar un breve resumen de lo que entiende Arenas por literatura y por el papel del escritor en cualquier sociedad. Dice el narrador:

Este señor no antologa a los poetas por los méritos que, como tales, reflejen en sus obras, sino por las limitaciones, la mojigatería, la cobardía, el conformismo, la paciencia, el renunciamento a la vida, el sufrimiento o los prejuicios que padecieron, aceptaron, asumieron, o no pudieron superar y ahora nos los hacen padecer (...) De este modo, el monje Cintio quita y pone, entrona y destrona, guiado por un extraño sentido crítico en el que la santurronería (renuncia, penitencia, abstinencia, pudibundez, hipocresía y otros remilgos de convento) someten a la inteligencia, la imaginación, el talento y la sensibilidad... No es raro pues, que una *mentalidad* de este tipo haya encontrado su sitio en la actual dictadura cubana. Catolicismo ramplón

y comunismo (fanatismo y dogmatismo) son términos equivalentes en lo que podría llamarse *una particular ética de la hipocresía*. (325)

En estas líneas, escritas según confesión del propio autor a finales de los años sesentas, aparecen las coordenadas de toda la estética areniana —también de su manera de ejercer lo político, desde luego—que se activará una vez que llega al exilio y su obra toma nuevo impulso. Dichas coordenadas emergen no solo en sus obras de ficción, sino en la revista *Mariel* y en sus piezas reflexivas contenidas en *Necesidad de libertad*.

El otro momento es la obra de teatro titulada “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” con la que Arenas abre su novela *El color del verano*. En ella aparece el personaje de Cynthio Metier formando parte del Coro del Malecón habanero junto con otras figuras relevantes de la cultura oficial del régimen, como Roberto Fernández Retamar (llamado aquí Retamal), Miguel Barnet (Miguel Barniz) y Pablo Armando Fernández (Paula Amanda), y varios poetas origenistas, entre otros. El papel de Cynthio Metier en la obra es muy secundario, queda reducido a no permitir que su esposa Fina García Marruz (Tina Parecía Mirruz en la obra) inhale una bola de cocaína ni la guarde para uno de sus hijos. Pero no por ellos deja de ser significativa la magnitud simbólica con que Arenas dota a esta suerte de no-personaje: forma parte de un coro, su parlamento es irrelevante e interviene cual policía de los deberes para impedir el acceso al placer, a lo prohibido.

Extensa y carnavalizante, a la manera de una “gran fiesta apocalíptica” (Esterrich 180), la obra es un gran retablo donde comparecen los principales dirigentes de la revolución y los escritores y artistas más conocidos. El objetivo de tan caótica reunión es

darle un acto de repudio a la Avellaneda, pues luego de haber sido resucitada por orden de Fifo (Fidel Castro) para celebrar los cincuenta años de la revolución, decide escapar de la Isla en una lancha. La narración se torna hilarante en especial cuando Arenas parodia los estilos de varios de los autores incluidos. Es difícil no ver en esta pieza teatral una alegoría sobre la destrucción del país, también del canon origenista: impedidos de abandonar la Isla, varias personas comienzan a roer las profundidades de la plataforma insular hasta que logran desprenderla y hundirla en el mar.

Una reescritura de *Lo cubano en la poesía* después de los libros de Arenas, ¿qué habría reservado para un posicionamiento como el que asumió el autor de *El color del verano*? No hay en ellos salvación posible para la poesía, no ya para el país. La “joven luz” de Eliseo Diego titubea o se ha apagado para siempre. Lo particular entrevistado por los origenistas del ritual de Bauta se difumina y la Isla es una como cualquier otra de las Antillas, su peculiaridad no es sino negativa: sin sublimación lírica, otra vez el “gnomon”, el “número invisible de la forma” deja de avizorarse. Un pueblo que, al huir en estampida, corroe sus cimientos y evade su responsabilidad ante la Historia. Todo está por hacer, todo debe volver a comenzar.

CAPÍTULO IV
GUILLERMO ROSALES O EL EXILIADO TOTAL
EN LA CASA DE LOS NÁUFRAGOS

La casa decía por fuera “boarding home”, pero yo sabía que sería mi tumba.

Guillermo Rosales, *La casa de los náufragos*

Guillermo Rosales fue el único de los tres escritores de la generación del Mariel estudiados en esta investigación que no llegó a los Estados Unidos procedente del puerto del Mariel en 1980. A diferencia de Arenas y Victoria, Rosales salió de Cuba en 1979 hacia España a través de gestiones familiares entre su padre Isidro Rosales y una tía residente en Miami. Y según los investigadores Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco en su libro *Hablar de Guillermo Rosales*, la salida no estuvo relacionada con causas estrictamente políticas, sino con una trifulca de Rosales con un jefe en su último trabajo en Cuba, y por los deseos de publicar su obra fuera del país, ya que en la Isla no había sido posible (51). Pero logró entrar a Miami, Florida, en enero de 1980 y ser parte del grupo de escritores que ese mismo año pudo salir de la Isla y fundar una poética de la literatura cubana del exilio que tuvo su mayor expresión en la revista *Mariel*.

Rosales fue también el más huraño de los tres, el que menos alternativas tuvo dada su condición de paciente psiquiátrico desde su vida en Cuba, el que con gran

facilidad destruía manuscritos para reescribirlos y demolerlos nuevamente, el que menos publicó. En su defensa, es probable decir que fue además quien mejor comprendió y representó en la literatura de su grupo el papel del antihéroe del exilio. Como muestra del crecimiento inverso del héroe en el contexto del exiliado, está su novela *Boarding Home* (1987), a la que un jurado presidido por Octavio Paz le otorgó el premio Letras de Oro en 1987. Años más tarde, la obra fue publicada en español como *La casa de los naufragos* (2003) y en inglés bajo el título *The Halfway House* (2009).⁷

La novela es la obra de un exiliado sistémico donde los trazos autobiográficos aparecen desde el primer momento, casi al extremo de aparecer William Figueras, el protagonista, como un alter ego de Rosales:

He estado ingresado en más de tres salas de locos desde que estoy aquí en la ciudad de Miami, a donde llegué hace seis meses huyendo de la cultura, la música, la literatura, la televisión, los eventos deportivos, la historia y la filosofía de la isla de Cuba. No soy un exiliado político. Soy un exiliado total. A veces pienso que si hubiera nacido en Brasil, España, Venezuela o Escandinavia, hubiera salido corriendo también de sus calles, puertos y praderas. (11-12)

Ningún sitio habría propiciado paz a este exiliado total, como él mismo se define en las primeras páginas de la novela. Su vía crucis en el destierro, dentro del exilio, comienza con la llegada a “boarding home”, la casa para discapacitados donde —para

⁷ La primera novela de Rosales, *Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección*, fue finalista del Premio Casa de las Américas en Cuba en 1969, y publicada casi treinta años después, en 1994, por Ediciones Universal en Miami bajo el título *El juego de la viola*. Un jurado integrado por Alejo Carpentier, Salvador Garmendía, Noé Jitrik, Ángel Rama y David Viñas, concedió el premio ese año a *Los fundadores del alba*, del boliviano Renato Prada Oropeza, dedicada al tema de las guerrillas en América Latina. La obra de Rosales solo obtuvo una recomendación para ser publicada, y cuando *La Gaceta de Cuba* publicó un fragmento en su número de junio de 1969, la nota decía: “El protagonista es un niño influido por la lectura de *muñequitos* (tiras cómicas) de la época anterior al triunfo de la Revolución” (“*Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección*”, *La Gaceta de Cuba*. La Habana, No. 74, junio, 1969, p. 13).

Figueras en la novela y Rosales en la realidad— la vida tenía lugar en el círculo más bajo del infierno. Y donde sin excepción, todos los inquilinos padecían diferentes tipos de enfermedades mentales y sobrevivían en medio del hedor y la desatención de los responsables del hospicio.

La casa nombrada “boarding home” no es un hospital ni una sala de psiquiatría; no es, ni por asomo, un lugar donde habita la misericordia hacia la discapacidad que padecen sus inquilinos. Este espacio converge en algunos puntos con la descripción del lugar de confinamiento ilustrado por Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*: “Como medida económica y precaución social, es un invento. Pero en la historia de la sinrazón, señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad” (124). Pero el caso de este confinamiento miamense no se adapta en la totalidad al espacio descrito por Foucault, quien enfatiza:

Ha nacido una sensibilidad, que ha trazado una línea, que ha marcado un umbral, que escoge, para desterrar. El espacio concreto de la sociedad clásica reserva una región neutral, una página en blanco donde la vida real de la ciudad se suspende: el orden no afronta ya el desorden, y la razón no intenta abrirse camino por sí sola entre todo aquello que puede esquivarla, o que intenta negarla. (124-25)

“Boarding home” es un destierro, no es una región neutral o una vida en suspensión, ni siquiera es esa página en blanco que señala Foucault. Es sencillamente la subversión del orden de todos los valores, el purgatorio en la tierra para estos seres discapacitados que, incluso con familia en los Estados Unidos, no son parte de los

hogares. Se trata de un negocio del insensible señor Curbelo, manejado por Arsenio, un alcohólico inescrupuloso.

El propio personaje de Figueras describe reiteradamente el lugar de confinamiento al que lo llevó su tía. Ofrece variados detalles del espacio y de sus habitantes a lo largo de la novela para enfatizar la condición de purgatorio.

Especialmente, remarca los puntos más punzantes de la vida en la casa de desahuciados:

Desperté. He pasado un mes desde que estoy aquí, en el boarding home. Mi sábana sigue siendo la misma, mi funda también. La toalla que el señor Curbelo me diera el primer día, está ahora emporcada y húmeda y huele fuertemente a sudor. La tomo y me la echo al cuello. Voy al baño a asearme y a orinar. Llego al baño. Orino sobre una camisa a cuadros que algún loco ha metido en la taza. Luego me vuelvo al lavamanos y abro una de las llaves. Me froto la cara con agua fría. Me seco con la toalla emporcada. (47)

La sensación de repugnancia que provoca esta escena se repite varias veces en la novela. Procede lo mismo de una camisa atascada en un urinario de uso colectivo, de la descripción del líquido amarillento que supura el cuenco del ojo de cristal de un inquilino, o de los charcos de orina que aparecen diariamente en las habitaciones del “boarding home”.

El sentido abyecto flota en el aire del espacio al que ha llegado Figueras conducido por su tía Clotilde. Ella le ha repetido duramente que ésa es la única alternativa, y que ya no hay nada que hacer, mientras le describe el lugar: “un negocio como otro cualquiera (...) un negocio como una funeraria, una óptica, una tienda de ropa. Aquí pagarás trescientos pesos (...) Aquí estarás bien. Estarás entre latinos” (12). La tía se auxilia de la semántica precisa para definir lo que Foucault denominó “un

invento”, “una página en blanco”, y que Figueras —y también Rosales— sufre en primera persona.

El sencillo hecho de que el “boarding home” sea un negocio trastoca los términos de piedad y misericordia, que supuestamente deben recibir estos enfermos mentales, por dinero. Así aparece la primera y gran muestra de abyección que caracteriza la casa a la que llega el protagonista y de paso a la novela, en el sentido que Julia Kristeva describe el término en *Poderes de la perversión*:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (11)

“Boarding home”, donde mayormente se desarrolla *La casa de los naufragos*, es un negocio administrado sin ninguna muestra de piedad. Arsenio, el empleado, es ante los ojos de Figueras “el verdadero jefe del boarding home” (22). Mantiene una relación fuera de las normas sociales con los inquilinos, los maltrata, golpea, roba, acosa y viola sexualmente. Caridad es la cocinera, quien también roba y maltrata a los enfermos mentales. Tanto Arsenio como Caridad han estado recluidos en cárceles en algún momento de su vida en los Estados Unidos.

La denominada región neutral de Foucault es aquí un calvario donde no se cumple con la razón primaria que amparó su nacimiento ante la ley: dar hospicio, protección, seguridad, alimentación e higiene a personas deshabilitadas mentalmente que

pueden pagar su estancia a través de una pensión gubernamental o de sus familiares. Rosales logra representar la fragilidad del espectro de lo legal y la abyección que su fractura provoca —mencionada anteriormente por Kristeva— con solo pasar la vista y narrar lo que ve Figueras. Fríamente contado, incluso a veces sin juicios personales, la abyección omnipresente es un personaje más en la novela. En una simple descripción sobre Arsenio emerge todo lo inmoral y tenebroso que contiene el personaje:

Arsenio se pasa todo el día completamente borracho. Sus amigos le llaman *Budweiser*, que es la marca de cerveza que más toma. Cuando bebe sus ojos se hacen malignos, su voz se torna (¡aún!) más torpe y sus ademanes más toscos e insolentes. Entonces le da patadas a Reyes, el tuerto; abre las gavetas de cualquiera en busca de dinero, y se pasea por todo el boarding home con un cuchillo afilado a la cintura. A veces, toma este cuchillo, se lo da a René, el retardado, y le dice señalando a Reyes, el tuerto: “¡Méteselo!” . Y explica bien: “Méteselo por el cuello, que es la parte más blandita”. (22-23)

Figueras contempla la escena y aún le queda lucidez para detectar de qué lado están los malos en el mundo al que ahora pertenece. El que un día huyó de todo lo que le pareció repulsivo en su país de origen, el que se ha declarado exiliado total, no encuentra salidas ante su realidad y declara una no-relación con su nuevo espacio.

Sin embargo, algunas veces pierde la noción exacta de la línea divisoria entre la piedad y la omnipotencia, ya sea por extraños procesos de imitación con el entorno o por las estaciones de la sinrazón. Él también golpea a Reyes, el tuerto, y declara sentir goce cuando eso sucede: “Lo miro con asco. Sangra por la frente. Siento, al verlo, un extraño placer. Cojo la toalla, la tuerzo y doy un latigazo con ella en su pecho esquelético” (37). Subsistir en la abyección convierte a Figueras en abyecto de sí mismo, condición

definida por Kristeva como una de las más deplorables del ser humano: “Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto” (12). Los efectos de vivir en la abyección son inminentes en Figueras. Pero en sus momentos de extraña lucidez, lee la antología de los poetas ingleses que lo acompaña todo el tiempo, recibe la visita de su amigo El Negro⁸, sueña y hace planes para volver afuera, a la realidad, enamorado de Francis.

El propio Rosales dijo en entrevistas que esta novela fue escrita con mucho odio y no temió desnudarse en ella, como usualmente hicieron muchos de los miembros de la generación del Mariel en sus creaciones. En la presentación de William Figueras declara que a la temprana edad de 15 años ya había leído a los grandes escritores y había escrito una novela nunca publicada en su país de origen por censura del Partido Comunista. Igual explica que el personaje enloqueció cuando comenzó a ver diablos en las paredes y a escuchar voces, y que un día abandonó el país para tratar de mejorar física e intelectualmente. Pero quizá la parte más dura de esta presentación del protagonista sea cuando asume su papel de antihéroe y describe su llegada a la Florida estadounidense y el encuentro con sus familiares:

⁸ El personaje del Negro guarda relación con el poeta cubano Esteban Luis Cárdenas, también exiliado de la generación del Mariel que terminó sus días en una casa similar al “boarding home”, en Miami. Este poeta, junto con Arenas y Victoria, eran las personas más cercanas a Rosales del mundo literario, siendo Victoria el que mayor acceso tenía a su vida. Como deja claro en *La casa de los naufragos*, el Negro simboliza su nexos con este contexto: “Él es mi contacto con la sociedad. Él va a reuniones de cubanos intelectuales, conversa de política, lee los periódicos, mira la televisión, y luego, cada una o dos semanas, viene a verme para trasmitirme la esencia de sus correrías por el mundo” (35).

Creyeron que llegaría un futuro triunfador, un futuro comerciante, un futuro playboy; un futuro padre de familia que tendría una futura casa llena de hijos, y que iría los fines de semana a la playa y correría buenos carros y vestiría ropas de marca *Jean Marc y Pierre Cardin*; y lo que apareció en el aeropuerto el día de mi llegada fue un tipo enloquecido, casi sin dientes, flaco y asustado, al que hubo que ingresar ese mismo día en una sala psiquiátrica porque miraba con recelo a toda la familia y en vez de abrazarlos y besarlos los insultó. Sé que fue un gran chasco para todos. Especialmente para mi tía que esperaba una gran cosa. Y lo que llegó fui yo. Una vergüenza. Una mancha terrible en esta buena familia de pequeños burgueses cubanos. (14)

Este cuasi autorretrato de Rosales, calcado de su propia historia, es quizá una de las partes más desgarradoras de la novela. El reconocimiento del antihéroe en las primeras páginas deja claro desde el principio que no se trata de una obra de evolución donde, a pesar de situaciones difíciles, el protagonista saldrá a flote y crecerá como ser humano.

La casa de los naufragos mira de frente la derrota, no intenta explicársela, encontrar las razones que han llevado a Figueras al “boarding home”. El sentido de la narración es precisamente el sinsentido de la vida del autor. En una entrevista concedida a la revista *Mariel*, Rosales expresó: “Creo que la experiencia de quien vivió en el comunismo y el capitalismo y no encontró valores sustanciales en ninguna de ambas sociedades (*sic*), merece ser expuesta. Mi mensaje ha de ser pesimista, porque lo que veo y vi siempre a mi alrededor no da para más. No creo en Dios. No creo en el hombre. No creo en ideologías” (1986). Después de semejantes declaraciones es fácil comprender que esta novela, nombrada originalmente *Boarding Home* —el mejor título que podría tener y que la editorial española modificó—, no es metáfora, no es parábola, no intenta

ser enseñanza porque es, sencillamente, la vida del autor, el azaroso bregar de Rosales por los grietas entre la cordura y la locura hasta que se dispara un tiro el 6 julio de 1993 en un apartamento en el noreste de Miami.

