

MAPEANDO EL FUTURO. SOBRE *LAS CUATRO FUGAS DE MANUEL*, DE JESÚS DÍAZ

Irina Garbatzky

**Universidad Nacional de Rosario/ Instituto de Estudios Críticos en
Humanidades-CONICET
Argentina**

Historias estables, un canon estable, una realidad estable. Ése era el deseo del arte en los años noventa, según Andreas Huyssen; en ese deseo residía su potencialidad utópica, especialmente después de la caída de la Unión Soviética. Los artistas y los escritores que asistían al final del siglo recuperaban y mezclaban elementos de la historia con la ficción como manera de recuperar del pasado, en el centro de la crisis, cierta afirmación de la realidad.

El propio texto de Huyssen, “Recuerdos de utopía”, publicado durante esa década, buscaba despejar la vigencia de algunos valores críticos en el período de gran transformación que representó la caída de la Unión Soviética y el final del siglo XX. Si vuelvo a aquél texto es porque creo que enmarca bien una serie de cuestiones y estrategias presentes en la última narrativa de Jesús Díaz, -me referiré puntualmente a *Las cuatro fugas de Manuel* (2002)-, pero algunas de ellas también podrían pensarse en relación a dos novelas anteriores, *Siberiana* (2000) y *Las palabras perdidas* (1992). El marco que encuadra a las tres, especialmente en *Las cuatro fugas de Manuel*, tiene que ver con el desarme del bloque soviético y la relación que se establece entre Cuba y ese final. Una relación que no sólo supuso cierto tono exotista, -el que podría desprenderse de los trayectos entre el trópico y la Siberia o de la negritud a la nieve-, sino un espejismo trazado entre ambas geografías a partir de las preguntas por los límites, las continuidades y los principios que habían dado forma a la modernidad desde mediados o postrimerías del XIX: el futuro y el modo de construcción del tiempo, casi en primer lugar.

No deja de resultar significativo, por ejemplo, encontrar al año 2001 como fecha de publicación de *Cuba y el día después*, una compilación organizada por Iván de la Nuez que reunió a diferentes escritores cubanos en torno a las inquietudes que provocaba el nuevo milenio: las marcas de lo global, la producción diaspórica, el cuestionamiento del canon, y, fundamentalmente, la pregunta por el tiempo, por el futuro¹. La compilación de De la Nuez pone en primer plano una paradoja temporal,

¹ Señala Arturo Arango: “A pesar de estar concebido una década después de la desaparición de la Unión Soviética y del inicio en Cuba de la crisis denominada bajo el eufemismo de Período especial, *Cuba y el día después* se sitúa en un contexto ya hoy superado: aquel que daba cuenta del desencanto por los valores frustrados y las promesas desaparecidas, del desconcierto ante los destinos inseguros, desconocidos, que nos aguardaban, y también de las nuevas tensiones o esperanzas despertadas por aquellas transformaciones que eliminaron el marco comercial y político en que la Isla se había inscrito progresivamente desde 1960 y, más definitivamente, a partir de 1973. En 2001, aún la densidad del «futuro perdido» era mayor que la visibilidad del «futuro posible», aunque las alternativas definidas por Iván de la Nuez no han variado de forma sustancial de entonces a la fecha” (2010: 80).

que si bien se halla vinculada al caso cubano y se focaliza en el fin del XX, ilumina retrospectivamente un gran problema ligado a las vanguardias, a su teoría del tiempo y a su historiografía. ¿Cómo pensar el futuro cuando en realidad *se regresa de él*? La generación de los “hijos de la revolución”, nacida en los albores de 1959, habitó el singular tiempo revolucionario. Había crecido y se había formado con la conciencia de saberse ya el germen de una nueva humanidad, de estar viviendo *en* el futuro del mundo:

Si algo saben estos escritores, es que no basta con pensar el futuro. Es necesario situarse en él. Y esto a pesar de que se enfrenten, en un acto de esta envergadura, a una paradoja fundamental: el Futuro, así con mayúscula, ya ha sido habitado por ellos. ¿No nacieron y crecieron escuchando que ‘el futuro pertenece por entero al socialismo’? ¿No fueron ellos los elegidos incontaminados, hombres y mujeres que crecerían sin la sombra del capitalismo hasta un mundo sin dinero y sin clases? Ahora, recién despertados del sueño futurista, recién llegados de ese porvenir, se ven conminados a imaginar y vivir un mundo diferente al prometido. Como si se balancearan en una cuerda floja entre el futuro perdido y el futuro posible. (2001: 9-10).

