

DIÁSPORA, NOMADISMO Y EXILIO EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

CELINA MANZONI

Resumen:

El artículo analiza el fenómeno de la diáspora en relación con el exilio y el carácter más general del nomadismo que parece caracterizar la cultura contemporánea en la etapa de la denominada globalización. El razonamiento, que se apoya principalmente en elaboraciones teóricas y críticas publicadas por estudiosos de la cultura latinoamericana en Cuba, Estados Unidos y España, vincula estos ejes con textos de autores argentinos, chilenos, cubanos y puertorriqueños. El centro de la reflexión está sin embargo puesto en *Antes que anochezca*, la autobiografía de Reinaldo Arenas publicada en 1992 y en “Final de un cuento”, narración incluida en *Adiós a mamá*, colección de relatos también póstuma del mismo escritor.

DIÁSPORA, NOMADISMO Y EXILIO EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

CELINA MANZONI

Esos milagros, esas mentiras, esas tribus errantes,
esa cruz,
esa leyenda, ese amor, esos mitos y esas verdades
que nos enaltecen justifican y proyectan
no existirían
si voces empecinadas no se hubiesen dado a la tarea
de cantar en la sombra.

Reinaldo Arenas

Introducción

El nomadismo que aparece como característico de nuestro fin de siglo, entrelaza las diversas formas del exilio con un casi universal errabundeo recuperando así el arcaico gesto de la errancia: un ademán básico en la memoria del individuo y en la de la especie. La prestigiosa tradición del *flâneur* inserta en el espacio urbano europeo del siglo XIX, tal como fue analizada por Walter Benjamin, afecta de nuevo en otras

derivaciones, no sólo a los personajes de numerosas narraciones contemporáneas de América Latina, sino también a sus autores. Es como si la errancia pudiera develar itinerarios ocultos y en ese movimiento desatara los meandros de la memoria afectando la forma misma de los relatos que se realizan así como textos trashumantes en varios sentidos. En uno de ellos, comprometen el cuerpo mismo de los escritores; Mayra Montero, nacida en Cuba y residente en Puerto Rico se interna en los saberes del pobre en Haití; Juan José Saer, argentino en Francia, vuelve una y otra vez a lo que ha construido como la zona, más que escenario, espacio intenso y enigmático de trashumancia en *El entenado*; el chileno Roberto Bolaño, en España, arma en *Los detectives salvajes* un rompecabezas en el que se imponen y refractan los itinerarios mexicanos. Esa condición que traspasa a muchos autores, vuelve a su vez vulnerables a los personajes, de alguna manera los convierte casi en extranjeros aun en la propia tierra, una condición de extrañamiento y de orfandad que incluso en los espacios propios o contruidos como tales, va borrando sus rastros de modo tal que, como sucede en las historias de los cubanos Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez, sus pasos terminan conformando nuevos territorios, muchas veces espacios descentrados que suelen coincidir con los del fuera de la ley.

Los recorridos, en lo que implican como traslado, diseñan figuras reconocibles en un mapa aunque también pueden ser pensados como desplazamientos simbólicos con capacidad de recuperar tradiciones diversas: la de un renovado *flâneur* que en su callejeo recorre zonas intermedias entre el adentro y el afuera, entre la relativa protección de un interior que no es privado sino público y la indefensión de la calle como en *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio; o el ambiente y los desplazamientos propios de la bohemia que suelen caracterizarse por la mezcla y la heterogeneidad, el bullicio y la complicidad del grupo, y en la que confluyen como en la

clásica bohemia del siglo XIX, artistas con personajes al borde la marginalidad o casi directamente en el margen, como se ve en *Amuleto* de Bolaño.

La itinerancia genera nuevas modalidades de escritura: una renovada articulación de los modos de la memoria, zonas de pasaje que comprometen la tensión entre los saberes secretos y otro tipo de discursos como en *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero, o, en otras inflexiones, el traspaso genérico y el travestismo que realizan los textos de Pedro Lemebel, también la fuga y las transformaciones que junto con la construcción imaginaria recrean o directamente sueñan las antiguas geografías, y una escritura cuyo desplazamiento tiende muchas veces a la recuperación y traslado –como traducción- de tradiciones culturales fundamentales, entre ellas la de la lengua nacional.