Rosales y esta novela pueden ser entendidos prácticamente como inclasificables en la literatura del exilio cubano en sentido general y en especial en el contexto de sus congéneres del grupo del Mariel. El crítico cubano Ernesto Hernández Busto la distingue por su fuerza, incluso de las creaciones de clásicos del exilio como Arenas y Sarduy:

En *El color del verano* Arenas llevó al paroxismo el poder carnavalesco de la alegoría cubana presentándonos un asilo tan represivo como irreverente, un irónico “jardín de las delicias”. Pero ni en la *Pentagonía* de Arenas, ni en *Pájaros de la playa*, la última novela de Sarduy, donde un apestado eleva el sida a la categoría de metáfora del devenir, ni en la sobrevalorada *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez, ni en las recientes alegorías de Juan Abreu encontramos la fuerza que emana de este libro de Rosales. *Boarding Home* no es una metáfora de nada. Al contrario: lo que nos descubren estas cien páginas es que a la literatura cubana le sobra metáfora, de la misma manera que le sobra realismo testimonial. (126)

Ubicar a Rosales y su original *Boarding Home* en categorizaciones es labor difícil. No solo es excepción entre la gama de escritores en los diferentes exilios que ha tenido la literatura cubana, sino también entre los escritores hispanos en los Estados Unidos en sentido general.

En su ensayo *Literatura y subjetividades migrantes*, la costarricense Gabriela Chavarría Alfaro enumera los puntos que los estudiosos de la literatura escrita por hispanos y latinos en los Estados Unidos, Nicolás Kanellos e Imara Liz Hernández, establecen sobre una poética de este tipo de narrativa en el texto “Lucas Guevara: La primera novela de inmigración hispana a los Estados Unidos”. Chavarría distingue

cuatro puntos esenciales en la caracterización de Kanellos y Hernández que son determinantes a la hora de establecer arquetipos narrativos para este grupo de escritores:

1– un personaje hispanoamericano ingenuo, con grandes aspiraciones hacia la Metrópoli, que ha sido seducido por la visión del sueño americano y llega a descubrir que es todo lo contrario a lo que se le dijo o esperaba. 2– Este ingenuo inmigrante es víctima de toda clase de abusos por parte de las autoridades civiles, de los otros ciudadanos y en ocasiones de sus mismos paisanos inmigrantes. 3– La trama es generalmente un pretexto para criticar la Metrópoli como el espacio de la perversión y la corrupción moral (...) y los anglosajones son vistos como quienes explotan y pervierten la inocencia latina. (...) 4– Prevalece un nacionalismo cultural y la patria lejana se idealiza a través de la nostalgia. (2010)

Las preguntas son: ¿Dónde se ubican Rosales y *La casa de los naufragos* siguiendo las denominaciones anteriores? ¿Cuál es el sueño americano del escritor que nos ocupa? O mejor aún, ¿existe algún sueño para él? ¿Qué es el abuso desde la perspectiva de la demencia? ¿Pretende Rosales hacer una crítica al sistema social estadounidense? ¿Existe una patria idealizada para este autor? ¿Qué es la nostalgia en su caso?

Difícil de ubicar, se impone asumir que estamos ante la posible excepción de una regla que aún se configura y que va adoptando diferentes modos y tropos en la medida que el exilio cubano se modifica. Y aunque como muchos de sus contemporáneos tenía en su propia vida la mejor ficción para narrar, es justo destacar que Rosales encontró un punto personal que hasta ahora no ha sido expuesto por otros, y que guarda estrechos lazos con su condición psiquiátrica, pero también con la determinación de ser un exiliado total y sistémico en cualquier contexto.

En sus estudios sobre los escritores de la generación del Mariel, la cubana Mónica Simal asume en el caso de Rosales y *La casa de los náufragos* una verticalización del “yo” a la hora de hacer notar la singularidad que lo distingue en el espacio narrativo del exilio cubano (las comillas pertenecen a la autora):

Me interesa, entonces, acercarme a la novela como una autofabulación. La autofabulación de un “yo” victimario y víctima, destructor, colérico. Un “yo” que se autoriza a partir de la escritura para “auto-contemplarse” y “auto-narrarse”. A partir de esta mirada desde el “yo” etiquetado a su vez por otros como “loco”, el texto busca hacer al lector cómplice, testigo y espejo de ese “yo”. Esta primera persona, por otro lado, estará alejado del modelo de lo cubano que histórica y culturalmente ha sido asentado en el discurso literario tanto en la isla como en el exilio. A su vez, será éste, el primer “yo” de la generación del Mariel que da cuenta durante un proceso de autodestrucción, de un exilio despiadado que no alberga una gota de esperanza. (2012)

Desde la perspectiva de la novela, sabemos que Figueras no estaba solo en el círculo más bajo del infierno terrenal que vivía en el “boarding home”. Otros cubanos lo acompañaban en esa misión de desmitificar el exilio como la gran oportunidad para renacer. Aunque por diversas vías y pasados en Cuba, varios de los inquilinos del hospicio también dan cuenta del proceso de autodestrucción mencionado por Simal que ubica al sujeto del histórico inmigrante cubano triunfador al otro lado de la balanza.

El espacio del “boarding home” se repite en varias zonas de Miami, y muchos de sus inquilinos llegaron a los Estados Unidos procedentes del puerto del Mariel por donde salieron no solo los familiares de exiliados establecidos anteriormente en la Florida, sino también enfermos mentales, reclusos y personas no deseadas por el gobierno cubano. La gran mayoría de este grupo que no tenía familias a las que acogerse a su llegada a

Miami, fue a parar a la conocida *Tent City (Ciudad de las carpas)* en 1980. Un campamento alzado a ras de tierra debajo de una zona de la autopista I-95, donde de manera improvisada vivían estos inmigrantes que no tenían lugar en su país de origen, pero tampoco en su nuevo destino.⁹

Este espacio también puede ser entendido como una especie de confinamiento, descrito antes por Foucault. Para muchos de estos inquilinos de los hospicios del tipo “boarding home”, éstas fueron sus primeras casas, surgidas por la necesidad de emergencia ante la entrada masiva de personas sin ningún amparo familiar. Y ya sabemos que sin ser parte de esa ola de inmigrantes, Rosales llega a Miami justo por ese tiempo procedente de España con un historial de enfermo psiquiátrico. Sin ser parte del grupo, cumple con las características que identifican a estos exiliados completamente diferentes de los que llegaron durante la primera década de los años sesentas a los Estados Unidos procedentes de Cuba.

Con seguridad, la generación de escritores que llegó en esos botes desde el puerto del Mariel, venía signada ya por la excepción y el pasado particular que traían de la Isla. En su ensayo “Mariel en el extremo de la cultura”, el crítico cubano Iván de la Nuez establece singularidades en la propuesta estética de este grupo que revelan la complejidad de este sujeto literario del exilio donde se incluyen los tres escritores estudiados en esta investigación, y donde Rosales remarca los puntos más álgidos del fracaso en *La casa de los naufragos*:

⁹ Existe un documental cinematográfico de la realizadora cubana Miñuca Villaverde de 1980 titulado *Tent City*, que recoge testimonios de los cubanos recluidos en este espacio a su llegada a Miami. El guión del documental fue transcrito y publicado como parte del libro *Dos filmes de Mariel: El éxodo Cubano de 1980 en sus propias palabras. La Ciudad de las Carpas documentos*, por la editorial Playor, en 1986.

La singularidad de Mariel en la cultura cubana está, (...) más en ese no lugar que en su vanguardismo. Recordemos que Mariel se coloca justo entre la etapa estalinista más dura de los años 70 y la relativa apertura producida en los 80, que trajo una radical negación de las poéticas anteriores. En los años 70 había una filosofía estalinista o similar para explicar el arte que allí se producía, mientras que los años 80 consiguieron un cuerpo de ideas propio de las poéticas posmodernistas. Mariel tiene una desconexión entre sus poéticas y las formas de cifrarlas en el campo de las ideas. Los artistas y escritores del Grupo Mariel se quedan, entonces, en un espacio distinto, en una playa sin salida entre el mundo de las poéticas modernas del compromiso oficial de los 70 y el mundo posterior más cínico de los posmodernistas. De hecho, es un grupo que no forma parte de la cultura oficial del estalinismo de los 70, es expulsado del país, no consigue formar parte de las nuevas tendencias de los años 80 y, para rematar, no se implica en la cultura oficial del exilio tradicional. (107-108)

Como *rara avis*, aparece esta generación llena de conflictos, temores, censuras y persecución, desesperada por contar la versión propia de sus hechos. Víctima de los peores años del proceso revolucionario cubano y rechazada en varias ocasiones por el conocido exilio histórico.

Sin embargo, como se menciona anteriormente, Rosales no salió de Cuba hacia España por estrictos problemas políticos. Incluso es conocida su etapa de intereses comunes con el régimen cubano. Trabajó en el semanario juvenil *Mella*, órgano de la Asociación de Jóvenes Rebeldes y de la Unión de Jóvenes Comunistas. Como muchos, tuvo una etapa de gloria y romance con el sistema que prometía el mejoramiento humano para solapar su verdadera intención aniquiladora de libertades. Curiosamente, en *La casa de los naufragos*, Figueras descubre algo parecido al amor junto a Francis,

una nueva inquilina del “boarding home” que, como él, tuvo un *affaire* con la naciente revolución y alfabetizó en las montañas de la Sierra Maestra:¹⁰

–Mi cielo –dice–. ¿Fuiste comunista alguna vez?

–Sí.

–Yo también.

Callamos. Luego dice:

–Al principio.

Recuesto la cabeza a la columna y canto en voz baja un viejo himno de los primeros años de la revolución.

(...)

–Yo enseñé a leer a cinco campesinos –confiesa.

–¿Sí? ¿Dónde?

–En la Sierra Maestra –dice–. En un lugar que llamaban *El Roble*.

–Yo estaba cerca –digo–. Yo estaba enseñando a otros campesinos en La Plata. Tres montañas después. (68-69)

El pasado de Figueras y Francis converge en el punto en que una vez creyeron y luego se decepcionaron. A los dos les alcanza la lucidez en ese momento para pensar y decir que fueron comunistas, pero al principio, cuando todo parecía una ilusión.

Un pasado común es una de las razones que mueve esta extraña relación. Desde el momento en que la vio por primera vez, Figueras sintió una paradójica atracción por esta nueva inquilina de “boarding home”. Junto a las ganas de abrazarla, besarla y penetrarla dulcemente, sentía deseos de apretar su cuello con mucha fuerza: “Francis cierra los ojos, temblando aún. Recuesta la cabeza al espaldar del sofá. Miro alrededor, no hay nadie. Me levanto de mi silla y me echo encima de ella suavemente. Pongo mis manos alrededor de su cuello, y comienzo a apretar (...) Aprieto más. La cara se le tiñe

¹⁰ La Campaña Nacional de Alfabetización fue una acción del gobierno para erradicar el analfabetismo en el país. Miles de jóvenes se desplazaron incluso hasta las zonas más intrincadas de las montañas para instruir a quienes no sabían leer ni escribir. El programa comenzó en 1960 y terminó oficialmente el 22 de diciembre de 1961, cuando en la Plaza de la Revolución Fidel Castro declaró a Cuba como territorio libre de analfabetismo. Y por consiguiente, el año 1961 fue nombrado “Año de la Educación”.

de rojo intenso. Los ojos se le llenan de lágrimas. Pero permanece así, mansa, sin protestar” (49). Incluso en los momentos de mayor ternura, Figueras no puede renunciar a ese otro yo que lo rige en la sinrazón.

Foucault asume como probables estas ambivalencias a partir de su poética definición del enloquecimiento: “La locura es una negatividad. Pero una negatividad que se ofrece en una plenitud de fenómenos, según una riqueza sabiamente alineada en el jardín de las especies” (391). Es decir, toda ambigüedad es posible en la locura, como cuando Figueras no puede separar en sus deseos las ansias de besar suavemente a Francis y estrangularla al mismo tiempo. En palabras de propio Foucault, esta bifurcación de los instintos en Figueras responde a una concordancia difícil:

Bajo los rostros ordenados y apacibles del análisis médico está en acción una relación difícil en la cual se realiza el devenir histórico: relación entre la *sinrazón*, como sentido último de la locura, y *racionalidad* como forma de su verdad. Que la locura, sitiada siempre entre las regiones originarias del error, siempre en retirada ante la razón, pueda sin embargo abrirse enteramente a ella y confiarle la totalidad de sus secretos: tal es el problema que manifiesta y que oculta al mismo tiempo el conocimiento de la locura. (391)

A estas alturas del desequilibrio emocional del protagonista, no es posible entender otra forma de amor entre estos dos personajes del “boarding home”. La dulzura y la violencia rigen cada uno de sus encuentros y marcan el final de la historia que solo en proyectos podría haber sido realidad, vivir juntos en un modesto apartamento lejos del hospicio.

De igual manera, el paralelismo dulzura-violencia que rige la relación de Figueras y Francis puede ser entendido desde el contexto de la abyección, ya antes

mencionada en este capítulo. A partir del elemento perturbador de la violencia de Figueras en medio de la dulzura y sumisión que distinguen a Francis, es probable seguir la teoría de Kristeva cuando asegura: “la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones” (18). El escenario de este romance es, precisamente, abyecto por excelencia, y el propio Figueras experimenta la abyección de sí mismo en varios momentos de la novela. Como apunta Kristeva: “Es una manera de decir una vez más que el flujo heterogéneo, que recorta lo abyecto y remite a la abyección, vive ya en un animal humano fuertemente alterado” (19). Figueras, al igual que Rosales, es un sujeto alterado por la sinrazón; y el trastorno en la percepción de la realidad y sus reacciones ante ella permiten una aparición de la abyección de sí mismo con mayor facilidad.

De manera abyecta, en tanto extrañeza, aparecen también en *La casa de los naufragos* los momentos de mayor radicalización política de Figueras en contra del sistema cubano. Independientemente de su declaración en las primeras páginas sobre su condición de exiliado total y sus aversiones con la Cuba que dejó atrás, es en los sueños recurrentes con Fidel Castro donde mejor revela su antipatía por el sistema:

Soñé con Fidel Castro. Estaba refugiado en una casa blanca. Yo le tiraba a la casa con un cañón. Fidel estaba en calzoncillos y camiseta. Le faltaban algunos dientes. Me insultaba desde las ventanas. Me decía: “¡Cabrón! Nunca me sacarás de aquí!” Yo desesperaba. La casa ya estaba en ruinas pero Fidel seguía adentro, moviéndose con la agilidad de un gato montés. “¡No me sacarás de aquí!”, gritaba, con voz afónica. “¡No me sacarás!” Era el último reducto de Fidel. Y aunque pasé todo el sueño tirándole proyectiles, no lo pude sacar de aquellas ruinas. (44)

Los sueños de Figueras pertenecen a la práctica demonizadora de la figura de Fidel Castro que se corrobora en la mayor parte de la literatura cubana escrita en el exilio posterior a 1959. Es evidente que, aunque con años de diferencia de sus congéneres del Mariel, Rosales comprendió la incompetencia del proceso social cubano. Y al igual que varios de sus contemporáneos apunta al líder del sistema como máximo responsable del descalabro del país y de su tragedia personal. Sobrados son los ataques directos a Castro que hace Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, por solo mencionar un ejemplo.¹¹

A propósito de estos sueños peculiares, donde el dictador cubano aparece lo mismo invencible que muerto, es posible recurrir a las teorías de Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*. Desde el inicio de su famosa hipótesis, Freud deja en evidencia la compleja relación de los sueños con la realidad:

Que todo el material que compone el contenido del sueño procede, en igual forma, de lo vivido y es, por tanto, reproducido -recordado- en el sueño, es cosa generalmente reconocida y aceptada. Sin embargo, sería un error suponer que basta una mera comparación del sueño con la vida despierta para evidenciar la relación existente entre ambos. Por lo contrario, sólo después de una penosa y atenta labor logramos descubrirla, y en toda una serie de casos consigue permanecer oculta durante mucho tiempo. (18)

¹¹ La Carta de despedida con que termina *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas, inculpa a Fidel Castro no solo de la falta de libertad de los cubanos, sino de su tragedia personal: “Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. (...) Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país. Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza. Cuba será libre. Yo ya lo soy” (343).

Los sueños de Figueras —que casi es posible afirmar son las pesadillas de Rosales, dado el marcado sentido autobiográfico de esta obra— es evidente que guardan relación con la realidad vivida por el autor, como afirma Freud. Pero su verdadera interpretación es más compleja si notamos de qué maneras aparece Fidel Castro representado en los pasajes oníricos.

En los sueños de Figueras el dictador cubano es invencible o al menos muy difícil de derrotar. En el fragmento citado anteriormente, Castro es comparado con un gato montés, y como dice el protagonista, incluso en el último reducto que habitaba no pudo sacarlo con sus proyectiles. En otro sueño, resucita dentro de un sarcófago delante de quienes velaban su cadáver y dice después de pedir café: “Bien, ya estamos muertos. Ahora verán que eso tampoco resuelve nada” (85). Es decir, para los cubanos no existen alternativas, incluso después de la muerte el dictador estará presente.