La observación ilumina una clave respecto de la temporalidad de la vanguardia que nos permite observar una diferencia sustancial entre los países que habitaron la revolución y aquellos que no. Es decir, si la temporalidad de la vanguardia se definía y actuaba desde un futuro imaginado y fundante, aunque reprimido siempre por las diversas guerras y las crisis del capitalismo, proponiendo así una estructura temporal recurrente, sostenida por la tensión entre la transformación total y los diversos procesos de represión², ¿cómo leer, ubicados en el fin de siglo y en Cuba, el tiempo de la vanguardia en los momentos históricos en los cuales las visiones utópicas de articulación entre el arte y la vida encontraron un espacio de concreción? ¿Qué ocurría con la categoría de futuridad “después” de la Revolución? ¿Sería posible pensar la futuridad de la vanguardia de la misma manera en la Unión Soviética o en Cuba, a como la pensamos para los casos de Europa, Estados Unidos o América Latina en general?

Acaso el futuro como interrogante y la relación con el tiempo histórico resulte un elemento nodal en la última narrativa de Jesús Díaz, especialmente de *Las palabras perdidas* y de *Las cuatro fugas de Manuel*. Tanto una como otra se encuentran segmentadas a partir del tiempo; el tiempo retrospectivo en *Las palabras perdidas*, que separa los capítulos que transcurren en el presente de La torre Ostánkino y el pasado recordado en La Habana; y el tiempo sin cortes, casi a modo secuencia, en *Las cuatro fugas de Manuel*, separado por las cuatro estaciones

² Estoy siguiendo el camino que trazó Hal Foster (1994) para pensar la temporalidad específica de las vanguardias en América y Europa Occidental. Según Foster, ese tiempo de las vanguardias en Occidente se definía y actuaba desde un futuro imaginado y fundante, pero reprimido siempre por las diversas guerras y las crisis del capitalismo. La temporalidad para las vanguardias no involucraría la linealidad de un comienzo y un final, sino una estructura temporal recurrente, sostenida por la tensión entre la búsqueda de transformación total y los diversos procesos de represión, por lo que sus resultados deberían leerse como los actos psíquicos teorizados por el psicoanálisis: de manera diferida y retrospectiva.

del año 1991. Acaso no resulte casual, tampoco, que ambos relatos tomen a la Unión Soviética como paisaje, un mundo en límite.

El desmantelamiento de un único futuro posible y la reorganización crítica del mismo subyace a las narraciones; así como el recurso a la historia (la historia de vida y su articulación con la historia política) recuerda lo que mencionaba Huyssen por mantener allí cierto valor restitutivo, de potencial transformación. En *Las palabras perdidas*, la historia perdida, ese futuro frustrado de los amigos que teorizaban sobre literatura y proyectaban una revista, termina siendo un material de uso con el cual la escritura se reinicia en novela, que vale decir que en gran parte habla oblicuamente de las propias pérdidas de Díaz (es imposible no trazar similitudes con los episodios de censura sobre novelas y revistas del autor, especialmente el desmantelamiento de la revista *Pensamiento crítico*). En *Las cuatro fugas de Manuel* el recurso a la historia en la forma de ese futuro perdido, se abre y se multiplica, en diversas direcciones y posibilidades para aparecer, a través del testimonio, en su capacidad de mostrar críticamente la precariedad de una vida.