El ademán de la errancia compromete formas del exilio cubano, chileno, argentino, puertorriqueño o guatemalteco entre otros y parece que se va consolidando, aunque todavía sin mayor precisión crítica, en el concepto de diáspora sobre todo en relación con la cultura cubana. La idea de diáspora –dispersión en su sentido más lato- supone la existencia de un centro a partir del cual se realiza esa dispersión o también diseminación; se utiliza en el caso paradigmático del pueblo judío, y también para referirse al fenómeno de la trata cuando se habla de “diáspora africana”, o para las peregrinaciones de los pueblos indígenas; también cuando remite a algunos de los fenómenos que instalan las denominadas nueva guerras en las cuales la población civil se ve obligada a realizar largos y mortales desplazamientos en territorios política y geográficamente hostiles: desiertos, ciudades o campos minados, mares llenos de peligros. Es, por lo demás, un concepto que en otra instancia compromete la relación entre lengua y nación, uno de los problemas sobre el cual existe una amplia bibliografía y un debate de siglos y que nuestra contemporaneidad ha hecho objeto de renovados acercamientos.

La diáspora cubana

Un estudio de la literatura cubana en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI, podría pensarse como desarrollo y cuestionamiento de la denominada “cubanidad”, sobre todo a partir de los cambios producidos en los discursos sobre la identidad nacional en relación con los diálogos entre la cultura de la isla y la cultura de la diáspora o cultura diaspórica, como también se la denomina. Se parte de considerar que esta literatura se constituye fuertemente marcada por el fenómeno de la errancia, y si bien este parece un rasgo propio de la época, es indudable que en el caso de la literatura cubana su consideración excede, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico, cualquier otro tipo de experiencia en el continente. Esa circunstancia sumada a la significativa producción en narrativa, ensayo, poesía y teatro, por parte de escritores cubanos o de origen cubano que residen, sea en Cuba, sea en el exterior, se constituye en un reto para la imaginación crítica que, dispersa a su vez, intenta responder a las preguntas que, una vez más, ponen en crisis no sólo conceptos como el de identidad tan arraigados en la cultura del siglo XIX y el siglo XX, sino también fervores y desencantos que más allá de las agendas académicas, afectan la vida y el futuro de miles de personas en por lo menos dos continentes.

Las formas de la errancia que parecen propias de la cultura cubana, intensificadas a partir de la segunda mitad del siglo XX, pese a no estar aisladas, sino más bien imbricadas en los fenómenos de la guerra fría y la globalización, tienen indudablemente un sesgo particular e incluso cargado del dramatismo propio de lo que se percibe como una escisión nacional. De allí que, con anterioridad a los años noventa, en que empiezan a formularse de manera más orgánica reflexiones sobre lo que se denominó el discurso literario de la diáspora, se haya planteado el problema de definir el espacio en el cual deberían o podrían ser leídos los textos de aquellos autores nacidos

en Cuba y que luego optaron por el exilio o, en otra inflexión, se vieron obligados al exilio.

Un hito fundamental de este movimiento lo constituyó la publicación en 1980, de los testimonios recogidos y organizados en *Contra viento y marea. Grupo Areíto* (Premio Testimonio Casa de las Américas, 1978). Cuando al año siguiente apareció *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, en la cual Edmundo Desnoes exiliado en los Estados Unidos de América, reunía textos de escritores de dentro y fuera de la isla, entre los que incluía a Fidel Castro y a Reinaldo Arenas, el gesto que a algunos les pareció audaz, fue considerado por otros, como un acto de cinismo. Sin embargo se lo puede ver también como un ademán expresivo de un criterio que con voluntarismo proponía la hipótesis de que la cultura cubana es una sola más allá del lugar de residencia de los involucrados y otros avatares. Aunque la iniciativa pudo no parecer llamada al éxito, a partir de entonces se fueron acumulando antologías, estudios y análisis críticos y una reflexión variada en diferentes publicaciones y espacios del continente y de Europa.