Entre las clasificaciones y diferentes conceptos de Freud sobre los sueños existe un acápite nombrado “El sueño es una realización de deseos”. A todas luces, los sueños de Figueras no son más que la realización de los deseos de Rosales de que la figura de Fidel Castro, epítome del régimen cubano, desaparezca. Sin embargo, en ellos, como en la vida real, el dictador no desaparece; al contrario, logra persistir incluso cuando lo dan por muerto. Freud responde a esta imposibilidad de cumplir los deseos en los sueños con preguntas que no hacen más que reafirmar la etapa onírica como una actividad intelectual altamente complicada:

¿De dónde procede la forma singular y desorientadora en la que tal realización de deseos queda expresada? ¿Qué transformación han sufrido las ideas oníricas hasta constituir el sueño manifiesto, tal y como al

despertar lo recordamos? ¿En qué forma y por qué caminos se ha llevado a cabo esta transformación? ¿De dónde procede el material cuya elaboración ha dado cuerpo al sueño? ¿Cuál es el origen de alguna de las peculiaridades que hemos podido observar en las ideas oníricas; por ejemplo, la de que pueden contradecirse unas a otras? (103-4)

La imposibilidad de destruir al dictador cubano en los sueños se corresponde con el deseo de la realidad y lo difícil que ha resultado históricamente para los disidentes cubanos, tanto dentro como fuera de la Isla, eliminar al dictador. Dentro de su sinrazón, Rosales ha tenido el sentido común de manifestar el deseo y reconocer todos los fracasos que han existido para conseguirlo. En sus sueños se responden las preguntas de Freud. Coloca al dictador en las más absurdas situaciones —las deseadas—, reconstruye durante la vigilia el pasaje onírico, transforma la realidad para cumplir sus deseos y toma el material del sueño de la realidad vivida y sufrida.

La inclusión del espacio de los sueños en *La casa de los naufragos* reafirma la idea de que estamos ante un exiliado total, un inmigrante cubano que hasta dormido repudia y persigue la figura de quien le confirió la condición que lo distingue, aunque en esa dimensión tampoco pueda vencerlo. Denota también que Rosales diseñó y consiguió una novela en la que no desestimó ninguna de las dimensiones de su vida bifurcada entre la sinrazón y la coherencia. Es curioso también el papel salvador y de conexión con la realidad que confiere a la literatura. A lo largo de la novela, Figueras lee una antología de poeta ingleses que atinadamente conecta con la realidad que lo circunda. Igualmente aparece el personaje de El Negro, su vínculo más evidente con el ambiente literario de Miami. En el momento que es recluido en el hospital psiquiátrico, luego del intento fallido de hacer una nueva vida con Francis, lo atiende un psiquiatra lector de

Hemingway y que también escribe, con el que establece una buena relación. Cada uno de estos momentos marca su homenaje a lo que en varias ocasiones en su vida debió salvarlo de subsistir sin sentido.

La última cita que hace en la novela de la antología de los poetas ingleses, se refiere a un poema de William Blake, *Proverbios del infierno*:

Conduce tu carreta y tu arado
sobre los huesos de los muertos.
El camino del dolor lleva al palacio
de la sabiduría.
La prudencia es una solterona rica y fea
a quien corteja la incapacidad.
Las horas de la locura son contadas por el reloj. (99)

Con ella deja explícito que su tiempo está marcado, que un día terminará ese camino del dolor que ha desandado durante años, mientras ha sido, incluso, un exiliado de sí mismo, quizá la más difícil de todas las categorías. Porque, ¿qué es la locura sino un exilio de la razón que con el tiempo se convierte en condición definitiva?

Rosales fue la esquina discordante del triángulo que, junto a Arenas y Victoria, el suicidio configurara entre los escritores de la generación del Mariel. Se distingue de los otros dos vértices por su condición de esquizofrenia clínica, por ser el más huraño, por los ideales de su primera juventud, por la manera en que abandona la Isla e ingresa a los Estados Unidos, por destruir sus manuscritos con la misma vehemencia que los escribía, por su corta obra, por su relación particular con la figura del padre —ausente en los otros dos—, por haber vivido en varios *boarding homes*, por construir un antihéroe legendario en la literatura cubana del exilio... y por haber escrito *La casa de los naufragos*.

CAPÍTULO V

CÓMO RESPIRAN LOS CONDENADOS EN EL CEMENTERIO AMURALLADO. EL EXILIO INTERIOR DE ANTONIO JOSÉ PONTE Y PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

V. 1. El mayor de los castigos

“Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo, pero eso es todo lo que tengo que decir”

Virgilio Piñera. Junio, 1961

Definir las variadas categorías del exilio relacionadas anteriormente con los narradores estudiados —desterrados, exiliados, emigrados, transterrados, peregrinos, despatriados, trasplantados— siempre será más sencillo que determinar otras como “exilio interior” o “insilio”, independientemente del desgarramiento unido a ambas diferenciaciones. En las primeras existe una condición inevitable, se trata de quien sale de su tierra natal sin esperanzas de retorno. En cambio, las segundas aluden al que sin marcharse deja de ser parte del paisaje, las rutinas, las estadísticas, los espacios públicos, los libros, las lecturas. El prefijo “in” en este término presupone un destierro sin viaje de por medio, un fuerte proceso de migración sin dejar de habitar el espacio, una expatriación *in situ*.

En los complejos procesos del exilio interior el crecimiento del sujeto comienza a ser endógeno. Todo avanza hacia adentro como si en apariencias retrocediera por la falta de una evolución exterior. Sin embargo, muchos escritores sobreviven en estas circunstancias en regímenes totalitarios como el cubano, responsable no solo de una literatura del exilio, sino también del insilio en la Isla después de 1959. La declaración oficial del inicio del exilio interior en Cuba durante los años de la revolución puede establecerse en las polémicas reuniones de los intelectuales con Fidel Castro en la Biblioteca Nacional en 1961 que terminaron con el discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”¹². En aquellas largas jornadas se habló del miedo circundante y, a pesar del aparente espíritu de diálogo, hubo grandes silencios que dejaron en evidencia los primeros síntomas del insilio, ya fuera por elección propia o impuesto.

Una de las características fundamentales de este tipo de exilio es el silencio. En apariencias el sujeto no existe, el espacio que una vez lo vio nacer y formarse comienza a negarlo, ignorarlo, incluso pretende su extirpación de la memoria colectiva. El anuncio de este presupuesto fue parte de las advertencias intimidatorias hechas por Castro durante “Palabras a los intelectuales”:

Les estamos pidiendo que las [ideas] desarrollen en favor de la cultura precisamente y a favor del arte, en función de la Revolución, porque la Revolución significa precisamente más cultura y más arte. Les pedimos que pongan su granito de arena en esta obra que, al fin y al cabo, será una

¹² “Palabras a los intelectuales” es el nombre del discurso de clausura de Fidel Castro ante los escritores e intelectuales cubanos en las reuniones efectuadas en la Biblioteca Nacional, en La Habana, durante los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. Los encuentros fueron convocados por la dirección del país para esclarecer puntos sobre las políticas culturales del nuevo gobierno a propósito de sucesos recientes alrededor del documental *P.M.*, de los realizadores cubanos Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Este discurso ha pasado a la historia como el primer documento que regiría la férrea política de censura y coerción de la revolución socialista sobre los escritores e intelectuales cubanos.

obra de esta generación... ¿Que alguno no quiera colaborar? ¡Y qué mayor castigo que privarse de la satisfacción de lo que se está haciendo hoy! (1961)

Sin reparo alguno, incluye en su sentencia términos como castigo y privación.

Los que no cumplan con las nuevas reglas no serán invitados al festín de la patria revolucionaria, no formarán parte del presente histórico y mucho menos estarán en sus memorias futuras.

En sus estudios sobre *Los orígenes del totalitarismo* Hannah Arendt analiza cómo en las primeras etapas de un estado totalitario comienzan a notarse las consecuencias de asumir la libertad inherente al ser humano. Parte de que la libertad de opinión existe en apariencias, pero el peso de su puesta en práctica puede ser muy grande.

La libertad de opinión no queda abolida en aquellos que son suficientemente valientes como para arriesgar sus cuellos. Teóricamente, la elección de la oposición existe también en los regímenes totalitarios; pero semejante libertad queda casi invalidada si la realización de un acto voluntario sólo asegura un «castigo» que cualquiera puede tener que soportar de cualquier forma. En este sistema, la libertad no sólo ha menguado hasta su última y aparentemente todavía indestructible garantía la posibilidad del suicidio, sino que ha perdido su sello distintivo porque las consecuencias de su ejercicio son compartidas por personas completamente inocentes. (348)

Ejercer la libertad va unido a la elección del suicidio social, y en el caso de los escritores e intelectuales cubanos en 1961 se trataba también de un suicidio literario. Arendt se sirve de la palabra castigo para mencionar el escarnio al que se verán sometidos los que teóricamente aún creen en la opción de oponerse al sistema. Por su parte, Castro la utilizó de forma deliberada en su discurso (“Y qué mayor castigo...”)

temor a la violación de la libertad individual de los intelectuales y como advertencia de las privaciones por venir, el silencio en su propia tierra, el destierro *in situ*.

De las palabras de Castro se desprende que el exilio interior se implementaría en Cuba a manera de penalidad. La ley y el orden jurisdiccional serían capaces de caer con fuerza sobre los que no colaboraran con las exigencias del nuevo sistema social y así se conseguiría su silencio y exclusión. Al mismo tiempo, la amenaza lanzada en las reuniones de 1961 funcionaría para amedrentar e instaurar el miedo en los intelectuales cubanos, quizá el más terrible de todos los métodos de terror. No faltarían en los años posteriores quienes se autocensuraran, ejerciendo en este caso el exilio interior como una extraña forma de derecho, la única opción que les quedaba.

Ambas alternativas de este tipo de exilio —a través de la práctica penal o como derecho individual— son analizadas por Giorgio Agamben en *Política del exilio* para llegar a la conclusión de que en los dos casos está involucrada la figura del soberano según la definición de Carl Schmitt. Es decir, el soberano es el único capaz de promulgar el estado de excepción y por consiguiente eliminar el valor de la ley. Agamben asume que “si el exilio parece rebasar tanto el ámbito luminoso de los derechos como el repertorio sombrío de las penas y oscilar entre el uno y el otro, ello no se debe a una ambigüedad inherente a él, sino a que se sitúa en una esfera, por decirlo así, más originaria, que precede a esta división y en la que convive con el poder jurídico-político. Esta esfera es la de la soberanía, del poder soberano” (12). El exilio interior cubano inevitablemente coexiste entre las dos categorías mencionadas, dado el estado de excepción que domina el país desde 1959. El propio teórico italiano ha señalado que la

excepción no es más que una manera de exclusión de la norma general, pero que no se encuentra separada de la ley “al contrario, la ley se mantiene en relación con él bajo la forma de la suspensión” (12). Esta relación puede volverse una pesadilla para el sujeto que padece la condición de exilio interior, sobre todo porque las leyes en los regímenes totalitarios también responden a la excepción impuesta por el soberano.

Sin embargo, el desarrollo de mecanismos tentaculares por parte del Estado para mantener un control casi total de los que sobreviven en el insilio es una realidad que sobrepasa las categorías jurídica y política. Durante décadas en Cuba este control ha sido una de las realidades más difíciles que han enfrentado escritores e intelectuales. Para Agamben, las razones son evidentes ya que el exilio no es otra cosa que:

la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión. Esta zona de indiferencia, en la que el exiliado y el soberano comunican mediante la relación de bando, constituye la relación jurídico-política originaria, más original que la oposición entre amigo y enemigo que, según Schmitt, define la política. El sentimiento de extrañamiento de quien está en el bando del soberano es más extraño que toda enemistad y todo sentimiento de extrañamiento y, al mismo tiempo, más íntimo que toda interioridad y toda ciudadanía. (12)

El sentimiento descrito por Agamben no se ha apartado en Cuba del bando del poder. Los años posteriores a 1961 fueron exactamente como se anunciaron, un castigo sin fin para quienes no siguieron las reglas impuestas. Los que quedaron en la Isla conocieron el silencio en todas sus manifestaciones, sus libros dejaron de publicarse o circular y ni sus palabras ni presencia eran bienvenidas en los espacios legitimadores.

Sería posible mencionar muchos ejemplos de escritores e intelectuales cubanos ubicados en posición de exilio interior desde los primeros años del proyecto socialista (Jorge Mañach, Agustín Acosta, Fernando Ortiz, Enrique Labrador Ruiz, Antonio Benítez Rojo, Calvert Casey, Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé, José Mario Rodríguez, Delfín Prats...) hasta la actualidad. Una de las etapas más prolíferas en la implementación de técnicas gubernamentales para marginar y desterrar *in situ* fue la conocida como “Quinquenio gris”.¹³ Este período se extendió desde 1971, tras la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura, por toda la década de los setentas para terminar en lo que algunos estudiosos denominaron “Decenio negro”.

Pero ahora prefiero concentrarme brevemente en dos de los ejemplos más tristes que comienzan su insilio en la década del sesenta y no termina hasta su muerte en los años setentas. Virgilio Piñera y José Lezama Lima, ambos figuras tutelares de la literatura cubana, fueron objeto no solo de profundos silencios, sino también de acosos policiales. Los dos son paradigmas válidos del insilio que me permitirán denunciar los modelos de control instaurados por el régimen desde sus inicios y establecer conexiones en las páginas siguientes con otros dos escritores cubanos también en circunstancia de exilio interior en la década del noventa, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez. A la distancia de casi treinta años de Piñera y Lezama, ellos también han narrado en Cuba

¹³ El término “quinquenio gris” fue establecido por el escritor Ambrosio Fornet para definir el resultado de la aplicación de las fuertes políticas culturales del gobierno socialista en Cuba durante los años de 1971 a 1975. Pero como los procesos de marginación y parametraje social se extendieron por toda la década del setenta, tomó el nombre de “decenio negro”. En este periodo muchos escritores e intelectuales fueron separados de sus puestos de trabajo, censurados o alejados de los planes editoriales por razones ideológicas y de orientación sexual, supuestamente contrarias a las defendidas por el régimen.

desde el insilio en circunstancias diferentes a los años 60 y 70, pero bajo el mismo principio de marginación dentro de la Isla.

El régimen logró confinar a Lezama a los espacios reducidos de su casa en La Habana, en la calle Trocadero, donde cada vez respiraba y se movía con más dificultad. Y a pesar del romance inicial del maestro con la naciente revolución —del que algunos críticos han tratado de blasonar como muestra de las buenas relaciones de Lezama con el régimen cubano— los años posteriores a 1961 resultaron excesivamente crueles para él. Fue objeto de importunaciones y coacciones que de alguna manera quedaron reflejadas en su obra.

En el año 1961 también sus hermanas Rosa y Eloísa —con esta última tenía una relación especial— abandonaron el país para convertirse en exiliadas cubanas. El hecho marcó fuertemente su vida y agudizaría aún más la circunstancia de insilio que viviría con posterioridad. En 1964 muere su madre Rosa Lima y quedó de alguna manera fuera del reino de la familia, solo con la compañía de su esposa María Luisa. Sin embargo, las verdaderas pesadillas de marginación y sórdida guerra contra su persona comenzarían a partir de 1966 con la publicación en Cuba de su novela *Paradiso*, en una edición que tuvo más de 700 erratas. Y si algún otro incidente fatal era necesario para recrudecer el cerco a su figura, en 1968 formó parte del jurado que valoró el poemario *Fuera de juego*, de Heberto Padilla, suceso que marcó negativamente el desarrollo de las políticas culturales del gobierno cubano.

En su ensayo “Política de Lezama”, Rafael Rojas marca el verdadero proceso de exilio interior en Lezama a partir de 1966, momentos en los que el Estado de excepción establecido hizo sentir sobre el escritor sus medidas de castigo:

...desde la aparición de *Paradiso*, en 1966, retirada de circulación por sus pasajes homosexuales, Lezama comenzó a tener dificultades con la política cultural del nuevo gobierno. En 1968 Lezama fue miembro del jurado que premió el poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla, en contra de la posición de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y desde entonces quedó involucrado en el proceso de descalificación y ostracismo que se acentuó tras el arresto del joven poeta en 1971 y la humillante “autocrítica” a que fue sometido. (2010)

Una de las medidas coercitivas del régimen contra Lezama fue no permitirle salir del país. En varias ocasiones recibió invitaciones por premios que le fueron otorgados o pidiendo su participación en eventos y nunca le fue concedido “el permiso” para visitar otros países.