Este recurso a lo testimonial y lo documental era una estrategia que Díaz llevó adelante desde sus primeros cuentos en los años sesenta, -desde las narraciones sobre las luchas contra Batista de *Los años duros*, en 1966, hasta la recopilación y montaje de entrevistas a cubanos exiliados en *De la patria y el exilio*, en 1971-; se trataba de una apuesta formal que desarmaba la estabilidad de la ficción y la acercaba a un artefacto de transmisión crítica de la realidad, siguiendo una premisa ciertamente vanguardista; la de poder dar cuenta de un tiempo tumultuoso y en permanente cambio. En sus narraciones de juventud, Díaz parece acercarse al ideal del escritor de vanguardia que proponía Ángel Rama cuando reivindicó la denostada figura de Norberto Fuentes: una escritura que se saliera de los lugares mitificantes o pre-establecidos de la revolución para explorar las vías desbordantes de ese acontecimiento y crear “la expresión directa y vivida en el plano de la producción estética de la construcción de la realidad de un determinado momento” (Rama 1983: 255).

En qué consistió dicha poética documental en Díaz en las décadas del sesenta y setenta y cómo fue su itinerario sería asunto de un trabajo más extendido que convendría hacer. Lo cierto es que no parece casual que en *Las cuatro fugas de Manuel*, su última novela, escrita durante los años noventa, vuelva, si bien de manera oblicua, a trabajar en torno a este procedimiento. Principalmente me refiero a un pasaje sustancial. Al final de *Las cuatro fugas de Manuel*, cuando la novela ya ha terminado, Díaz coloca un epílogo que invierte todo el signo de lo que acabamos de leer. Casi a la manera del extrañamiento brechtiano, el “epílogo” enmarca la obra y la distancia, estableciendo un nuevo pacto de lectura que nos lleva a repensar el texto y su intervención. Ese epílogo cuenta que Manuel Desdín existió, y llegó a la casa de Jesús Díaz en Berlín, después de haber transitado esos años de fin del mundo y que lo que acabamos de leer no es una creación ficcional, sino un testimonio

mediado, realizado a lo largo de varios años de entrevistas. *Las cuatro fugas de Manuel*, de este modo, construye un montaje de voces, representa la escenificación, objetivizante y distanciada, de la generación de los hijos, que en lugar de fabricar el nuevo presente debe encontrar qué hacer con su futuro. Vale la pena citar un fragmento de ese epílogo:

Yo soy el viejo de esta historia. Pablo Díaz es mi hijo y yo estaba enfrascado en la escritura de *La piel y la máscara*, mi tercera novela, la noche en que se apareció con Manuel a cenar a nuestra casa. Entonces yo disfrutaba de una beca de la Oficina Alemana para las Relaciones Culturales con el Extranjero, DAAD, y vivía en aquel espléndido apartamento de ciento ochenta metros cuadrados en Storkwinkel 12 con Pablo, mi hija Claudia y Marta Sánchez Paredes, que por aquella época era mi esposa. El coste de la casa, por supuesto, corría a cargo de nuestros anfitriones alemanes, ya que como suele decirse yo entonces no tenía ni dónde caerme muerto.

Recién estaba empezando a vivir en el exilio, sabía que la beca terminaría pronto y que debería abandonar Storkwinkel e irme a vivir junto con mi familia sabría dios dónde. Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro. [...]

Meses después de estar viviendo en Storkwinkel, en un dorado atardecer berlinés que se transformó insensiblemente en noche mientras él hablaba, Manuel contó por primera vez en mi presencia la historia narrada en este libro y desde entonces supe que había contraído la obligación de escribirla. A lo largo de los años le pedí otras veces que me la repitiera hasta que terminó por convertírseme en una obsesión y empecé a contarla yo mismo. [...] (243-244).

“Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro”. El futuro está en crisis: no hay dónde caerse muerto, no hay estabilidad económica y la precariedad para este grupo de cubanos se enuncia, entre muchísimos otros migrantes mencionados en la novela, como muestra de la fragilidad global. El futuro del nuevo siglo se lee como el miedo al futuro, una obsesión varias veces evocada por los personajes, quienes multiplican sus imaginarios de futuridad. Futuros del pasado, futuros perdidos o ganados, futuros del deseo individual, futuros de lo común, futuros de la ciencia. No existe un futuro promisorio, sino una multiplicación de futuros posibles o de ninguno. El procedimiento crítico persiste en ese dar cuenta de la realidad bajo una forma mediada, que construye una apariencia de ficción y luego la desactiva, mostrando su artificio a los ojos del lector³. Aquello que se narra no es la vida como caso

³ “Es en ese contexto de pérdida de confianza en los poderes utópicos del arte para imaginar, aproximarse o encarnar una plenitud utópica (en la vida, en el texto o en la trascendencia) donde el giro contemporáneo hacia la historia, la memoria y el pasado asume su plena significación. Lo que está en juego en Weiss, Kiefer, Wolf, Müller y Kluge no es la creación de la epifanía utópica tan central al modernismo, ni su reverso, la estética del terror y la violencia que constituye la marca de tantas obras literarias y artísticas del modernismo. Ambos modos están ligados fundamentalmente a la fe modernista en la trascendencia efímera, en atravesar la opresiva continuidad del tiempo, en la disrupción redentora, en última instancia, en alguna alteridad radical en una vida distinta. Sin embargo, esa vida distinta siempre se oponía al presente cotidiano que parecía empantanado en los valores tradicionales opresivos, en el dolor y el prejuicio, en la reificación en todos los niveles. Sin embargo, cuando el presente mismo ha soltado las amarras de la tradición, cuando la saturación mediática barre con la diferencia espacial y temporal al hacer que todo lugar, todo tiempo, sea accesible a través del replay instantáneo, el giro hacia la historia y la memoria también puede ser leído como un intento de encontrar un nuevo anclaje. La confianza

paradigmático de un proyecto político, de una clase social o un colectivo, sino que lo que se cuenta son las vicisitudes de *una* vida, desprendida de todo destino cierto.

Vuelvo entonces para comentar brevemente el argumento. El protagonista es un joven cubano, investigador en Física, Manuel Desdín, que ha sido enviado por el gobierno a Járkov, Ucrania, como tantos otros casos de viajes cubanos de formación a la URSS. Manuel es un *atlichnik*, un estudiante brillante, fuera de serie, absolutamente imbuido con el idioma, el ambiente ucraniano y el vínculo con su profesor Dekráchev. Ha descuidado las visitas a Cuba y las amistades con sus compañeros, se ha pronunciado en favor de la *glasnot*, de la independencia de Ucrania y de Gorbachov. Eso, sumado a su inteligencia, alcanza para estar en la mira de la envidia de Lucas Barthélemy, el responsable de becarios en el consultado cubano de la ciudad, quien lo acusa de “extranjerizante”, y por lo tanto le asigna que sea devuelto a Cuba. Manuel se niega a abandonar la posibilidad de hacer una carrera científica y comienza una fuga que lo lleva, durante 1991, por Suecia, Polonia, Rusia, Finlandia y Alemania. Dividida en las cuatro estaciones (verano, otoño, invierno y primavera), que separan los episodios geográficos de las cuatro fugas, cada capítulo insiste en la precariedad del migrante y del fugitivo, en las estigmatizaciones que responden a los estereotipos armados a ambos lados de la Guerra Fría.

Podría pensarse que el libro comienza, justamente, *en* el futuro, del cual se regresa o se escapa: la posibilidad de investigar las leyes de la física en un laboratorio sin parangón en el Instituto de las Bajas Temperaturas de Járkov, repleto de claves secretas al estilo de los relatos de espionaje y ciencia ficción (la novela comienza con el personaje a punto de ejecutar un experimento de altísimo nivel científico). Después de la penalización con la vuelta a Cuba y el paradójico abandono de sus estudios, el futuro como carrera científica en la URSS se desmorona. Su caída aparece anunciada de diversas formas por los personajes que lo rodean. La novia que lo había abandonado, porque “no soportaba Járkov, ciudad feísima, no soportaba a los comunistas, ni a los nacionalistas, ni a aquella vida de mierda *sin futuro* donde todo era política y política y política” (36). Natalia, la amiga chilena hija de un desaparecido en la dictadura de Pinochet, quien le dice que huya a Occidente, porque el ideal del comunismo era un “*futuro* [que] estaba lejos, [...] cada vez más lejos, y él tenía que salvarse ahora, porque después de todo no era un político sino un científico, un ingenuo que no sabía vivir en aquel mundo de fieras” (44). Su maestro, Derkáchev, que le aconseja fugarse: “‘Váyase a Occidente’, [...]. ‘Aunque debo advertirle que no veo nada bueno en el *futuro*, Manuel, nada. Los comunistas perderemos y a cambio no ganará nadie’” (50, los subrayados son míos).