Si la diseminación supone la existencia previa de un centro o centros desde los cuales se impulsa, y por eso es diáspora, con los *dossiers* preparados por Ambrosio Fornet para *La Gaceta de Cuba* entre 1993 y 1998 y publicados como libro con el título de *Memorias recobradas* en el año 2000, el movimiento se invierte y entonces La Habana vuelve a ser un centro, ahora de acogida: puede reunir en sí la condición centrífuga propia de un momento y la centrípeta característica de otro. Mientras, la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* entonces bajo la dirección de Jesús Díaz, y hoy de Rafael Rojas, constituía a Madrid como uno de los espacios de reflexión y contención junto con otros abiertos en México DF, otras ciudades de Europa y Estados Unidos de América. Allí, donde la numerosa emigración cubana ha logrado a través de

sus hijos una inserción en universidades y centros de cultura, se produjeron importantes aportes con la conformación de antologías, que como la organizada por Ruth Behar, analiza los problemas de la identidad y la nacionalidad en las nuevas condiciones internacionales a través del estudio del lugar de las mujeres y en la que participan artistas, escritores e investigadores cubanos y cubano-americanos.

Junto con las reflexiones que procuran, a través de diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, hacerse cargo de los problemas en toda su complejidad, también puede percibirse en ocasiones un voluntarismo simplificador que parece desconocer la profundidad de la división operada en el campo cultural cubano. A la violencia implícita de un traslado que en muchos casos fue equivalente a una huida, se suma el paso del tiempo que cubre los últimos largos cuarenta años del siglo XX. Durante ese período, diversas oleadas de exiliados han ido abandonando la isla en un movimiento que parece incesante; es probable que en el imaginario cubano no se piense del mismo modo la pertenencia a la primera gran migración que huyó de la definición socialista de la revolución o a la de los hijos de esos migrantes o a la de los 14.000 niños que bajo el ala de la operación “Peter Pan” fueron preventivamente enviados fuera de la patria por sus padres en un estremecedor movimiento que quizás haya tenido como único antecedente el de los niños españoles enviados a la URSS durante la guerra civil.

Tampoco es lo mismo haberse ido con el argumento de discrepancias político ideológicas después de un ejercicio más o menos prolongado de funciones oficiales, que irse víctima de alguna forma de persecución. Una situación dramática que lleva a que en las calles del exilio de pronto se encuentren ambos sujetos caminando por la misma vereda: una puesta en escena de ese caso estuvo protagonizada por Lisandro Otero y Enrico María Santí en las páginas de la revista *Encuentro* en el otoño de 2000. Eliseo Alberto, por su parte, intenta hacerse cargo de la cuestión en su libro de

memorias que se abre con un párrafo que sobresalta al lector: “El primer informe contra mi familia me lo solicitaron a finales de 1978. En el verano del año anterior yo había sido movilizadado como teniente de la reserva y cumplía treinta y seis meses de servicio militar activo en una trinchera cualquiera de La Habana”.

Para llegar a algunas conclusiones, además de la elaboración de una cartografía de la literatura cubana de los últimos veinte años, será necesario avanzar en la redefinición del concepto de diáspora a partir de las elaboraciones realizadas entre otros por Román de la Campa, junto con una redefinición del concepto de campo cultural en un movimiento en el que uno de los problemas más difíciles a encarar es, sin lugar a dudas, el de la lengua de la escritura y el de la relación entre lengua y nación. Mientras parecería obvio que los escritores cubanos de la isla escriben en español o en las variantes del español hablado en Cuba, algunos de los cubanos residentes desde la infancia en otros países, notoriamente en los de habla inglesa, se constituyen en bilingües, un fenómeno que de pronto puede reunir a escritores altamente experimentados y de reconocida trayectoria internacional como Guillermo Cabrera Infante, quien en 1985 publicó *Holy Smoke*, con la debutante Cristina García autora de *Dreaming in Cuba*, que se tradujo después como *Soñar en cubano*. ¿Dejó de ser Cabrera Infante un escritor cubano cuando publicó en inglés un libro anudado con la memoria personal y la memoria cultural de la isla? ¿No es cubana Cristina García en la primera versión en inglés pero sí cuando se traduce su libro *Soñar en cubano*?