La correspondencia que mantuvo con su hermana Eloísa recoge algunos ejemplos de las prohibiciones de salida que padeció el escritor. En sus cartas hace referencia a invitaciones que recibiera del Fondo de Cultura Económica de México, del Instituto Latinoamericano de Cultura, de la española Alianza Editorial... y en todas le fuera negado el derecho a salir del país. En carta de agosto de 1974 le comenta:

La Universidad de la Aurora, en Cali, Colombia, me invitó al IV Congreso de la Narrativa Hispanoamericana, con tal de que diera una charla o una conferencia con otros dos escritores. Llegaron los pasajes aquí a La Habana, pero el resultado fue el de siempre: no se me concedió la salida. Ahora recibo otra invitación del Ateneo de Madrid, para dar unas conferencias. Siempre acepto, pero el resultado es previsible. Yo estoy en un momento de mi vida en el que me hace falta viajar, ver un poco de otro paisaje. La resonancia que ha tenido mi obra en el extranjero

me permitiría hacerlo. Pero la Ananke, la fatalidad está ahí, con sus ojos fijos de cíclope. (2013: 183)

Forzado a la inmovilidad, Lezama veía sus días cada vez más cercados por un sistema que no solo mutilaba su obra sino también su vida personal. “Te abrumo un tanto con estas noticias intelectuales porque son las únicas que te puedo transmitir, ya que mi vida carece de anécdotas propias y ajenas” (179), le dice en otra carta a su hermana.

El castigo anunciado por Castro fue aplicado al pie de la letra contra su persona. En su caso no pasó temporada alguna en prisión, como sí les sucedió a otros escritores también “penalizados”, pero sí sintió el rigor de lo que Foucault define como “la humanización de las penas” (1976: 105), una pesadilla relacionada con la manera en que el poder calcula el castigo. En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, explica que esta sanción insiste en “que no sea el cuerpo, con el juego ritual de los sufrimientos extremados, de las marcas manifiestas en el ritual de los suplicios; que sea el espíritu o más bien un juego de representaciones y de signos circulando con discreción pero con necesidad y evidencia en el ánimo de todos. No ya en el cuerpo, sino el alma (...) Es la despedida a las viejas ‘anatomías’ punitivas” (105). La “suavidad” del castigo es solo teórica, en tanto el cuerpo físico queda libre de marcas lacerantes; pero ¿qué sucede con la psiquis y el alma del castigado? Aún en Cuba se buscan estas respuestas.

En 1974, dos años antes de morir, Lezama escribió el poema “¿Y mi cuerpo?”, publicado póstumamente en *Fragmentos a su imán* en 1977. Ya casi en el final de su vida, no lograba encontrarse ni siquiera en su propio cuerpo. Nunca más pudo salir de Cuba, sus hermanas no pudieron regresar para verlo —Rosa incluso murió primero que

él. Sobrevivía alimentado de cartas, llamadas telefónicas e inhaladores para contrarrestar el asma. Él, que tanto aire insufló a la literatura cubana, murió de asfixia:

Me acerco
y no veo ninguna ventana.
Ni aproximación ni cerrazón,
ni el ojo que se extiende,
ni la pared que lo detiene.
Me alejo
y no siento lo que me persigue.
Mi sombra
es la sombra de un saco de harina.
No viene a abrazarse con mi cuerpo
ni logro quitármela como una capota... (1994: 475)

No pudo Lezama separarse de la sombra de su cuerpo, aunque ésta fuera ya algo muy lejano de lo que en verdad perseguía el poeta. A pesar de la “suavidad del castigo” su cuerpo sufrió vejaciones que venían de penalidades en el orden subjetivo. Pero como asegura Foucault, al final todo repercute en la armazón: “Esta semiótica de los castigos, este ‘poder ideológico’ es el que, en parte al menos, va a quedar en suspenso y habrá de ser sustituido por una nueva anatomía en la que el cuerpo, de nuevo, pero en forma inédita, será el personaje principal” (107). Como prueba de las laceraciones corporales de Lezama está su literatura, correspondencia y testimonios durante sus años finales, vividos en exilio interior en Cuba.

Penosamente tristes también fueron las dos últimas décadas de Piñera, privado de reunirse con amigos, exhibirse o compartir lo que escribía. Su muerte inesperada e inexplicable para muchos, estuvo a la altura del martirio que vivió en esa etapa. Igualmente nefasto y macabro fue el peregrinar que sufrió su cuerpo después de la

muerte, y las advertencias y vigilancias vividas por quienes asistieron a su funeral y sepelio.

Reinaldo Arenas recogió en el ensayo “La Isla en peso con todas sus cucarachas” algunos de los sucesos del 18 de octubre de 1979, fecha de la muerte de Piñera:

Inmediatamente después que el escritor muere, su apartamento es sellado (cerrado oficialmente) por la Seguridad de Estado. Si su muerte fue repentina y hasta muchos de sus amigos no pudieron asistir al velorio por no conocer la noticia ¿cómo la policía cubana antes de que Virgilio lanzase su último suspiro ya estaba enterada, le había sellado la casa, y lo que es aún más sórdido, le había vuelto a confiscar todos sus manuscritos? (46)

Lo más curioso en el caso de Piñera es la manera en que el bando del soberano no dejó de pretender silenciarlo incluso después de su muerte. Casi es posible hablar de “condena de exilio *post mortem*” para definir la absurda obsesión gubernamental por un cuerpo que su propio dueño ya sabía condenado desde hacía mucho tiempo atrás. El poema “Óyelo bien”, escrito en 1976, habla del castigo, término antes mencionado, convertido en condena; y forma parte del libro *Una broma colosal*, publicado en Cuba en 1988, casi diez años después de la muerte de Piñera, con la obra de sus últimos veinte años:

Si alguna vez tuviste bellos días, tardes apacibles, amables conversaciones; si en un instante magnífico viste crecer la rosa y colorearse el aire; si decir “buenos días” era algo perfectamente natural; si...para qué seguir cuando el corazón de todo se ha secado. En tu diccionario personal no aparece la palabra salvación. Y en cambio, fueron sustituidas las demás por una sola: “condenado”, infinitamente repetida. (285)

De manera similar, es posible rastrear la condición del exilio interior en la dramaturgia de Piñera posterior a 1961. Sus personajes explotan al máximo el absurdo y niegan ser parte de la realidad que rodea al autor en obras como *El no* (1965), *Dos viejos pánicos* (1968), *El trac* (1974) y *¿Un pico o una pala?* que quedó inconclusa por su muerte.

De todas, la máxima expresión de la particular circunstancia del autor es *Dos viejos pánicos*. Los personajes de la obra, Tota y Tabo, salen todo el tiempo de sus cuerpos para luchar contra ellos mismos. De alguna manera cumplen los deseos del cuerpo de Virgilio, abandonarlo y ganarle al miedo que lo habita, solo que el miedo no es tan fácil del vencer y la técnica de pelear contra sí mismo se vuelve eterna. Ellos, como el autor, viven en el absurdo inadmisibles de la falta de libertades y rodeados por el temor. El propio Piñera definió la obra de la siguiente manera:

El que tiene miedo de sí mismo produce y consume su propio miedo, es decir, se incomunica, se aparta de la sociedad. Al apartarse paraliza automáticamente toda posibilidad de acción. Metido en un callejón sin salida, sólo le queda el juego estéril con su miedo. Es una personalidad dividida: una parte lo transmite y la otra lo recibe. En mi pieza, Tota y Tabo juegan con su miedo contra él; al par de miedosos que son Tota y Tabo juegan con el par de amedrentadores que son Tota y Tabo: los enjuician, hacen por matarlos; ellos mismos juegan a hacerse el muerto, pero todo es inútil; por último, en un esfuerzo patético para salvarse, quieren regresar a la infancia para, desde ella, asumir la vida tal y como debe vivirse, pero ya es tarde para ellos. El círculo se cierra, es decir, sólo les queda seguir jugando su juego estéril. (2002: 213-4)

En 1968 era absurdo preguntarse de dónde venía el miedo de Piñera, porque era voz pópuli que venía de todas partes. Desde 1961, no hizo más que repetirlo de mil

maneras posibles, “tengo miedo”. Lo dijo públicamente frente a Fidel Castro, lo susurró entre dientes, lo escribió, lo sufrió hasta el momento de su muerte:

Cuando en 1961 en un salón de la Biblioteca Nacional de Cuba un militar le dijo a la inteligencia cubana lo que podía o no escribir se hizo silencio. Alguien se levantó y dijo que tenía miedo. No era un intelectual. Nunca le había interesado ser un intelectual. Si hubiera sido un intelectual hubiera tenido palabras para erigir su miedo en nombre de alguna redención.

Dijo. O graznó:

-Tengo miedo.

Y sí que tenía miedo. ¡Cómo temblaba el pájaro de cuentas! Y cuando dijo que tenía miedo, él, tan poquita cosa para aquellos nuevos tiempos, se fue derrumbando, despacio, muy despacito, y no volvió a abrir el pico en lo que le quedó de vida. (Sánchez Mejías: 2002)

El miedo fue su gran compañero, la sombra que el naciente gobierno atara a su cuerpo para vigilar sus años de exilio interior. El caso Piñera resultó, por cruel, uno de los más eficaces ejercicios de control realizados por el régimen, al punto de fiscalizar incluso el velatorio e inmediato sepelio de su cuerpo. La tristemente célebre Seguridad del Estado —también conocida como Policía política o secreta, típica de los regímenes totalitarios— tejió a su alrededor una red difícil de desmembrar. Cualquier persona cerca de Piñera pudo ser en su momento un agente con doble función, informante de sus actividades e inculador de miedo, como ilustra Arendt cuando define esta parte importante del aparato represor:

En los regímenes totalitarios, la provocación, antaño especialidad del agente secreto, se convierte en un método de tratar con el vecino, que se ve forzado a utilizar todo el mundo, voluntaria o involuntariamente. Todo el mundo, de alguna forma, es el *agent provocateur* de todo el mundo; porque, obviamente, se calificaría a sí mismo de *agent provocateur* si llegara a la atención de las autoridades un intercambio incluso ordinario y amistoso de «pensamientos amistosos» (o lo que mientras tanto se haya

convertido en «pensamientos peligrosos»). La colaboración de la población en la denuncia de los adversarios políticos y la prestación de servicio voluntario como agente provocador no carecen ciertamente de precedentes, pero en los países totalitarios se hallan tan bien organizados que el trabajo de los especialistas es casi superfluo. En un sistema de espionaje ubicuo, donde todo el mundo puede ser un agente de Policía y donde cada individuo se siente sometido constantemente a vigilancia.
(346)

Valga entonces el hábitat de Piñera para descubrir que jamás terminaría para su persona el juego estéril que representa en *Dos viejos pánicos*. La celda de su insilio no tenía barrotes, pero sí temores y pavores tan tupidos por los que ni siquiera podía escapar su cuerpo escuálido.

V. 2. Un escondite en la ruina

No es la hora de los hornos sino la que viene después del incendio; ya no sopla el viento que arrastra el ángel de la historia y este no mira al pasado con horror sino con ternura.

Tras 1989, la nostalgia y la melancolía, expulsadas como gusanas de la ciudad socialista, regresan como erinias vengadoras.

Duanel Díaz, *Días de fuego, años de humo*

Los años noventa significaron para Cuba el quiebre más visible del sistema socialista después de 1959. La crisis económica, social y política que sobrevino posterior

a la caída del Muro de Berlín y del bloque socialista de Europa del Este no tenía precedentes en la historia cubana. Con el decreto del período especial en tiempo de paz,¹⁴ el gobierno asumía su incapacidad para sostener el país después de tres décadas de socialismo. En esta época ya no se trataba de una administración que instauraba absurdas políticas nacionales e internacionales y modelaba al hombre nuevo, sino todo lo contrario. Era la etapa de recoger los frutos del fracaso mientras se pedían más esfuerzos a un pueblo devastado y hambriento.

Es en estos escenarios donde Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez escriben desde el insilio por razones diversas, pero bajo circunstancias similares. A casi dos décadas de los sucesos de Lezama, Piñera y otros escritores cubanos marginados en las décadas del sesenta y setenta, ambos ofrecen mundos paralelos como espacio para el hábitat de quien padece exilio interior. El de Ponte es una ciudad sumergida, perforada, turgurizada, debajo de la ruina; en túneles que evocan a los que originalmente fueron diseñados para “defender la patria”.¹⁵ El de Gutiérrez se ubica en los laberintos creados

¹⁴ El Período Especial en Tiempo de Paz fue decretado por Fidel Castro poco después de la caída del Muro de Berlín en 1989. Esta etapa es conocida como la mayor crisis económica y social del sistema político aún vigente en Cuba: “¿Qué significa período especial en tiempo de paz? Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa Oriental o pudieran por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país tuviera que enfrentar una situación de abastecimiento sumamente difícil. Téngase en cuenta que todo el combustible llega de la URSS, y lo que podría ser, por ejemplo que se redujera en una tercera parte o que se redujera a la mitad por dificultades en la URSS, o incluso se redujera a cero, lo cual sería equivalente a una situación como la que llamamos el período especial en tiempo de guerra. (...) No sería desde luego sumamente grave en época de paz porque habría determinadas posibilidades de exportaciones e importaciones en esa variante” (Castro, 1990).

¹⁵ Durante la década del ochenta, el gobierno cubano construyó cientos de túneles en varias zonas estratégicas del país como parte de un proyecto de defensa ante una posible agresión de los Estados Unidos. Una innumerable cantidad de recursos fueron invertidos en estos túneles que eran parte del programa socialista denominado “La guerra de todo el pueblo”. La posibilidad de una agresión armada estadounidense siempre fue una pesadilla para Fidel Castro.

por los escombros. A los dos los separa la superficie de La Habana como posibilidad, lo que para uno funciona como techo, para el otro no es más que suelo.

La ruina aparece como el terreno físico y espiritual de confinamiento del exilio interior para estos dos escritores. Es el contexto natural del derrumbe del proyecto socialista como asegura Duanel Díaz en su ensayo “*Flânerie*, Prometeo, ruinas”:

la ruina —alegoría, cadáver, fragmento, “pasión del mundo” en las antípodas de la salvación— remitiría como en la contrarreforma, más a la caída bíblica y el pecado original que a los misterios de la Encarnación y la Resurrección (...) Si los sesenta, años de sueños fabriles y campañas agropecuarias, fueron de Prometeo, la ruina es ahora ese espacio superfluo, teórico, donde habita el demonio. (2014: 151-2)

El sistema ha logrado llegar a su meta, reducir la burguesía dominante en Cuba antes de 1959 a paisajes del espanto y la decadencia. Al final, no podemos desestimar la organicidad natural de los eventos: el hombre nuevo, moldeado con arcilla revolucionaria, merece residir en estos parajes de la desolación. Logra convertirse en la antítesis del *flânerie* de la modernidad de Baudelaire descrito por Benjamin, para encarnar en el paseante agotado de las ruinas, ya sea sobre su superficie o debajo de ellas.

Como resultado del período especial en tiempos de paz, Cuba vivió en 1994 un nuevo éxodo migratorio, el segundo en importancia después de los sucesos del Mariel. La Crisis de los Balsaeros fue consecuencia del Maleconazo o Habanazo.¹⁶ Alrededor de

¹⁶ El 5 de agosto de 1994 miles de cubanos se reunieron en el malecón después ante el rumor de que un barco de Estados Unidos tocaría costa cubana y ellos podrían partir. La policía intervino para controlar la creciente multitud de personas y se desató una pelea donde los interesados en abandonar el país pedían libertad y gritaban “abajo Fidel”. El gobierno necesitó movilizar fuerzas policiales con uniformes de constructores para contrarrestar la protesta. A los seis días, se abrieron las fronteras y comenzó la conocida Crisis de los Balsaeros.

35 mil cubanos se lanzaron al mar en lantanas o embarcaciones improvisadas para llegar primero a las costas estadounidenses y luego a la Base Naval de Guantánamo. En el momento en que un notable porcentaje de la población cubana emigraba y nacía un nuevo sujeto para el exilio, Ponte y Gutiérrez decidían permanecer en la Isla y afrontar una escritura desde un sistema que los negaba y se esforzaba por hacerlos invisibles, al menos en la literatura nacional. Mientras miles de personas escogían el mar como salida al mundo, ellos edificaban sus catedrales subterráneas o entre los escombros.

Si para la política internacional, y en especial para los países de Europa del Este, los años noventa significaron un cambio de las relaciones de poder, el fin de la Guerra Fría, para Cuba las circunstancias fueron notablemente terribles. La irrefutable debilidad económica del país salió a flote, y el estado y su anquilosada estructura de poder no giraron en el sentido mundial. Al contrario, cerraron puertas a la realidad internacional y decidieron hibernar en medio del trópico. Ya no eran los años sesenta cuando muchos veían en el naciente sistema socialista una “promesa de luz”. El fin del siglo XX llegaba derrumbando paradigmas, modelos económicos; y en el caso cubano, cobrando viejas cuentas a tres décadas de totalitarismo y biopoder sobre la sociedad.

Las condiciones de crisis en el sistema social reforzaron las medidas de control sobre los ciudadanos que insistían en cuestionar el poder de cualquier manera. A pesar de los treinta años transcurridos, el sistema implementaba los mismos mecanismos macabros de represión de los años sesenta, y así hacía cumplir la consigna de los noventa, “resistir y vencer”. Los divergentes, una vez más, serían castigados con el silencio y la proscripción en tierra propia. Sin embargo, una diferencia notable aparece

en el insilio de los últimos años del siglo XX cubano, el espacio de confinamiento para los apestados.

Si Lezama vivió sus años finales en las estrechas y húmedas habitaciones de su casa en la calle Trocadero, y Piñera entre su apartamento y las casas de sus amigos; Ponte y Gutiérrez tienen en esta nueva etapa la ruina como templo. Lo que antes fuera hogar, lugar por excelencia para la familia y las amistades, se ha convertido en catástrofe. Por ejemplo, si anteriormente la familia de formación religiosa y con linaje de patriotas de Lezama era un prototipo y habitaba una modesta y pequeña casa en La Habana, en los noventa, este paradigma aparece desplazado a una azotea de edificio de solar con condiciones infrahumanas o a un tugurio sumergido del que nadie imagina su existencia.