De modo que salir del mundo comunista no es, en principio, ni para Manuel ni para sus amigos, algo deseable, ni tampoco la idea de un encuentro con la libertad

depositada en la memoria en la esfera social marca el deseo de resistir a la delimitación de la subjetividad y a la desintegración de la cohesión social. [...] El deseo de historia, de la obra de arte original, del objeto museal auténtico, es paralelo en mi opinión al deseo de lo real, en un tiempo en que la realidad se nos escapa más que nunca (Huyssen 270-271).

—de hecho los discursos liberales en boca de estadounidenses o alemanes son tratados con bastante ironía. La fuga de Ucrania representa la pérdida de un hogar, y el capitalismo una alteridad inminente que no se sabe muy bien cómo transitar. El fin de la URSS como fin de la historia se tematiza en la noticia que lleva una mujer chilena mientras el protagonista se recupera, entre fiebre y delirio, del intento frustrado de escapar por la frontera del norte:

Manuel no la entendió, los países no desaparecen, dijo, tenía que haber algún error. "¡La Historia es un error!" exclamó Ayinray arrancándose la bufanda de un tirón mientras añadía, ¿qué iban a hacer ahora los comunistas de este mundo, Dios? [...] ¿Y qué iba a ser de Chile? ¿Qué de los camaradas? ¿Qué iba a ser de Cuba, nuestra llamita de esperanza? *El futuro estaba perdido*, afirmó volviendo a mirarlo a los ojos, ¿no lo creía así? (138-139, el subrayado es mío).

La percepción de un contexto de convulsión y fuerte crisis, opiniones desencontradas y desolación fue retratada por Susan Buck Morss en el último capítulo de *Mundo soñado y catástrofe*, el relato de sus años de intercambio intelectual entre Estados Unidos y la URSS, entre 1988 y 1993. La caída, según la autora, había sido la de la apuesta progresista de las utopías tecnológicas y las utopías de masas, un ideal que había configurado, con sus claras divergencias, tanto al Este como al Oeste. De cara a ese final, Buck Morss reflexionaba sobre la injerencia de la sociedad civil, los movimientos ecologistas o de género, en las nuevas construcciones identitarias que podrían trazarse después de la catástrofe⁴. Esas construcciones, afirmaba, habían tenido su emergencia no a pesar de, sino gracias a esa forma de vida alternativa que habían sido los estados soviéticos, y el momento de esa percepción, en el filo de la crisis, pudo vivirse como un brevísimo período promisorio, aunque muy prontamente sucumbió cuando el desmoronamiento de la URSS terminó significando la incorporación al neoliberalismo de Occidente en términos de la desigualdad que el capitalismo implicaba.

Esas pequeñas ráfagas de indecisión entre el optimismo y el desastre se encuentran en sintonía con la atmósfera de la novela de Díaz, donde el futuro