La relación entre lengua y nación entonces, además de la ya tradicional complejidad y dificultad, en el contexto de la globalización propone otras facetas que no se pueden desconocer y que las potencian: la de su impacto en el país receptor –los EEUU- y la de las nuevas formas culturales que produce entre las que sólo menciono los poemas nuyorican y la literatura chicana omitiendo otros fenómenos tan importantes

como el de la música. La discusión tiene raíces profundas en los movimientos independentistas del siglo XIX con las elaboraciones de Juan María Gutiérrez y las propuestas de modificación de la grafía del español por Domingo Faustino Sarmiento en debate con Andrés Bello; ya en el siglo XX, con las discusiones en torno a la lengua y la cultura desarrolladas en 1927 en la denominada polémica del Meridiano Intelectual que conmovieron el ámbito continental en un momento de tensión entre nacionalismo e internacionalización. En otra inflexión, este debate se conecta con la inclusión o exclusión de Brasil de la entidad denominada América Latina en base precisamente a la cuestión de la lengua que si bien se resolvió a favor de su integración en consideración de parámetros que exceden lo puramente idiomático, sigue siendo un motivo de malestar en el caso del Caribe, mosaico de lenguas y culturas, cuya literatura recién estamos descubriendo y, para el cual la UNESCO salomónicamente optó por la denominación que la incluye y en el mismo movimiento la diferencia, “América Latina y el Caribe”.

En la publicación de artículos, libros, antologías, en mesas redondas, paneles en congresos, o en encuentros realizados en Cuba y fuera de Cuba, los escritores y los críticos han reflexionado en numerosas oportunidades con resultados diversos, aunque hasta cierto punto dispersos y a veces aislados, sobre una cultura en la encrucijada. Una mirada a estos problemas propone la necesidad de un relevamiento completo o lo más completo posible de las expresiones literarias y críticas que se producen en el campo cultural cubano, así como de sus revistas y publicaciones periódicas, orientado a identificar núcleos estéticos, confluyentes o divergentes, también perspectivas que, surgidas de los propios textos, permitan establecer las bases de un posible diálogo orientado a quebrar la fragmentación de una literatura y de una cultura cuya presencia nunca ha perdido su proyección continental e internacional.

El absoluto exilio

En esa perspectiva, la recuperación de la obra de Reinaldo Arenas (1943-1990) a partir de su autobiografía, *Antes que anochezca* publicada en 1992, a menos de dos años de su suicidio en Nueva York, reinstaló junto con la lectura de un escritor excepcional, y en términos que parecían ya superados, la discusión sobre la relación vida-obra de larga tradición en la crítica literaria. La tentación de explicar la obra por la vida se conformó a veces con la melancólica y acrítica aceptación de que su existencia fue atormentada, mientras que Vargas Llosa, por ejemplo, en “Pájaro tropical”, la utilizó como argumento político contra el gobierno cubano, casi desconociendo la intensidad de la pasión por la escritura y por la tematización de la escritura, inescindibles en el conjunto de la obra de Reinaldo Arenas.

Si uno de los posibles ejes articuladores de esta autobiografía puede resumirse en el imaginario del inacabable combate del intelectual, tal como sucedía en *El mundo alucinante*, la construcción alrededor de ese imaginario está concebida aquí además, y de manera privilegiada, como escenificación. Si bien en la base de todo intento de representar la propia vida no es difícil encontrar el espectáculo como tematización, podría decirse que este texto la realiza con una intensidad casi excluyente. Las estrategias de montaje de la función siempre son diferentes y lo que quizá resulta inquietante es que sus modos de articulación diseñan la confluencia de varios tonos, que podrían ser considerados como des-armónicos. El tono elegíaco, casi un clásico de muchas autobiografías, y que supone la recuperación de la memoria feliz de un tiempo perdido, se construye atravesado por la angustia o, eventualmente, por un acento que, rescatando una picaresca, se desdobra, como analiza Starobinski, hacia la ironía, la condescendencia y la compasión propias de quien se remite a un pasado que se podría considerar como superado.