Ambos espacios, los de los sesenta y noventa, evocan las ideas de planificación y administración urbana que planteara Morelly en *Code de la Nature, ou le véritable Esprit de ses Loix*, en 1755, y que Zygmunt Bauman analiza en *La globalización. Consecuencias humanas* para oponerlas a la ciudad real. Sin embargo, en el caso cubano parecieran estar vigentes como muestra de un sistema anacrónico e insano, nótese que las comillas corresponden a las palabras de Morelly:

Los residentes que por cualquier motivo, no alcancen los patrones de normalidad (“ciudadanos enfermos”, “ciudadanos inválidos y seniles” y todos los que “merezan estar aislados temporariamente del resto”) quedarán confinados a zonas “por fuera de los círculos, a cierta distancia”. Por último, los residentes que merezcan “la muerte *cívica*, es decir, la exclusión de por vida de la sociedad”, serán encerrados en celdas cavernarias de “muros y barrotes muy fuertes” al lado de los biológicamente muertos, dentro del “cementerio amurallado”. (51)

La muerte cívica es el castigo mayor, el estatus conferido a los exiliados interiormente en la Cuba socialista. Su lugar es junto a los muertos biológicos, los que ya no son cifras en el mundo de los vivos. El cementerio gubernamental mutó sus escenarios de la época de Lezama y Piñera a la de Ponte y Gutiérrez, pero en esencia seguía teniendo el mismo sentido: el espacio donde los condenados respiraban contra todo pronóstico.

V. 3. La estática milagrosa entre tugures

Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado,
puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que
está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo
vertical, buscar la conexión de la isla con el continente, la
clave del horizonte.

A.J.P. “Un arte de hacer ruinas”

En medio de las ruinas y las balsas, Ponte recordará lo que Paul Valery apuntaba sobre la fragilidad de las culturas frente a la capacidad destructiva del ser humano: “Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.” (“Civilizaciones, ahora sabemos que somos mortales”) (1919). No importa que el poeta francés lo haya escrito tras la trágica experiencia de la Primera Guerra Mundial. Casi un siglo después, el hombre sigue empeñado en lo mutable, esas destrucciones cíclicas de

su propia huella sobre la tierra, y en esos páramos tan agrestes algunos encontrarán material fértil para una poética de las ruinas.

La experiencia de Ponte en Cuba en los años noventas —y hasta que abandonara el país en la década del 2000, después de ser expulsado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)— al margen de la oficialidad y su oficio de topógrafo le permitieron desplazarse por el derrumbe y trazar sus coordenadas. Caminó con ojo analítico entre las ruinas y mezcló escombros con teoría para trazar las coordenadas del desastre socialista desde uno de sus primeros libros, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*:

Un topógrafo de campo puede emparejarse a un fundador de ciudades. Llega a un sitio descampado, consigue un punto y de allí saca una línea primera, luego una forma geométrica formada por un adentro que no existe todavía y un afuera sin sombrear aún por ninguna muralla. Es quien arrastra unas cifras a la manera del que trae fuego de la última ciudad, capaz de ver en los espejismos del aire la ciudad venidera. Las líneas salen de él porque, impedido de extender su cinta métrica, muchas veces mide el patrón de las viejas ciudades: el cuerpo humano. De esta manera, una zancada deja atrás un metro limpio y el topógrafo mide dentro del bosque como un viejo duelista. (27-8)

De todos los escritores cubanos que narran el derrumbe físico de la ciudad en los años noventas, es quien lo ha escrito con mayor conocimiento de causa. Si la ruina era su espacio y su literatura, era necesario que la conociera a fondo. Descifrar cuántas destrucciones objetivas y subjetivas se esconden en el fracaso, cuánta pérdida encierran los despojos de una ciudad.

Ponte traza su mapa personal entre los escombros que habita. Erige una urbe otra, a la que llama Tuguria, en alegoría directa a esos asentamientos informales que abundan

en las grandes ciudades, en la que la precariedad de las estructuras es expresión de la fragilidad existencial de quienes viven bajo ellas. Según la estudiosa Esther Whitfield, en sus cuentos “La Habana es el escenario de una desfamiliarización radical. La ciudad aparece como calles y sitios cuyo desacoplamiento refleja el de sus habitantes para con ella, dramatizando así la suspensión de la fe en el ‘hogar’ como un lugar o, mucho menos, como un país” (2005: 21). Sin dudas, La Habana no es más el paraíso caribeño que a tantos sedujo. En palabras del propio Ponte, “La ciudad será lo que se ve y también lo que se escurre, lo lejos y lo cerca” (2001: 30). Y hacia esas dualidades encamina sus narraciones.

Su cuento más logrado de esta etapa, “Un arte de hacer ruinas”, aborda la historia de un estudiante universitario que decide escribir su tesis de grado sobre las barbacoas, unas ampliaciones interiores de madera que abundan en las viejas casonas de puntal alto de La Habana. Habitación dentro de otra habitación, la barbacoa es la metáfora del crecimiento hacia adentro, de una ramificación centrífuga donde no hay espacio para más. Su investigación lo lleva a encontrarse con dos profesores que forcejean con el concepto de “tugurización”. O sea, la capacidad que tiene una ciudad sobrepoblada para hacer espacios dentro del saturado espacio urbanizado.

Tras la muerte misteriosa de los dos profesores, el estudiante comienza a investigar y descubre un extraño mundo subterráneo, réplica del de arriba antes de ser convertido en ruinas. Esa urbe sumergida es Tuguria creada por seres únicos a los que el autor ha observado detenidamente:

Los más viejos edificios de la ciudad llamaban la atención de los tugures. No pasaba mucho tiempo hasta que un tugur se iba a vivir al edificio

merodeado. Ese primero conseguía traer a otro y poco a poco lo llenaba todo con su gente. Reunidos en el edificio (mientras más alto mejor y mejor todavía mientras más soberbio), sacaban de una habitación chiquita cuatro habitaciones, de un piso hacían dos. Horadaban las paredes para meter las vigas de sus barbacoas. Y parían sin piedad las mujeres tugures, y llamaban cada vez a parientes más lejanos. (2005: 66)

La filosofía del tugur es su sobrevivencia y la de su tribu, aunque para ello deba refundar la arquitectura que ha heredado la ciudad. El sujeto tugurial es hijo de circunstancias específicas y ha sido entrenado para subsistir en cualquier medio.

Igualmente, el tugur en su hábitat es también una de las mejores metáforas logradas por el autor a la hora de teorizar sobre las ruinas desde la narrativa. Como apunta Whitfield: “Este cuento invita a considerar las ruinas, ya no como un proceso natural, sino como la forma artística sugerida por el título. (...) [Ponte] sugiere que las ruinas representan una estética históricamente enraizada, una pantalla al estancamiento de la ideología actual” (2005: 28). Las destrucciones físicas son el reflejo de una devastación mayor, el síntoma más visible del derrumbe del sistema social cubano labrado durante años.

El *flânerie* en el que se convierte va más allá de la superficie visible y de la descripción de los tugures, hecho que por sí solo ya es notable. Descubre una ciudad sumergida por las mismas fuerzas que han destruido la que habitaba sobre la línea de la tierra. “Habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria” (2005: 73). Y como paseante, ahora subterráneo, encuentra similitudes alarmantes que complejizan aún más su posición de ruinólogo: “De no salir inmediatamente, tendría que reconocer que allí existía una ciudad muy parecida a la de

arriba. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes” (73). Debajo de la tierra, devela la ciudad imaginaria, aquella que guardan los mapas y se va rehaciendo donde nadie puede verla, acaso solo intuir la o dibujarla desde la memoria. Tuguria es la ciudad de la nostalgia, es la imagen de un edificio en el agua de un lago que desaparece cuando sopla la brisa y el reflejo se vuelve incomprendible. Tuguria es también la invención del paseante de las ruinas, su resistencia a la muerte total de la memoria, el refugio.

Este espacio sumergido es el terreno al que llega Ponte durante los años noventa en Cuba por dos vías, tanto por decisión propia como gubernamental. Exiliado en una ciudad subterránea, desandaba y escribía sobre las ruinas, pero no publicaba en el país, como él mismo asegura: “Ya desde algunos años antes, desde la publicación de *Las comidas profundas*, me había prometido no exponer libro mío a ningún comisario político. Mientras avanzaba en la escritura de un libro habría sido desalentador imaginar como primer lector a un comisario, no importa cuál fuera su veredicto” (2009). Ponte llega al exilio dentro de Cuba por las dos vías definidas por Agamben al principio de este capítulo, tanto por la práctica penal como por el derecho individual. Si en un principio decidió no permitir la censura del régimen y escogió la opción de no entregar sus libros a una editorial cubana, en breve el sistema lo expulsaría de sus instituciones y lo marginaría doblemente.

Él mismo cuenta en *La fiesta vigilada* (2007), el momento en que los comisarios culturales le notificaron su exilio en tierra propia:

Días después, en una terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada: en adelante ningún

trabajo mío podría aparecer en las revistas y editoriales del país, suspenderían cualquier presentación en público que intentara y, ya que no podían controlar mis movimientos en el extranjero, no iba a encontrar ayuda de ninguna institución para afrontar gestiones migratorias. Me dejaban a solas en el laberinto burocrático. (41)

Una vez más la marginación y el silencio fueron las armas más efectivas del régimen, cual mecanismos de control implantados desde la década del sesenta. La razón de este castigo severo radicaba en las publicaciones que realizaba en una de las más importantes revistas del exilio cubano, *Encuentro de la Cultura Cubana*, fundada en Madrid por el escritor cubano Jesús Díaz. Y también en opiniones de orden estético que sostenía y que resultaban incómodas para el régimen.

Ponte narra en *La fiesta vigilada* todos los detalles de aquel momento en que la oficialidad le comunicara todo lo que no podría hacer en lo adelante, sus correspondientes privaciones y castigos. Especialmente, deja bien clara la “oportunidad” que le dieran sus censores de reparar sus faltas:

Las sanciones podrían levantarse en dependencia de mi conducta futura, yo podría apelar de inmediato. Tal apelación debería constar por escrito en misiva dirigida al presidente de la Unión de Escritores. La institución, en cambio, no ofrecería por escrito noticia del castigo (...) Yo tendría que apelar por escrito a una sanción hecha en el aire (en el aire que espolvoreaba de florecitas la mesa de una terraza del Vedado). Al parecer, la institución blanqueaba desde ya sus archivos. Cualquier investigador futuro, por suspicaz que fuera, podría revisar la documentación salvaguardada en aquel edificio. (...) Mi etapa de fantasma comenzaba sin prueba alguna. (2007: 45-6)

¿Cuáles son las diferencias entre el decreto oficial del exilio interior de Ponte y el de Piñera? Sin lugar a dudas, el *modus operandi*. El contraste entre ambas formas no es

pasado por alto en la narración de los hechos, como reconoce el autor cuando escribe: “Todo podría haber sucedido de un modo muy distinto. Sin terraza, sin el toque de gentileza que aportaba la caída de unas florecitas, sin jugo de mango, sin café. Podía ser como antes, como el caso del viejo escritor muerto. De un modo más policial. Estrictamente policial” (46). En los años sesentas, fue la policía quien en más de una ocasión coaccionó a Piñera en escenarios no tan apacibles como una terraza de una casona en el Vedado habanero.

En textos posteriores a “Un arte nuevo de hacer ruinas”, Ponte continúa su teorización sobre esta extraña forma de subsistencia a la que él mismo se ve abocado, no solo como autor, sino también como personaje-paseante. Siente que no puede desertar de estos espacios, incluso cuando ya ha abandonado el país. Deviene ruinólogo del sistema y crea definiciones que ayudan a entender el devastado escenario de la Isla. Por ejemplo, toma prestado un término de la urbanística, que incluye en el cuento analizado anteriormente, “estática milagrosa”, para nombrar el misterio de una edificación que puede mantenerse en pie, incluso contra la ley gravedad y el deterioro del tiempo:

Un término muy curioso, que habla de la desesperación de los especialistas ante la burla de ciertos principios aceptados generalmente. Pues sólo una estática distinta a la que acostumbra a considerarse podría explicar la pervivencia de viejos edificios llamados al derrumbe. Sólo gracias a una milagrosa estática podrían explicarse tales violaciones a la ley gravitatoria universal, a la teoría de resistencia de los materiales... (2009)

Curiosamente, a Ponte también es aplicable la estática milagrosa, en tanto pudo desde su insilio establecer las coordenadas del derrumbe urbanístico cubano cual reflejo del sistema. Resultando su análisis uno de los más importantes a la hora de señalar los

síntomas de devastación del socialismo en la década del noventa, incluso en las condiciones de marginación, como castigo, impuestas por el régimen sobre su persona.

Desde este desafío a la gravedad —entiéndase al sistema— entre los detritus y a través de sus narraciones, es que el escritor consigue demarcar aún más un tipo de literatura opuesta a los intereses gubernamentales. Poner la ruina como personaje principal es una provocación evidente, porque su presencia cotidiana no habla sólo de la destrucción actual, sino que evoca una construcción existente en el pasado.

Desplaza el no-diálogo (porque con un régimen totalitario no existe intercambio de opinión posible) hacia el movedizo territorio de la memoria adonde se ha trasladado ese otro forcejeo intelectual que divide a una nación entre artistas oficiales y artistas exiliados, tanto interior como exteriormente. El poder manipula el canon nacional, legitima a sus adeptos y expulsa a quienes muestran oposición. Es por ello que en algún punto de su recorrido vital, el artista, ese ser constantemente punzado por la necesidad de tomar partido, deberá preguntarse a partir de cuáles asideros reconstruirá su pasado, es decir, se propondrá una “no-desaparición”,¹⁷ tal vez descifrada ésta como un reencuentro consigo mismo y la anulación de la imposibilidad de seguir adelante.

Cual si de ruinas se tratase, la obra de arte creada fuera de las fronteras desaparece como resultado de una expresa voluntad de poder. Un pedazo de la memoria de una nación se sumerge hasta encontrar su no-sitio en el olvido, es decir, inicia su viaje hacia los confines de Tuguria, donde aspirará a convertirse, como señalara Christopher

¹⁷ Definido a partir de la idea de la “desaparición” del escritor suizo Robert Walser, quien se recluyó en un manicomio alegando un desequilibrio nervioso que algunos ponen en duda, entre ellos el novelista barcelonés Enrique Vila-Matas en su crónica “Viaje al norte de Suiza”. Consúltese en línea en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9722>

Woodward,¹⁸ en indicio de una gloria pasada, en fuente de inspiración estética solo para quienes sepan ver belleza en la decadencia. El artista entonces no tiene que saberse distinto del hombre de a pie que ha aprendido a moverse esquivando escombros y goteras en una ciudad que lo devora y se devora a sí misma. Ninguno de los dos tiene memoria que venerar, no existe eso que William Blake, citado por George Steiner en *La Idea de Europa*, ha llamado “la sacralidad del detalle mínimo”.¹⁹

El cuento “Un arte nuevo de hacer ruinas” inspiró el documental *Habana. Arte nuevo de hacer ruinas* (2007), dirigido por el realizador alemán Florian Borchmeyer. Entre los entrevistados aparece Ponte como ruinólogo y explica su teoría sobre por qué La Habana parece una ciudad después de la batalla. Relaciona la imagen con la insistencia de Fidel Castro sobre una posible agresión militar estadounidense. “Para legitimar arquitectónicamente ese discurso político la ciudad tiene el aspecto de haber sido ya bombardeada, de haber sido invadida. Entonces, en ese sentido, me parece que puede hablarse de un arte nuevo de hacer ruinas (...) como la invasión no tuvo lugar, nosotros somos las ruinas falsas de esa invasión, de esa guerra que no fue” (*Habana*, 2007). A pesar y en contra de sus ciudadanos, el gobierno hizo valer hasta sus delirios. No hubo agresión “imperialista” —como gustaba decir Castro—, pero sí emergió el paisaje correspondiente al día siguiente a la contienda.

La teoría anterior alcanza aún mayor sentido si se considera el hábitat de la ruina como el espacio donde el sujeto subsiste privado de aspiraciones y sueños, el lugar ideal

¹⁸ Christopher Woodward es citado en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, de Ponte.

¹⁹ “El “genio” de Europa es lo que William Blake habría denominado “la sacralidad del detalle mínimo”. Es el de la diversidad lingüística, cultural, social, de un pródigo mosaico que con frecuencia convierte una distancia trivial, una separación de veinte kilómetros, en una división entre mundos.” Steiner, George. *La idea de Europa*. Editorial Siruela, Madrid, España. 2005. p.69.

donde el régimen cubano siempre ha colocado a sus ciudadanos. En su perspectiva de deconstructor de sistemas en deterioro, apunta también Ponte en el documental citado:

Yo creo que vivir en ruinas te menoscaba tu auto-confianza. Si tú no puedes, en lo íntimo, rehacer lo que va cayendo, entonces no podrás hacerlo en ningún sitio. En eso es en lo que yo pienso que hay un pensamiento del poder sobre la ruina, de mostrar a cada súbdito que no se puede cambiar nada. Si tú no puedes cambiar tu casa, tú no puedes cambiar el reino. Ese fracaso privado garantiza el fracaso público y eso es lo que yo creo que anima el desánimo político cubano, el desánimo civil cubano. La conciencia metida en la cabeza de cada uno de que no hay nada que se puede hacer, que hay que dejar que los edificios se caigan, no puedes cambiar nada. Entonces eso, creo yo, ha sido la mayor contribución de la Revolución cubana al pensamiento urbanístico: la idea de que nada se puede restaurar, nada se puede arreglar. Entonces no se puede arreglar el país tampoco. (*Habana*, 2007)

Y es esta imposibilidad de reedificación la que transmiten la mayoría de sus narraciones, incluso antes de su cuento arquetípico sobre la teoría de las ruinas y el submundo de Tuguria.