El espectáculo se monta privilegiada pero no únicamente, en la escenificación de

las relaciones entre lo activo y lo pasivo. Si bien esas articulaciones tienen en el texto muy obvias connotaciones sexuales, en esta instancia prefiero pensarlas como mecanismos adecuados para construir la escena de la adquisición de los saberes de lectura y escritura aquí presentada como narración de las aventuras y desventuras del héroe intelectual. Una cualidad de esa narración consiste en su capacidad para constituir, a veces en un movimiento frenético, al propio héroe y al propio relato, siempre y cuando convengamos en que la autobiografía es un relato. Mientras que en *Celestino antes del alba* el personaje es el niño que en su desesperación por comunicarse escribe en las hojas de las plantas, y en *El mundo alucinante*, Fray Servando clama en su encierro por papel y pluma, aquí el personaje es el mismo Reinaldo Arenas, quien tematiza los riesgos que supone la actividad de escritura mediante un gesto de crispación que afecta el escenario mismo de la escritura.

Entre los peligros que acechan a este escritor que escribe su vida, uno de los más fuertes es el del robo; pero no el robo en la forma del plagio, casi universal desde el momento en que cundieron las subversivas ideas de originalidad, individualidad y creación, sino una modalidad del robo más primitiva o contundente si se quiere, ya que afecta al prestigioso objeto que la mecánica del siglo XX consiguió imponer como soporte de la actividad del escritor: la máquina de escribir. Se la atornilla a la mesa de trabajo, como se atornilla a la mesa, en sentido figurado, quien escribe. Pero también hay que prevenirse del robo del producto del trabajo en su más obvia materialidad, la de las páginas mecanografiadas que encerradas en bolsas son trasladadas por la ciudad, escondidas, restadas a la mirada sustractora y destructora del otro, visto siempre como inquisidor-lector. Habría que ver también cual es la relación entre esta preocupación por el robo con el usufructo de los derechos de autor, tantas veces negado o escamoteado, según las quejas también universales de los escritores, aunque afecten o hayan afectado principalmente a los escritores cubanos y en general a los que publican en los países llamados periféricos.

Si en el horizonte de lectura de una autobiografía está instalada la petición de verdad, así como la del respeto a la cronología (que el modelo de Tristram Shandy proyecta hasta el absurdo), la de Reinaldo Arenas empieza con un juego que si bien se instala en el dramatismo, introduce oblicuamente la perspectiva del escamoteo y la doble lectura: "Introducción. El fin". Ya en el título es como si ese espacio de apertura que se inaugura, por el mismo acto de voluntad de escritura se cerrara; se introduce al lector en el fin, en el cierre. El fin del que se habla no es el fin del libro, ni el fin del narrador, sino la muerte del autor, para nada en el sentido de una polémica teórica. Firmada en Nueva York en agosto de 1990, narra sus tres años de lucha contra el SIDA y se constituye en un relato por momentos melodramático, y no es peyorativo, de la voluntad de sobrevivir a través de la escritura y a todo trance. No creo que pueda leerse ingenuamente sólo como un testimonio de la heroicidad de Reinaldo Arenas sino como un relato acerca de un modo de imaginar la función del intelectual, constituido a contrapelo (casi como contraescritura), de las ilusiones predominantes en los sesenta.

En los sesenta y nueve episodios que componen la escritura de su propia vida, lo que se narra son los progresos realizados a partir de la más absoluta de las carencias, cual es la del linaje conocido, y los modos de derrotar las dificultades económicas, sociales y culturales, y en ese sentido sería una autobiografía ejemplar. La insistencia a lo largo de todo el texto, en el festejo del triunfo sobre la muerte en las circunstancias de la niñez, la adolescencia y la juventud, confirma por una parte, el movimiento característico de toda autobiografía en el sentido de que se escribe desde la perspectiva de un tiempo más o menos cumplido, pero también refracta inevitablemente sobre un desenlace aunque anunciado, demasiado inminente.