Desde el peculiar libro de ensayos *Un seguidor de Montaigne mira la Habana* asoma la cabeza el *flânerie*, que como ya se ha dicho antes, ha cambiado los escenarios de la modernidad por los de La Habana en una imagen de postguerra sin batalla. Los grandes boulevares han mutado en callejuelas-basureros que exhiben fachadas deslavadas: “Pero los ojos se detienen poco en las paredes, en el color de rata de los muros, en edificios de agua, de texturas parecidas a la de viejas carpas circenses” (41). Por estos escenarios va el paseante asustado, como el Angelus Novus de Klee que Walter Benjamin evoca en el acápite IX de *Tesis de filosofía de la historia*: “Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener

ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (2008, 24). He aquí que, de forma similar a esta imagen lograda por Benjamin, en las narraciones de Ponte no aparece fórmula para la recuperación. Porque la ruina que señala es definitiva, no hay manera de salvarla o reedificar sobre ella.

Los tugures son la mejor muestra de que en la deconstrucción de la ciudad no hay vuelta atrás, los detritus que contempla el ángel de la historia son demasiado pesados como para ponerlos en orden y reconstruir: ““Pero cuando cae el edificio donde has vivido toda tu vida’, agregó, ‘descubres que hasta entonces no has tenido más que aire, más que el poder de flotar inconscientemente a cierta altura del suelo. Y perdido ese privilegio ya no te queda nada’ (...) ‘Entonces la circunstancias hacen de ti un tugur’” (2007: 67). La realidad ha despojado al ciudadano cubano de sus derechos y propiedades. No tiene libertad de expresión ni acción, no tiene propiedades, no es dueño siquiera de su tierra, todo pertenece al Estado.

Además de irreparables, las ruinas cubanas guardan el *fatum* de lo inevitable, como si toda construcción estuviera destinada al fracaso. Esta condición ineludible remite a la teoría del alemán Georg Simmel en su ensayo “Las ruinas”, de 1907, donde esboza que la relación entre dos vectores, el alma humana y la fuerza de gravedad consiguen el milagro de la edificación, pero el devenir lógico de orden natural aparece como agente regulador e impone la destrucción.

Ponte retoma dichas teorías en *La fiesta vigilada*: “Simmel dedujo que en las ruinas venía a quebrarse el triunfo conseguido entre ambos vectores. Cedía el equilibrio arduamente fijado en la edificación, y la naturaleza comenzaba a vengarse de toda la violencia que el espíritu le hiciera. Las ruinas, a juicio de Simmel, ocurrían en un escenario. Tragedia cósmica, las llamó” (163). Es decir, independientemente de la sagacidad y la capacidad humanas para edificar, el agente naturaleza siempre actuará en sentido inverso, como en el cuento donde no hay explicación lógica a la muerte de los personajes relacionados con el *Tratado breve de estática milagrosa*:

“Discúlpame, pero esta mañana D. murió en un derrumbe.” (...)

“Le cayó el techo de su casa.”

Prometí que estaría en el apartamento de mi tutor cuanto antes. Todavía sin recuperarme de la noticia, recordé a aquellos tipos que desmontaban madera de un apuntalamiento y clavaban encima del techo de D.

Había sido el único en morir.

“Le construyeron una barbacoa encima.”

El viejo profesor al igual que el tutor del estudiante mueren de maneras absurdas, como si ninguna acción hubiese podido evitar sus finales. Ambos estaban relacionados con el *Tratado*, metáfora del milagro de la edificación y el sostenimiento, por tanto, flanco perfecto de la naturaleza según los razonamientos de Simmel.

Hacer literatura y teoría sobre la ruina, dejar este testimonio de la debacle en los archivos bajo la mirada de un escritor, es uno de los logros más trascendentes de la obra de Ponte. En el futuro no podrá decirse que el derrumbe físico del sistema cubano no ha sido narrado, que la vida entre ruinas no tuvo un paseante para guardar imágenes en la posteridad. Nadie podrá señalarle algún día lo que hiciera notar W. G. Sebald en el ensayo “Sobre la historia natural de la destrucción” cuando cuestiona el silencio o escaso

tratamiento de los escritores alemanes que vivieron en su país durante el Tercer Reich: “redefinir la comprensión de sí mismos era una cuestión más urgente que describir las auténticas condiciones que los rodeaban después de 1945 (...) En esa preocupación por retocar la imagen que se quería transmitir se encuentra, en mi opinión, una de las razones fundamentales de la incapacidad de toda una generación de escritores alemanes para describir y traer a nuestra memoria lo que habían presenciado” (2003: 9). Ponte ha hecho todo lo contrario. Al menos en la literatura cubana es imposible separar la imagen de la ruina física de su obra. Ruinólogo lo llaman.

V. 4. Un claustrofóbico entre escombros

Pues bien, yo estaba en ese punto, con la claustrofobia, agobiado. Aplastado como una cucaracha. Y caminaba mucho por todas partes. Por ahí. Siempre estaba huyendo.

Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*

Si Ponte examina el origen y el por qué de las ruinas en su literatura desde el insilio, Pedro Juan Gutiérrez se dedica sencillamente a sobrevivir en ellas mientras las narra cual fotografías intensas donde todo se derrumba, incluso el hombre. Si luego de las represalias sobre el primero, éste decide abandonar el país y ser un agente activo del pensamiento intelectual contra el régimen cubano; el segundo opta por permanecer y seguir contando lo que ve y padece desde su azotea en Centro Habana. En entrevistas,

Gutiérrez ha dicho: “Cuando sale *Trilogía* [*Trilogía sucia de La Habana*] ya yo había viajado como periodista y poeta un poco por Europa, Brasil, México y tenía muy claro que no me interesaba vivir en ninguno de esos países, no quería cambiar mi país por otro. Yo me siento bien en La Habana, soy muy cubano y creo que tenía muchas cosas que decir, que escribir, desde Cuba. Y quería decirlas desde adentro” (BBC, 2015). Más exactamente, quiso narrar en un solar de Centro Habana, en el corazón de la ruina, el espacio que nombra con sus calles, basureros, ratas, frustraciones y hombres nuevos que niegan el patrón socialista.

Hay mucho de autobiográfico en *Trilogía*. El protagonista tiene el mismo nombre que el autor, confiesa varias veces que fue periodista, tiene su misma edad o al menos es su contemporáneo, y vive en el mismo sitio, un solar de Centro Habana cerca del malecón. No obstante, en varias entrevistas y artículos el autor ha recalcado el carácter enteramente ficcional de su libro, aparentemente no desea ir más allá de la narración/relatoría de hechos que le ocurren al personaje en las tres obras que integran el volumen, “Anclado en tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”.

Reclama la apoliticidad para sus obras y para sí mismo en un contexto donde lo político tiene una presencia constante, pero que a la vez criminaliza las posiciones contestatarias. En ese sentido, establece una política, apuesta por no asumir sus obras como lo que son, el canto del cisne negro de la utopía revolucionaria insular. No desea conferirles el peso de las reclamaciones equivocadas, tan abundantes al establecerse nexos entre literatura y política o sociedad. Su propósito y su deseo pasa por no contaminar sus obras con comentarios que pueden resultarle ajenos a su peculiar

operatoria literaria. Que mis obras hablen por mí, parece decir, aunque el autor sabe que ha mostrado, parafraseando la cita de Graham Greene que incluye en su libro, “el verdadero decorado” de la revolución cubana.

Su exilio interior se ubica en posición divergente a los casos mencionados en este capítulo, si son tomadas en cuenta sus consideraciones sobre su particular experiencia narrada muy cercanamente a la realidad a través del alter ego que establece como personaje protagónico en *Trilogía*, la obra que mejor delinea su condición insílica:

Fui despedido del periódico donde trabajaba a raíz de editar ese libro y también me expulsaron de la Unión de Periodistas Cubanos, pero afortunadamente conté con el apoyo moral de la Unión de Escritores Cubanos. He llevado ejemplares de mis libros editados en España a la Biblioteca Nacional, aunque no han sido admitidos en el catálogo. A pesar de todo, en ningún momento he pensando en dejar Cuba, es una cosa que no entra en mi pensamiento porque no podría vivir en ningún otro país. (EFE, 2002)

Con tal de perdurar en la condición de cubano en la Isla, confiesa que ha hecho grandes concesiones, ha tenido mucha paciencia y ha repetido sistemáticamente que los lectores son quienes encuentran un sentido político en sus narraciones, pero que no es esa su intención como autor.

El tipo de insilio que vive se hace notar en todas las zonas de su vida. Privada, pública, personal e intelectualmente, su alma sufre el encierro y silencio que primero sintió de manera natural y luego impuesto como describe su alter ego en “Anclado en tierra de nadie”: “La claustrofobia fue tan horrible que a veces me despertaba sobresaltado de noche y salía corriendo de la cama. Me sentía encerrado dentro de la noche, dentro del cuarto, dentro de mí, encima de la cama, me faltaba el aire. Tenía que

mear y tomar agua y asomarme a la azotea y mirar la inmensidad oscura del mar, y respirar el salitre y el yodo. Entonces me tranquilizaba un poco” (1998, 31). La somatización del encierro es en este caso una muestra cruel de las condiciones de excepción en que vivía el autor, que eran exactamente las mismas del resto de los moradores del solar de Centro Habana donde habitaba. Con la diferencia de que su cuerpo sudaba lo que veía mientras notaba que no pertenecía a ningún sitio, que era un extranjero en su propio contexto.

En busca de aire desandaba La Habana en deterioro en medio del periodo especial de los años noventas. Él también fue un *flâneur* en su momento, y si Ponte estudió la técnica urbanística del tugur, en tanto reflejo del sistema en decadencia, Gutiérrez se detiene en las indigencias en que subsiste este sujeto, también como parte del fracaso:

Cuarterías con miles de personas hacinadas como cucarachas. Personas delgadas, mal alimentadas, sucias, sin empleo, tomando ron a todas horas, fumando mariguana, tocando tambor, reproduciéndose como conejos. Gente sin perspectiva, con un horizonte demasiado corto. Y riéndose de todo. ¿De qué se ríen? De todo. Nadie anda triste o quiere el suicidio o se aterra porque piense que los escombros pueden precipitarse abajo y enterrarlos en vida. No. Todo lo contrario. En medio de la debacle la gente ríe, sobrevive, intenta pasarlo lo mejor posible y aguza sus sentidos y su olfato... Ya que nacieron en las ruinas, se trata entonces de jamás abandonar o permitir que los golpeen tanto que al fin tengan que tirar la toalla y levantar los brazos. Todo es posible, todo es válido, menos la derrota. (1998: 138)

Cuenta cómo estos tugures respiran, qué comen o beben, cómo aman o sufren, cómo mueren en medio de las ruinas cual único espacio posible para su miserable existencia. Para más señas, el paseante es el personaje protagónico y a la vez el autor. Y

como todos los habitantes del edificio, alguna vez ha horadado una pared o puesto una viga para lograr un poco más de espacio, entiéndase aire o sobrevida.

En apariencias, el autor habita y recorre un no lugar, el espacio definido por E. G. Morelly, y citado anteriormente, en el orden de la ciudad que tendría “muros y barrotes muy fuertes” y que estaría situado cerca del cementerio amurallado. El sitio adonde irían los “condenados” por sus faltas. Sin embargo, aunque el solar habanero y sus ruinas tengan todas las características para ser un no lugar²⁰ es el área que mejor conoce Gutiérrez. Él mismo ha confesado en entrevistas: “Cuando llegué allí hace 30 años yo era un periodista de clase media, normal, con una familia, con un carro... fue un choque muy violento. Comencé a adaptarme a ese barrio, a comprender la vida desde otro punto de vista. A entender a esta gente que no tenía nada que ver aparentemente conmigo” (BBC, 2015). Gutiérrez asumió el solar como su casa, o la casa de muchos para ser más exacto. El hecho puede entenderse como metáfora del país todo, como asume Duanel Díaz en *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*:

La ruina es la revolución congelada, ese lugar donde ambos efectos de la revolución —el negativo, destructor, y el positivo, conservador— han quedado inscritos. (...) La revolución es el otro extremo de ese *big bang* que fue el triunfo de 1959, estacionada en el interregno interminable del “período especial”, donde aparece al decir de Žižek, “a kind of negative Messianic time: the social standstill in which the end of time is near and everybody is waiting for the miracle of what will happen when Castro dies, and socialism collapses?” (*Welcome to the Desert of the Real* 7) (2014: 239)

²⁰ No lugar en referencia a la definición del término realizada por Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una topografía de la sobremodernidad*, donde se plantea que “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (83).

En medio de esa gran pregunta que hace Žižek y el peor de los contextos sobreviven el autor, su alter ego y su literatura con grandes silencios que incumben no solo a la parte oficial que lo despidiera de su trabajo o le dijera más de una vez que algún libro suyo no era publicable.

La narrativa de Gutiérrez se instala en un incómodo no-ser, en un *in between* que lo deja fuera de la literatura cubana tanto por la clase intelectual dentro de la Isla como por las voces autorizadas radicadas fuera. Expulsado de la ciudad letrada insular y ninguneado por la disidencia de aquella, ha sido acusado de pésimo escritor, de no hacer literatura, de haberlo apostado todo a las estratagemas del mercado exterior, en el que sus libros son consumidos como “porno-políticos”. “Cabe preguntarse si pueden realmente los lectores de la *Trilogía sucia* oler esa mierda, o esta se ha convertido ya en otra mercancía”, se interroga uno de ellos (Díaz, 2009).

Pueden rastrearse las más importantes revistas literarias habaneras y algunas del exilio, como la antes mencionada *Encuentro de la Cultura Cubana*, y los principales libros de ensayos y crítica publicados en el momento de salida al mercado de los dos primeros libros de Gutiérrez: no hay huella de atención crítica alguna. Uno de los más notorios fue el volumen *Presunciones*, del ensayista cubano Alberto Garrandés. En un repaso de las principales voces narrativas cubanas de la actualidad, los nombres de Gutiérrez y Zoé Valdés brillan por su ausencia, incluso en el capítulo dedicado al tratamiento del tema erótico en la narrativa del período.

Sin embargo, ningún otro escritor de ficciones antes de Gutiérrez había logrado hasta ese momento en la Isla mostrar tal metamorfosis del sujeto revolucionario de la

manera que lo consigue *Trilogía*. Si trazamos una línea diacrónica del último medio siglo en la novela cubana y prestamos especial atención a la evolución —o involución— de ese sujeto en las obras de los principales exponentes internacionales (el Alejo Carpentier de *La consagración de la primavera*, Jesús Díaz, José Soler Puig, Reinaldo Arenas, Lisandro Otero, Abilio Estévez y Leonardo Padura), percibimos que Gutiérrez alcanza a delinear un sujeto novelístico emergente, diferente. Un sujeto que singulariza y distingue al macho revolucionario por encima de cualquier sistema político o ideología, aunque el personaje creado por Gutiérrez está claro que es prisionero de unas circunstancias agobiantes.

Es precisamente su condición insílica, esa capacidad de no sentirse cómodo en sitio alguno, la que permite al autor hacer esta deconstrucción sobre el ideal del sujeto socialista a partir del propio entorno. La persecución constante de un “espacio de paz” que nunca a lo largo de *Trilogía*, lo lleva por los cauces del desmontaje del prototipo del hombre nuevo que quiso lanzar desde La Habana la Revolución como adalid de la utopía universal. El personaje Pedro Juan se halla continuamente ante la disyuntiva de comer o morir y a duras penas se reconoce atrapado en los confines de lo político dentro de una sociedad altamente politizada. Su meta no es escapar, pues a su manera parece estar de regreso de todo, sino encarar ese día a día como se enfrenta el naufragio de una utopía. Un mosaico de todo lo que han generado treinta años de socialismo, suciedad, pestilencia, muerte, destrucción, ausencia total de valores y de solidaridad, corrupción, incluso canibalismo, y la ausencia total de libertades.

Estar al margen del canon literario socialista cubano y no sentir la necesidad de buscar aprobaciones para engrosar sus filas, le ha permitido a Gutiérrez ser libre al menos en la escritura. Como pocos en la Isla escogió, en el momento más duro, la otra parte agreste del camino: “No me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso... El arte sólo sirve para algo si es irreverente, atormentado, lleno de pesadillas y desespero. Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver” (1998, 103). De eso precisamente van sus narraciones, de lo que nadie quiere ver en la zona oficial del país. Cada historia deja la sensación de que el sistema ha tocado fondo, de que no hay nada que hacer ante el avance de tanta destrucción.

Todo aparece como previsto en un guión macabro. Tanto el alter ego del autor como el resto de los personajes desempeñan sus roles agónicos en un plexo de deshumanización y en medio de un paisaje de escombros, suciedad, calor, hambre, sed, desechos, malos olores, cuyos efectos apenas encuentran mitigación en tanto alcohol y cannabis que consumen: sólo el sexo redime, parece estar inscrito en tantas páginas.