Una parte central de la autobiografía despliega la tensión de su situación personal en el contexto de la Revolución Cubana. Si, por una parte no puede dejar de reconocerse

hasta cierto punto, como producto de una revolución que le permitió trasladarse desde el campo a La Habana, educarse, escribir, publicar, compartir las tertulias de la sofisticada intelectualidad habanera de los sesenta, por otra, va pautando el desencanto y luego la más absoluta enemistad con un proyecto que a casi diez años de su triunfo convirtió la homosexualidad en cuestión de estado, aunque muy temprano, como puede leerse en “La vieja Rosa”, Arenas rechazó la política agraria, que en su momento fue, por otra parte, uno de los núcleos más polémicos del programa revolucionario.

En la lucha cada vez más desesperada contra la política del Estado cubano, la autobiografía utiliza los saberes adquiridos en las lecturas y en las conversaciones en la Biblioteca Nacional. La apertura que en los primeros años significó la Revolución, y que se asentó en una de las más sólidas tradiciones culturales del continente, abrió un proceso de apropiación, reapropiación y transformación de la denominada alta cultura que es también ejemplar en el caso de Arenas quien disfrutó la riqueza de la circulación de libros, autores, músicos y pintores, cineastas y teatristas. La alta cultura pero también lo que se podría llamar los saberes del pobre y cuyo núcleo original, según esta hipótesis, se escribiría en la autobiografía en el episodio titulado "La noche, mi abuela".

Allí construye la imagen de la abuela materna como la de una oficiante de la nocturnidad, una mujer que encierra en un cuerpo que parece frágil pero que simultáneamente se muestra poderoso, la negación y la confirmación de la brujería como arte de la curación, de la interpretación de los mensajes de las estrellas, de las hojas, de los comportamientos de los animales, del agua. La abuela es la figura todopoderosa que orina de pie y habla con Dios en un gesto exasperado de increpación y de reclamo más que de súplica. Su mundo es el de la noche y es como si la autobiografía de Arenas se disparara desde la memoria de esa noche campesina

constituida como espacio sonoro, misterioso y esplendente en el que la serie abuela-magia-noche es el núcleo de todo.

Casi tan poderosa como Úrsula Buendía, suple su única carencia, la de la escritura, con los saberes que despliega en el amor sin culpas al nieto. Es narradora de aventuras, canta e inventa canciones, pero por encima de todo es la iniciadora en el conocimiento de lo primordial: los cuatro elementos. Guardiana del fuego del hogar, interpretante de la escritura de las constelaciones, guía en el conocimiento del mar, labradora de la tierra a la que arranca los frutos y los secretos. Desde el niño feo, barrigón y cabezón que come tierra (y no como deuda al realismo mágico), hasta el joven guajiro en La Habana, pasando por el estudiante aplicado de las escuelas revolucionarias, se construye un recorrido de todos los saberes, en el que el de la sexualidad aparece pronto como dominante. Esos son los primeros saberes adquiridos en el mundo campesino, los saberes del pobre, luego alimentados por las novelas radiales, el cine norteamericano y mexicano y las revistas periódicas. La nostalgia de la magia y el misterio de las noches campesinas descifradas por la abuela, se recupera en el hechizo de la ciudad de La Habana entrevista por primera vez en 1960, y luego en el mundo fascinante de la Biblioteca Nacional.

La Revolución que estremece al mundo campesino, instala la aventura en la vida cotidiana, y también los primeros libros: los manuales de economía política traducidos del ruso conforman este autorretrato del joven artista, pero también su primera lectura de Virgilio Piñera. Sexualidad y saber parecen construirse juntos. La sexualidad de los abuelos y la escritura, la violencia de la sexualidad del mundo campesino y las "canciones operáticas", la ambigüedad del despertar del sexo en la escuela primaria y el recitado de las poesías de Martí, el primer amor y el cine, el mundo de la biblioteca, el "misterio único y el placer mágico de elegir cualquier libro al azar" y la superación de los prejuicios de

virilidad y la consumación del amor homosexual con el amante maestro y padre que lo introduce en el arte, la pintura y la literatura.