El “no hacer nada” como un paliativo ante las ruinas es otro elemento distintivo en el discurso narrativo de *Trilogía* que se relaciona con la posición estática que propone una condición de insilio. Si décadas atrás el héroe revolucionario reclamaba para sí la posibilidad de cambiar el mundo usando las herramientas tanto de la ideología como de la industria de la guerra —los guerrilleros que el Che Guevara planteó y planeó convertir en “selectivas y frías máquinas de matar”—, el personaje Pedro Juan ahora es la doble moral, la hipocresía y el egoísmo mismos, todo en un solo cuerpo que sólo sabe tener

sexo indiscriminadamente, propinar golpes bajos para procurarse alguna sobrevivencia; huir de la policía, que sabe representa el poder, pero es igualmente corrupta y no escapa a los tentáculos de tanta descomposición moral, y languidecer en un ambiente de vulgaridad, individualismo y ausencia total de escrúpulos. En apenas pocas palabras: vencido por el poder y por las circunstancias, sin ningún asidero ante el —y dentro del— discurso político dominante.

No deja de resultar curioso que Gutiérrez no considerara la idea de exilio fuera del país como solución a su manera de vida, incluso luego de las medidas tomadas como castigo por la publicación de *Trilogía* en España. En la década del noventa, existieron varias vías de escape de la Isla, como él mismo cuenta en la obra, además de la crisis de los balseros antes mencionada. Sin embargo, siempre regresó al país, es decir, lo que para muchos funcionó —y aún funciona— como solución para llegar a otro tipo de vida, en su caso no tenía sentido: “Ese no es el camino, ya lo probé y no funcionó”, parece aseverar. De esta forma, su posición insílica, ni siquiera admite el exilio del transterrado, es un animal del trópico y a este territorio hostil se debe.

Existe en su caso una excepcionalidad en esta interacción del personaje con lo externo, visto esto último como otro callejón sin salida, una manera más de vivir en la condición insílica. Con esta actitud, se convierte en excepción en las teorías de la estudiosa Josefina Ludmer cuando afirma:

Mucha de la literatura cubana de los últimos años gira alrededor de un relato que relaciona los que están en Cuba (...) con los que llegan del exterior de la nación y se van, y con los que se fueron para no volver. Los sujetos de adentro de la nación (que son el centro de la narración, que hablan o son narrados por un narrador interno-externo) habrían perdido,

por así decirlo, la sociedad o mantendrían una relación externa-interna con ella. (2004: 363-4)

Para Ludmer, el exterior se manifiesta como lo deseado, desde lo cultural o lo lingüístico, y los relatos se limitan a narrar “los movimientos de esos sujetos diaspóricos, sus acciones y relaciones, sus políticas y destinos, o el destino de sus políticas”. Pero Gutiérrez evade lo que esta práctica puede tener de lugar común en una narrativa tan marcada por las fugas de Odiseos tropicales. En *Trilogía* hay varios personajes que, o bien manifiestan ese deseo de escapar —el viaje entendido únicamente como escapatoria y huida—, o bien regresan para dejar un registro de cómo es el afuera. Solo el personaje protagónico se sitúa al margen, perdida ya toda voluntad de exploración y cambio, y esa visión desencantada tiñe todos los relatos sobre lo exterior.

Nótese que ninguno de los extranjeros con los que el personaje establece relación le muestra alguna salida hacia un mundo distinto donde los viejos valores han sobrevivido. La brasileña es “de usar y tirar”, solo desea ganar dinero escribiendo guiones de telenovelas y para colmo —según el estereotipo machista cubano— también está siendo acosada sexualmente por otra mujer. El alumno de percusión muere de SIDA. El mexicano, tras mostrar su doble faz, quiere pasar por alguna suerte de “purista” ideológico —cuando en realidad es un vulgar “turista de ideologías”— y acaba acusando al cubano de ladrón y contrarrevolucionario. Y la amiga del alumno de tumbadora sólo desea experimentar “la gozadera cubana” como material para una tesis de doctorado.

Antes de la aparición de sus libros, no era extraño encontrar en la narrativa cubana la sempiterna huella de lo histórico, lo épico revolucionario a tutiplén. Fue el sello de los años que van de los sesentas a los ochentas: los años de la Sierra Maestra, los días del triunfo revolucionario, la invasión de Bahía de Cochinos, la campaña de alfabetización, la Crisis de los Misiles, la limpia del Escambray contra los guerrilleros opuestos a Castro, las zafras del pueblo, las jornadas de trabajo voluntario, hasta el crack de la ilusión y la supuesta excepcionalidad cubana con la fuga masiva de cubanos descontentos por el puerto de Mariel hacia Miami.

La Historia, así en/con mayúsculas continuamente redramatizada, vista y narrada como principio y como *telos*: catecismo de la revolución. Cada cubano debía su existencia a los hechos triunfales de esa historia común que desde siempre quiso ganar mayor presencia en la literatura realista, en detrimento no sólo de lo imaginativo, sino también de lo inmediato. Era entendida la Historia como un elemento sustitutivo de lo cultural, y ambos eran convertidos en punta de lanza del Estado en su intención reformadora de la ciudadanía. “Solo la cultura puede salvarnos” o “La cultura es lo primero que hay que salvar”, decían los carteles gigantescos con fotos de José Martí y Fidel Castro en las calles, ciudades y carreteras de todo el país en medio de la crisis de los noventas, aunque fuera muy difícil obtener una libra de arroz y frijoles en el mercado negro.

En *Trilogía*, sin embargo, es notoria por sintomática la ausencia total de referencias culturales, históricas y de instrucción entre el protagonista y los personajes que lo rodean. La Historia es un peso del pasado, pero la sobrevivencia lo cubre y ocupa

todo: el presente, lo inmediato vuelve a ser dramatizado. No hay espacio, ni tiempo, mucho menos dinero y energías para dedicarlos al espíritu. Las evasiones, llámense alcohol, sexo, tabaco o marihuana, hacen su trabajo de distracción y escape, mientras los estribillos de un par de canciones de salsa se repiten a lo largo del libro. El pueblo revolucionario, aquel factor insoslayable en la narrativa anterior, se trastoca aquí en vulgo desdeñado, en populacho impotente y aplastado por la retórica de los acontecimientos. La sola mención del título de un libro, un poemario de Nicanor Parra, remite a un pasado del cual el protagonista no desea dejar memoria. La lectura de poesía, cual desliz de una vida anterior, no tiene cabida en el aquí y ahora de su existencia siempre tan en los bordes.

En otro sentido también está la desacralización y su representación irreverente, de un personaje que evoca a Lezama Lima, su congénere en insilios, quien vivió en una casa cerca de los solares en los que el autor ubica sus historias, aunque murió casi dos décadas antes del contexto del libro. En *Trilogía*, emerge completamente degradado al ser descrito como “un viejo gordo y fofo”, “trescientas libras de manteca”, “patético” y “vieja puta” (233-36); y aparece solicitando, prácticamente implorando, los favores sexuales de un joven por dinero, quien además lo desprecia y maltrata.

Este es otro punto en el cual el autor confiere a su personaje una existencia en las antípodas del tratamiento que hasta ahora habían recibido intelectuales y escritores como Lezama, Carpentier y Piñera en la mayoría de las otras novelas —véase por ejemplo la novela *Las palabras perdidas*, publicada en 1992, de Jesús Díaz, o *Fumando espero*, de Jorge Ángel Pérez—, en las cuales hay casi siempre admiración, se narran encuentros y

se suelen detallar los aspectos positivos de sus personalidades ciertamente contradictorias. Ahora el personaje de Gutiérrez toma distancia de esa visión edulcorada y mitificadora para escarbar en el lado oculto, las supuestas obsesiones carnales de quienes fueron seres terrenales, pero que han sufrido un proceso de *quasi* canonización impulsada por las autoridades culturales.

En *Trilogía* hay mucho de desacralización total. La perspectiva desde dónde se narra y cómo se narran sus historia es evidente. Además, el propio autor asume que este libro sería su espacio de libertad acorralada durante mucho tiempo:

En más de veinte años de periodista nunca pude escribir respetando a los lectores. Al menos un mínimo respeto por la inteligencia de los demás. No. Siempre tuve que escribir como si me leyera gente tonta, a la que había que inyectarle las ideas sistemáticamente en el cerebro. Y estaba abandonando todo eso. Mandando al carajo la prosa elegante, eludiendo todo lo que pudiera parecer ofensivo a la moral y a las buenas costumbres. Ya no podía seguir respetando más. (1998: 48)

El “irrespeto” de la prosa significa para el autor un recurso de exorcismo, y sería el único perfil editorial que guiaría sus historias. Visto así, las tres partes de *Trilogía* funcionan como el momento exacto en que el condenado cierra sus ojos en la celda y se ve corriendo libremente bajo el sol y nada ni nadie lo detiene en su privado espacio de libertad.

CAPÍTULO VI
EN EL ANTEAYER QUE VIENE SOBRE NOSOTROS
(A MANERA DE CONCLUSIONES).

En una entrevista reciente, el novelista y pintor cubano exiliado Juan Abreu —uno de los pocos sobrevivientes de la denominada Generación del Mariel—, trazó un amargo diagnóstico del exilio cubano actual. A su modo de ver, la condición del exilio político se desdibuja y cada vez más los cubanos adquieren carácter de emigrados, lo cual lo conduce a perder su singularidad política y lo iguala a cualquier otro desplazado.

Cada vez son menos los exiliados. Así que el espacio del Exilio [*sic*] se reduce más y más. Ahora los cubanos son inmigrantes, tal y como lo son los mexicanos. Es uno de los grandes triunfos de la dictadura cubana. Despojar de significado político a sus víctimas, a sus fugitivos. (...) Y el mayor triunfo de todos, la dictadura ha conseguido convertir Miami en una especie de factoría gigantesca que reporta a la dictadura miles de millones de dólares anualmente. Han ganado, eso hay que admitirlo. Sin embargo, el mal ha ganado muchas veces a lo largo de la historia humana, no es algo extraordinario, si se mira bien. Pero, y esto quiero dejarlo meridianamente claro, me hace muy feliz estar del lado de los perdedores. En Cuba los perdedores son la sal de la tierra. (Abreu, “En Cuba los perdedores son la sal de la tierra”)

Las palabras de Abreu ocurren tras los acuerdos recientes alcanzados entre los gobiernos de Barack Obama y Raúl Castro con el objetivo de normalizar las relaciones entre ambos países. Está claro que estos reajustes afectan de una manera radical al exilio cubano, pero no parecen disuadir a una parte considerable de la población de la Isla que sigue considerando a Estados Unidos como su lugar favorito de destino, en tanto la élite militar cubana sigue al mando, y con férrea mano, del gobierno insular. ¿Cómo

denominar entonces a este sujeto en fuga? ¿Va camino el exilio de convertirse en una ficción histórica o sólo se resiste a reconocer que vive su condición *post*?

A lo largo de este trabajo de tesis hemos repasado y analizado las principales realizaciones y localizaciones del exilio cubano posterior a 1980 a través de la obra de Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales, y en particular la aparición de ese sujeto exílico nuevo para las letras cubanas. También exploramos su manifestación de “exilio interior” en los casos de dos escritores marginados durante el período de los años noventas dentro de la Isla, Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte.

El exilio representado por estos autores significó siempre la no negociación frente al poder. Como hemos visto, ese fue un rasgo esencial en la identidad del sujeto exílico cubano. Sin embargo, con el paso de los años hemos constatado cómo los posicionamientos se han diversificado, cómo los duelos se iban disipando, a medida que las relaciones entre la comunidad exiliada y la Isla iban haciéndose más fluidas. Ciertos pasos dados por el gobierno cubano después de 1993 —posibilidad del envío de remesas, arribo de varios vuelos semanales que conectaban a varias ciudades norteamericanas con distintos puntos de la Isla, entre otros— fueron tan solo el inicio de una invitación a repensarse, más allá incluso de si tiene sentido hoy declararse, saberse, sentirse, un exiliado cubano, y si cabe “exigirle” a alguien que se declare exiliado.

Ya al principio de este trabajo de tesis expresaba mis dudas sobre mi propia condición de exiliado, dadas las circunstancias tan porosas que han marcado a la comunidad exiliada en los últimos veinte años. Sin embargo, situarse en las antípodas políticas del régimen cubano acarrea, casi por fuerza, la asimilación de la idea de una

supervivencia de la condición exílica, de la imposibilidad de extenderle por adelantado un certificado de defunción.

El proceso de metamorfosis que ha venido sufriendo el exilio cubano y la aparición del sujeto exílico a partir de 1980 son dos entes difícilmente conciliables. De entonces a hoy ha cambiado mucho la historia. La Generación del Mariel se agrupó en torno a la denuncia de la represión sufrida en Cuba, dio voz a las víctimas y a los expulsados del proyecto socialista, pero sobre todo aportó una mayor visibilidad a los desplazamientos y anulaciones que iba dejando a su paso la ingeniería social impuesta a partir de 1959.

Sin embargo, ya a partir de los años noventa diversas voces académicas y estudiosos del exilio comienzan de modo más profundo a articular una manera otra de pensar ese propio exilio, a llamar la atención sobre la complejización del territorio literario exiliado. En su libro *Vidas en vilo*, Gustavo Pérez Firmat acude a una tipificación tripartita entre literatura étnica, exiliada e inmigrante, en la que esta última representa un alejamiento, despolitizado si se quiere, del origen y por eso su escritura se vuelve “prospectiva”, a la vez que se aleja del idioma natal y se aproxima al del país de llegada. En cambio, para Pérez Firmat la de los escritores exiliados busca reafirmar su otredad en relación con el país de acogida, no desea ruptura alguna fuera de lo político y se da a una reconstrucción de los escenarios que han quedado atrás.

A mi juicio, este esfuerzo por recrear la “Cuba de ayer” en las costas de la Florida es a la vez admirable y desgarrador. Admirable porque intenta alzarse por encima de la historia y de la geografía; desgarrador porque está destinado al fracaso. Por deliberado y persistente que sea, el simulacro de posesión no puede sostenerse indefinidamente. (18-19)

Este es uno de los primordiales intentos enunciatorios de la deshomogeneización del fenómeno del exilio cubano cuyo carácter se agudiza todavía más en la medida en que nos vamos adentrando en el siglo XXI y las teorizaciones en torno a una despolitizada diáspora o emigración cubanas adquiere mayor fuerza, a pesar del relativo buen estado de salud del régimen de partido único de La Habana. Pero si a ese régimen le cuesta hoy mucho más encontrar explícitas muestras de apego entre los escritores de la Isla, tampoco le resulta difícil controlar todo tipo de transacción realizada entre la Isla y la comunidad exiliada.

Esta tesis he explorado ese nuevo campo literario que para las letras cubanas surgió a partir de 1980. Vimos que con la obra de estos autores la literatura del exilio cubano adquirió otras ganancias estéticas, tanto en el orden temático como en el estilístico. A partir de entonces la aparición de sus libros contribuyó a dejar atrás una etapa en la que la narrativa del exilio co-respondía al relato de la violencia revolucionaria, y alcanzó su propio rumbo para erigirse en uno de los momentos mayores de la narrativa cubana de los últimos treinta años. En el caso particular de Carlos Victoria, analizamos cómo abrió nuevas rutas gracias a que para él la necesaria recuperación de la memoria pasa por el relato autobiográfico de un escritor sin patria y sin padre.

Arenas, sin embargo, pone en el centro la interrogación en torno al canon y lleva su muy resistente y escindido sujeto homoerótico hasta las orillas de una Isla cuya literatura antes y después de 1959 había evadido demasiado los rigores del cuerpo. El caso de Rosales entraña la singularidad de un caso que explicita la deslocalización del

exiliado en un entorno que lo rechaza por su enfermedad mental: es el exiliado total, el antihéroe por naturaleza que no encuentra cabida y para quien el mundo entero es un lugar extraño —como decía el monje Hugo de Saint Victor—, una inconmensurable casa de los náufragos, el único lugar del desterrado de todo.

La mirada a la Isla posterior a 1989 nos trae la persistencia del exilio interior, en el caso de los dos autores que analizamos, Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez. Para ellos el silencio, la negación de su existencia, la imposibilidad de publicar y la expulsión de las instituciones son expresiones biopolíticas del ejercicio de un poder que busca extirparlos de la memoria colectiva.

Fue esta última de alguna manera mi propia experiencia dentro de Cuba y la que consideré me servía para enlazar diversas expresiones de exilio dentro de la literatura cubana. El exilio quizás encuentre en el pasado su definición mejor, pero el pasado está ahí, saltando a nuestras espaldas como aquellos antílopes o aquellas “serpientes de pasos breves, de pasos evaporados” que menciona José Lezama Lima en uno de sus poemas más conocidos. Y sí, recordaba entonces la Tesis V de Walter Benjamin cuando reflexiona sobre el pasado para decirnos que su “verdadera imagen” se nos escapa, “se escabulle”: “Solo se puede aferrar el pasado como imagen que refulge, para nunca más verse, precisamente en el instante de su cognoscibilidad.”