Porque parece que la noche está en el origen de todo el texto, el título de esta autobiografía podría ser también *Memoria de la noche*, pero también, porque en el ejercicio de esa memoria se opera como un segundo nacimiento que sólo parece posible por la desenfadada conciencia de sí de un oscuro escritor latinoamericano que no se resigna a la pérdida: exiliado de la patria, de la lengua, del sexo, de la salud, niega la muerte de la historia y piensa que sus combates públicos y privados merecen un lugar en sus páginas, así sea como mero ejercicio de supervivencia. Un gesto en el que radica la victoria, también ferozmente celebrada en otro relato publicado póstumamente.

"Final de un cuento" está dedicado a Juan Abreu y Carlos Victoria "triunfales, es decir, sobrevivientes" y fechado en Nueva York en julio de 1982. La narración recupera el espacio como dislocado, o, dicho de otro modo, el dislocamiento espacial en que se constituye *El mundo alucinante*. La voz del narrador va dibujando algunos de los posibles y eventualmente previsibles recorridos turísticos de la ciudad, espacios mágicos y luminosos atravesados por la crudeza del exilio y por la inconsolable nostalgia que recupera una vez más los paisajes imposibles de José María Heredia pero expandiéndolos en un movimiento en el que la naturaleza del trópico invade y unifica dos ciudades, Nueva York y La Habana: "Sobre el oleaje llegaban ahora los palmares batiendo sus pencas, erguidos y sonoros irrumpieron por todo el West Side, que al momento desapareció, y cubrieron el Paseo del Prado". En un diálogo imposible un cubano exiliado despidió en Cayo Hueso las cenizas del amigo suicida en Nueva York. La memoria va articulando la dislocación del espacio que se desliza superponiendo imágenes, desde Nueva York a La Habana a Cayo Hueso, el punto más austral del territorio norteamericano a 90 millas de la capital cubana. En el ritual de la despedida se superponen los recorridos desesperanzados

de la gran ciudad extranjera a los recorridos de La Habana, la ciudad del exilio superpuesta a la ciudad de la memoria, alimentada por las imposibles semejanzas; tres circuitos que se superponen sin unificarse con el resultado de que la nostalgia refracta intemperie sobre intemperie. El espacio atravesado por el metal helado del exilio modifica todas las percepciones y se constituye también en parábola de una cultura que parece difícil de pensar si no se incorpora esa dimensión.

La despedida de quien eligió el suicidio como recorrido casi inevitable de la ciudad ajena, el salto desde la altura para alcanzar el imposible retorno, recupera la carga de angustia y desesperación del destierro de Fray Servando en *El mundo alucinante* pero sobre todo la furia y el desgarrar tantas veces tematizados por Arenas. La ceremonia del adiós ocurre en el extremo sur, el punto desde el cual pueden divisarse las luces de la ciudad añorada. A su calor, el sobreviviente a la ruina de la gran ciudad, al frío, a la barrera de la lengua y a la propia desesperación, le recrimina con ferocidad al amigo muerto, su debilidad y la falta de coraje. El narrador, como Fray Servando, como el mismo Arenas de su autobiografía, realiza esa múltiple errancia por las ciudades y por el destierro, constituyendo un texto y constituyéndose a sí mismo como texto. Reproduce de esa manera el movimiento de una cultura que desde los poemas de José María Heredia, desde *Cecilia Valdés*, la novela fundacional de Cirilo Villaverde, casi toda la obra de José Martí o la poesía de Eugenio Florit (sólo para recordar algunos textos del siglo XIX y comienzos del XX), pareciera condenada a una relación de inmensa complejidad entre ese mundo del trópico que no se quiere abandonar pero que se termina abandonando, que siempre se quiere recuperar pero que apenas se puede aferrar por la escritura. Es la paradoja de la relación inevitable con un espacio cultural que se siente siempre como enemigo pero que nunca es estéril; por el contrario es como si la extrañeza, la lejanía insalvable, permitieran la creación de muchos de los grandes textos de la cultura cubana.