Pero también venían a mi memoria estas otras amargas líneas de Lezama Lima, escritas a fuer de la contumaz desmemoria cubana:

En nuestra expresión lo mismo se pierde el rasguño de los primeros años que lo más rotundo y visible de lo inmediato. Lo mismo perdemos un anillo hecho por Darío Romano, nuestro primer platero en el siglo XVI, que se

inutiliza por la humedad un baúl lleno de la letra de José Martí en el anteayer que viene sobre nosotros como una avalancha. (...) Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corte las piernas. (1970, 159-160)

Esta tesis ha sido el resultado de mi forcejeo con ese monstruo de largas piernas, ese anteayer que viene sobre nosotros y cuyo destino, sea anulación o supervivencia, nos concierne porque nos define.

En College Station, invierno de 2014-Fayetteville, otoño de 2016.

OBRAS CITADAS

Abreu, Juan. "En Cuba los perdedores son la sal de la tierra". Entrevista por el autor.

Hypermedia Magazine. <<https://hypermediamagazine.com/2016/07/26/michael-h-miranda-en-cuba-los-perdedores-son-la-sal-de-la-tierra/>> Web. 12 Sept. 2016.

---. "La pasión de Ruby Rich". *Mariel. Revista de literatura y arte* 6 (1984): 34-35.

Web. 16 Enero 2015.

---. "Pequeño elogio de la escoria". *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998): 135-38.

Print.

Agamben, Giorgio. "Política del exilio". *Cuadernos de Crítica de la Cultura*. No 26-27,

Barcelona. 1996. Web. 05 23 2016. <<http://www.psicosocial.net/grupo-accion-comunitaria/centro-de-documentacion-gac/filosofia-y-teoria-comparada/ensayos-y-reflexiones/533-politica-del-exilio/file>>

Almendros, Néstor y Orlando Jiménez-Leal. *Conducta impropia*. Madrid: Editorial

Playor, Biblioteca Cubana Contemporánea, 1984. Print.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1992. Print.

---. *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca Editorial S. R. L., [1972]. Print.

---. *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*. Barcelona: Editorial Tusquets,

- Col. Andanzas, 1999. Print.
- . *El portero*. Barcelona: Editorial Tusquets, Col. Andanzas, 2004. Print.
- . “La Isla en peso con todas sus cucarachas”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita, ed. San Juan,: Editorial Plaza Mayor, 2002. Print.
- . *Libro de Arenas. Prosa dispersa, 1965-1990*. México DF: DGE Equilibrista y Dirección General de Publicaciones, Conaculta, 2013. Print.
- . *Necesidad de libertad*. Miami: Ediciones Universal, 2001. Print.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, Bibliotheca del Fenice, 1982. Print.
- . *Viaje a La Habana*. Miami: Ediciones Universal, Col. Alacrán azul, 1990. Print.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. 1998. Web. 05 25 2016.
- <<https://larisadelser.wikispaces.com/file/view/Arendt-Hannah-Los-Origenes-Del-Totalitarismo.pdf>>
- Armengol, Alejandro. “Carlos Victoria: Oficio de tercetos”. *Linden Lane Magazine* enero (1995): 19-20. Print.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1998. Print.
- Barquet, Jesús J. “La Generación del Mariel”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9

(1998): 110-25. Print.

Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010. Print.

Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias modernas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. México DF.: Itaca-UACM, 2008. Print.

Bertot, Lillian D. *Posmodernidad y la Generación del Mariel*. Miami, FL: Cuban American National Foundation, [1997]. Print.

Birkenmaier, Anke y Roberto González Echavarría. *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Editorial Colibrí, 2004. Print.

Brown, Joan L. *Confronting Our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2010. Print.

Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1999.

Castillo, Héctor Antón. “Un guayabito comiendo queso: a propósito de Wilfredo Prieto”.

Penúltimos días. Web. 23 May 2014.

<<http://www.penultimosdias.com/2008/05/30/un-guayabito-comiendo-queso-a-proposito-de-wilfredo-prieto/#more-7786>>

Castro, Fidel. “Palabras a los Intelectuales”. Ministerio de Cultura, *n. d.* Web. 09 Jan. 2015.

<<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>

---. *Discurso pronunciado el 28 de enero de 1990*. Web. 05 20 2016.

<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html>>

Chavarría Alfaro, Gabriela. “Literatura y subjetividades migrantes”. *Revista Ixchel* Vol.

2, 2010. 26 Sept 2016. Web. <<http://docslide.com.br/documents/093literatura-y-subjetividades-migrantes.html>>

Charvatová, Anezka. “Los escritores cubanos en los Estados Unidos (cien años

después)”. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Luis de la

Paz, editor. Miami: Ediciones Universal, 2001. 30-49. Print.

Cruz Malavé, Arnaldo. “What a tangled web...! Masculinidad y abyección en la

literatura puertorriqueña en los Estados Unidos”. *Posdata* 10-11 (1995): 78-85.

Print.

Davenport, Guy. *¿Qué son las revoluciones?* México: Libros Magenta, 2008. Print.

De la Nuez, Iván. “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en

Europa”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 4/5 (1997): 137-144. Print.

---. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierda y la Revolución cubana*. Barcelona:

Editorial Debate, 2006. Print.

---. “Mariel en el extremo de la cultura”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998):

105-109. Print.

De la Paz, Luis, editor. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos.*

Miami: Ediciones Universal, 2001. Print.

De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente.* Barcelona: Editorial Kairós, 2010. Print.

Díaz, Duanel. *Días de fuego, años de humo.* [Leiden, Netherlands]: Editorial Almenara, 2014. Print.

---. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo.* Madrid: Editorial Verbum, 2014. Print.

---. “Límites del origenismo”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 33 (2004): 103-11. Print.

---. *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana.* Madrid: Editorial Colibrí, 2009. Print.

---. “Visión sobre los escombros II” en revista digital *Inactual.* 2009. Web.

<<http://www.inactual.com/search/label/Duanel%20D%C3%ADaz>> Desactivado.

Díaz de Villegas, Néstor. “Entrevista a Enrico Mario Santí” en *Cubano, demasiado cubano. Escritos de transvaloración cultural.* [Leiden, Netherlands]: Bokeh, 2015. Print.

Esterrich, Carmelo. “Locas, pájaros y demás mariconadas. El ciudadano sexual en Reinaldo Arenas”. *Confluencia* Vol. 13, Número 1 (1997): 178-193. Print.

“Editorial”. *Mariel. Revista de literatura y arte.* Vol. 1, Número 1. Primavera 1983: 2.

Print.

Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño. "Introducción". *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003. Print.

Ferrer, Jorge. *Tristán de Jesús Medina: Retrato de apóstata con fondo canónico. Artículos, ensayos, un sermón*. Madrid: Editorial Colibrí, [2004]. Print.

Florit, Eugenio. "Casi un romance." *Mariel. Revista de literatura y arte* 2 (1983): 12. Print.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo I. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2010. Duodécima reimpresión. Print.

---. *Seguridad, territorio, población. Curso en el College de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

---. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Print.

---. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1983. Print.

Fowler, Víctor. "Los extraños caprichos". *Historias del cuerpo*. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2001. 243-283. Print.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Web. 25 Sept. 2016.

<<http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/01/FREUD%20-%20La%20interpretación%20de%20los%20sueños.pdf>>

García, Luis Manuel. "Travesías de la memoria". *Encuentro de la Cultura Cubana* 44 (2007): 34-43. Print.

García Vega, Lorenzo. *Rostros del reverso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977. Print.

---. *El Oficio de Perder: Memorias*. Valencina de la Concepción, Sevilla: Espuela de Plata, 2005. Print.

---. *Los años de Orígenes*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2007. Print.

Garrandés, Alberto. *Presunciones*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005. Print.

González Abellás, Miguel. *Visiones de exilio. Para leer a Zoe Valdés*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2008. Print.

Greenhill, Kelly M. *Weapons of Mass Migration. Forced Displacement, Coercion, and Foreign Policy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2010. Print.

Guerra, Germán. "La mentira veraz. Carlos Victoria entrevistado". *Encuentro de la Cultura Cubana* 44 (2007): 26-33. Print.

Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Barcelona: Linkgua, 2013. Print.

Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Print.

Gutiérrez, Pedro Juan. "Pedro Juan Gutiérrez: 'El ideal revolucionario no ha fracasado completamente, pero está en evolución'". Entrevista de Constanza Hola Chamy.

BBC Mundo, 25 de octubre del 2015. Web. 06 Jun 2016.

<http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151025_hay_festival_entrevista_cuba_pedro_juan_gutierrez>

---. "Pedro Juan Gutiérrez: 'La literatura es un espacio de libertad'". EFE, Agencia.

El Mundo, Miércoles, 03 de Abril de 2002. Web. 06 Jun 2016.

<[http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El%20Mundo%20\(Insaciab le\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El%20Mundo%20(Insaciab le).htm)>

---. *Trilogía Sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.

Habana. Arte nuevo de hacer ruinas. Dir. Florian Borchmeyer. Germany/Cuba, 2007.

Media. Web. 01 Jun 2016.

<http://www.dailymotion.com/video/x11b13_habana-arte-nuevo-de-hacer-ruinas_shortfilms>

Havana [Habana, la trágica realidad]. Dir. Jana Boková. BBC, 1990. Web. 26 Feb.

2015.

Hernández Busto, Ernesto. *Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana*.

Madrid: Editorial Colibrí, 2005. Print.

Hernández-Miyares, Julio E., editor. *Narrativa y libertad. Cuentos cubanos de la*

diáspora. Miami, Ediciones Universal, Col. Antologías, 1996. Vols. I y II. Print.

Ilie, Paul. *Literatura y Exilio Interior. Escritores y sociedad en la España franquista*.

Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Print.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*. México

DF: Siglo XXI Editores, 2013. Séptima reimpresión. Print.

Lemus, Rafael. “La resistencia alucinante de Reinaldo Arenas”. *Confabulario*.

Web. 3 Dec 2015. <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-resistencia-alucinante-de-reinaldo-arenas/>>

Lezama Lima, José. *Cartas a Eloísa y otras correspondencia*. Madrid: Verbum, 2013.

Print.

---. “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”. *La cantidad*

hechizada. La Habana: Ediciones Unión, 1970. 155-163. Print.

---. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. Print.

Ludmer, Josefina. “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”. *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Anke Birkenmaier y

Roberto González Echevarría (Coordinadores). Madrid: Editorial Colibrí, 2004.

Print.

Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la*

melancolía en la España de la transición. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.

Print.

Méndez, Adriana. “Metamorfosis de una mariposa”. Revista *Encuentro de la Cultura*

Cubana 8/9 (1998): 172-84. Print.

Miaja, María Teresa. *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Madrid:

Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert; México: Universidad Autónoma de México. 2008. Print.

Mirabal, Elizabet y Carlos Velazco. *Chakras. Historias de la Cuba dispersa*. Madrid: Editorial Verbum, 2014. Print.

---. *Hablar de Guillermo Rosales*. Miami: Editorial Silueta, 2013. Print.

Nagy-Zekmi, Silvia. “La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*”. *Sexualidad y nación*. Edición de Daniel Balderston. Pittsburg, PA: Universidad de Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 213-223. Print.

Nemrava, Daniel. *Entre el laberinto y el exilio. Nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Madrid: Editorial Verbum, 2013. Print.

Ortega, Julio. “El sujeto del exilio”. *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. Coordinación: Olbeth Hansberg y Julio Ortega. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 11-24. Print.

Padilla, Gilberto. “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. *Temas* 80 (2014), 114-120. Web. 9 Dic 2015

Panichelli-Batalla, Stephanie. “Mariel: veinticinco años después”. Academia.edu. N. p. Web. 16 Jan 2015

- Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000. Print.
- . *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, [2000]. Print.
- Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998. Print.
- Ponte, Antonio José. “De Berlín a Madrid, hablando de una necrópolis cubana: entrevista a Antonio José Ponte”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*. Vol. 9, Núm. 36. 2009. (pp. 155-160) Web. 07 Jun 2016.
<<https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/740/423>>
- . *El libro perdido de los origenistas*. México DF: Editorial Aldus, 2002. Print.
- . *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Print.
- . *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, Col. Aula atlántica, 2005. Print.
- . *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid: Editorial Verbum. 2001. Print.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. Print.
- . *La política del adiós*. Miami: Ediciones Universal, 2003. Print.
- . *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.

---. "Política de Lezama". *Diario de Cuba*, 20 de diciembre, 2010. Web. 01 Jun 2016.

<http://www.diariodecuba.com/cultura/1292807100_2077.html>

---. "Políticas invisibles". Revista *Encuentro de la Cultura Cubana* 6-7 (1997): 24-35.

Print.

---. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*.

Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Print.

Roniger, Luis. "Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio

transnacional e histórico en expansión". *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*. Web. 15 Feb 2014

<http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion#_edn38>

Rosales, Guillermo. *La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Barcelona: Siruela,

Col. Libros del tiempo, 2003. Print.

Rozencvaig, Perla. "Constantes dispersas en la narrativa cubana del exilio". *Lo que no se*

ha dicho. Ed. Pedro R. Monge Rafuls. Jackson Heights, NY: Ollantay Center for the Arts, 1994. 144-52. Print.

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. Print.

---. *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate, 2005.

Print.

Sánchez Mejías, Rolando. “El arte de graznar”. *Últimas palabras*: 3 marzo, 2010. Web.

29 May 2016. <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_mejias.html>

Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama. 2003.

Print.

Sierra Madero, Abel. “Academias para producir machos en Cuba”. *Letras libres*. Web.

30 Marzo 2016 <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/academias-para-producir-machos-en-cuba>>

Simal, Monica. “Tres escritores de la ‘Generación del Mariel’ y el canon literario cubano: Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales.” Diss. Boston University. Graduate School of Arts and Sciences. Web. 21 Nov. 2014.

Simpson, John, ed. *The Oxford Book of Exile*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995. Print.

Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. Print.

---. *La idea de Europa*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

---. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.

Sznajder, Mario y Luis Roniger. *La política del destierro y el exilio en América Latina*.

México DF: Fondo de Cultura Económica, 2013. Print.

Valladares-Ruiz, Patricia. *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana*

contemporánea. Rochester, NY: Tamesis, 2012. Print.

Victoria, Carlos. *Cuentos completos*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2010. Print.

---. *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Ediciones Universal, 1997. Print.

---. *El salón del ciego*. Miami: Ediciones Universal, 2004. Print.

---. "Fragmentos del Mariel". *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998): 133-34. Print.

---. *La ruta del mago*. Miami: Ediciones Universal, 1997. Print.

---. *La travesía secreta*. Miami: Ediciones Universal, 1994. Print.

---. *Las sombras en la playa*. Miami: Ediciones Universal, 1992. Print.

---. "Nota sobre un estrella que ilumina y mata". *Mariel. Revista de literatura y arte* 8 (1985): 7-8. Print.

---. *Puente en la oscuridad*. Coral Gables, FL: Iberian Studies Institute, North-South Center, University of Miami, 1994. Print.

Whitfield, Esther. "Prólogo". *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. By A. J. Ponte. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005. 21, 27-28. Print.

Zizek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires, Paidós, 2001. Print.

OTROS MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS UTILIZADOS

Alonso Gallo, Laura P., y Fabio Murrieta, eds. *Guayaba Sweet. Literatura cubana en*

Estados Unidos. Valencia: Editorial Aduana Vieja, 2003. Print.

Álvarez Borland, Isabel. *Cuban–American Literature of Exile. From Person to Persona*.

Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1998. Print.

Arenas, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Edición y notas

de M. C. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, [2010?] Print.

Arrigucci Jr., Davi: *El alacrán atrapado: la poética de la destrucción en Julio Cortázar*.

México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002. Web. 26 Jan. 2014.

http://books.google.com/books?id=2WXTqt1hDiUC&printsec=frontcover&dq=El+alacr%C3%A1n+atrapado:+la+po%C3%A9tica+de+la+destrucci%C3%B3n+en+Julio+Cort%C3%A1zar.+Davi+Arrigucci+Jr.&source=bl&ots=uiT7IMemuo&sig=-iAmvKTA1nZRpG8ha0BZFF5mLrY&hl=en&ei=uJPiTO-rGcqs8Aa-j834Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&sqi=2#v=onepage&q=El%20alacr%C3%A1n%20atrapado%3A%20la%20po%C3%A9tica%20de%20la%20destrucci%C3%B3n%20en%20Julio%20Cort%C3%A1zar.%20Davi%20Arrigucci%20Jr.&f=false

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2003. Print.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna.*

Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, [1989]. Print.

Brodsky, Joseph. *Del dolor y la razón: Ensayos.* Barcelona: Destino, 2000. Print.

---. “Esta condición llamada exilio, o levar bellotas”. Revista *Líneas de fuga* 3 (2000):

6-19. Print.

Kozer, José. *Una huella destartalada. Diarios.* México D.F.: Editorial Aldus, 2003.

Print.

Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968).* Madrid:

Verbum, 2002. Pp. 213-14. Print.

Ortega, Píter. “Ya es la hora”. *Blog de Píter Ortega.* Web. 19 Feb 2014.

<http://piterortega.blogspot.com/2010/06/ya-es-la-hora_2404.html>

Sontag, Susan: “La estética del silencio”. *Estilos radicales.* Barcelona: Suma de letras,

SL., 2002. Print.

---. *Sobre la fotografía.* Barcelona: Random House Mondadori, 2009. Print.

Zambrano, María, y Jorge L. Arcos. *La Cuba secreta y otros ensayos.* Madrid: Ediciones

Endymiión, 1996. Print.