El héroe descentrado

En el Central Park, frente a las estatuas ecuestres de Martí, de San Martín y de Simón Bolívar, una tarde de frío tremendo, inmersa en esa modernidad apabullante y prepotente, imaginé las posibilidades del letrado pobre que fue Martí ante el nacimiento de un mundo nuevo. Hoy, los monumentos de Bolívar y de San Martín elevados en sus pedestales de granito parece que compiten, apenas una metáfora débil, con los majestuosos edificios que miran al parque; entre ambos, en el centro y al fondo, se recorta la estatua de Martí. Las de los generales victoriosos en tantas batallas ostentan un estilo sereno, grandioso, marcial -el gesto, el uniforme, la postura delatan la seguridad de quienes avizoran un futuro, algo que existe ya en sus mentes. La estatua de Martí en cambio, lo representa vestido de civil, herido, cayendo casi de un caballo desbocado que va corriendo hacia ningún lugar. En una política de la imagen del héroe, la estatua de Martí aparece así como descentrada en el Central Park. La paradoja del letrado, del civil cayendo en combate entre las estatuas de los generales que murieron en sus domicilios pronunciando las frases célebres que la narración de las naciones necesita para su edificación material y moral, parecía adecuada no sólo como una lectura del paisaje urbano, del texto ciudadano, sino como la posibilidad de otorgarle un espesor a una lectura del exilio cubano en Nueva York, uno de los recorridos en el mapa de una diáspora que hoy parece inagotable y que compromete la imaginación crítica y las búsquedas de sentido del nuevo siglo.

OBRAS CITADAS

- Alberto, Eliseo: *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Arenas, Reinaldo: "La vieja Rosa". En *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.
Reproducido en *Termina el desfile*. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1981.
- _____: *Celestino antes del alba*. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1968.
- _____: *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- _____: *Antes que anochezca. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- _____: "Final de un cuento". En *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*. Barcelona: Ediciones Áltera, 1995. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

- Behar, Ruth: *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. An anthology in which Cuban and Cuban-American artists, writers, and scholars explore identity, nationality, and homeland. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____: *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.
- Cabrera Infante, Guillermo: *Puro humo*. Traducción del autor y de Íñigo García Ureta, Alfaguara, 2000.
- Campa, Román de la: *Contra viento y marea* (co-editor con Lourdes Casal, Vicente Dopico y Margarita Lejarza). La Habana: Casa de las Américas, 1980. Premio Testimonio Casa de las Américas 1978.
- _____: *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura en la era global*, Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), 1998.
- _____: *Cuba on my Mind: Journeys to a Severed Nation*, London: Verso, 2000.
- Celorio, Gonzalo: *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Desnoes, Edmundo: *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, Hanover: Ediciones del Norte, 1981.
- Fornet, Ambrosio: *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara. Cuba: Ediciones Capiro, 2000.
- García, Cristina: *Soñar en cubano*. Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- Gutiérrez, Pedro Juan: *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____: *El rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____: *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Lemebel, Pedro: *Loco afán. Crónicas de Sidario*. Santiago – Chile: LOM, 1996.
- _____: *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago – Chile: LOM, 1998.
- Manzoni, Celina: “La polémica del Meridiano Intelectual de 1927. El problema del idioma nacional”. En *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- _____: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2003.
- _____: “Los intelectuales y el poder. Biografía, autobiografía e historia en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Revista Universidad de México*, núm.494, México, marzo 1992.
- Montero, Mayra: *Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Ponte, Antonio José: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. Prólogo de Esther Whitfield.
- Rojas, Rafael: “Diáspora y ciudadanía postnacional”, en Fabio Murrieta (coordinador), *Creación, diáspora y exilio*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2000.
- Saer, Juan José: *El entenado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.
- Santí, Enrico Mario - Lisandro Otero – Jesús Díaz: “Final de una polémica”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, 18 (otoño 2000).
- Starobinski, Jean: “El progreso del intérprete”. En *La relación crítica*. Madrid: Taurus, 1974.
- UNESCO: *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1981.
- Vargas Llosa, Mario: “Pájaro tropical”. En Reinaldo Arenas: *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*. Barcelona: Ediciones Áltera, 1995.