⁴ El libro de Susan Buck Morss *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004) resulta muy iluminador para pensar a un tiempo los idearios de la modernidad como dispositivos que operaron a nivel mundial, y con ello la desolación estrepitosa en la que quedó el mundo después de la Guerra Fría. Escrito al cabo de una serie de intercambios e investigaciones que Buck Morss trazó, viajando a la URSS entre 1988 y 1993, a lo largo del libro la autora indaga diferentes momentos de la vanguardia y la historia soviética, para pensar sus invenciones y sus efectos, y para elaborar, en ese momento en que escribe, la pregunta por el pasaje entre modernidad y posmodernidad. El texto, (sus ambivalencias, su pasión crítica), es conmovedor. Dice al comienzo: "Más que poner el énfasis en la exclusividad de los pasados de grupos humanos concretos, este libro expone un relato de coincidencias. Interpreta los desarrollos culturales del siglo XX dentro de regímenes políticos opuestos como variaciones de un tema común, el sueño utópico que la modernidad industrial podría proporcionar y, de hecho, proporcionaría, felicidad a las masas. Este sueño se ha transformado una y otra vez en una pesadilla que ha llevado a las catástrofes de la guerra, a la explotación, a la dictadura y a la destrucción tecnológica. Continuar con el mismo sueño en el futuro, impermeable a los peligros ecológicos, sería poco menos que un suicidio. No obstante, estos efectos catastróficos necesitan ser evaluados en nombre de la esperanza democrática y utópica a la que el sueño dio expresión y no como un rechazo del mismo. Un mundo organizado por el capital mundial en el que la producción industrial continúa con su expansión, aunque esta vez de una manera que es indiferente al bienestar de las masas y exentas de trabas políticas, no es un mundo en que las catástrofes vayan a desaparecer. Éstas continuarán sucediendo y nadie será responsable de ellas" (2004: 17).

perdido se lee a la luz de la revisión de los diversos futuros del pasado presentados de manera crítica. A pesar de que el futuro concreto que se le abre a Desdín tiene que ver con sus abuelos, -gracias a sus cartas de ciudadanía es recibido como refugiado en Alemania-, su mirada no deja de estar preñada de un escepticismo existencial, como si la fuga de sus antecesores en realidad pronosticara un exilio permanente.

Frau Genevieve Dessín tenía desplegados sobre el escritorio un montón de viejos papeles que él miró sin interés hasta que ella dijo, "Son éstos". Sorprendido, Manuel rodeó el mueble para ver de frente aquel remoto testimonio de sus orígenes. No consiguió entender más que los nombres de sus abuelos, escritos a mano en una elaboradísima letra gótica bajo las fotos gastadas del rostro de dos jóvenes, ellos mismos, *cuando tenían todo el futuro por delante* y no podían prever que una corriente salvaje los arrastraría desde su niebla natal hasta el sol calcinante del trópico. Acarició las fotos, sufrió un mareo y tuvo que sentarse. *No se sentía feliz, sino aterrado.*

Frau Genevieve Dessín le puso una mano regordeta sobre el hombro, ¿contento al fin? "Sí", mintió Manuel, "mucho". (207, el subrayado es mío)

De este modo, aunque el Futuro con mayúscula se desvanezca, reaparecen futuridades específicas, mínimas. Algunas son concretas y triviales, -el deseo del destino aciago para los enemigos, la plenitud para los amigos⁵-; otras, decisiones más contundentes, como la posibilidad de vivir en Miami y la tensión que ocurre cuando en la Embajada estadounidense descubre que para que allí lo acepten debe revelar los secretos aprendidos en Járkov. La Guerra Fría persiste aún después de su final, y en ese marco lo que parece definir a Manuel no son los vínculos con la patria sino los lazos con las personas, vivencias o afectos desperdigados de la trama de una vida que resisten cualquier abstracción valorativa y por lo tanto se sustraen a cualquier intercambio o marco ideológico (en el caso de la embajada estadounidense Manuel se niega no por no traicionar una idea política sino por no querer perjudicar a su maestro Derkáchev).

En síntesis, me interesa sugerir que *Las cuatro fugas de Manuel* se articula a través de una paradoja: a medida que se resquebraja, hacia fin de siglo, la idea de un futuro unívoco, -el que sostenía en el presente revolucionario la ruptura radical del tiempo-, se afirma en la escritura el convencimiento del poder del arte como medio para transmitir y observar críticamente experiencias únicas, asociadas con acontecimientos clave de la historia política. Si su obra ha sido señalada como un excursus a través de los años de la ilusión a la desilusión (Guerrero 2002), es interesante observar que este pasaje no menoscaba la persistencia de un valor moderno y característico de la producción del autor durante los años sesenta y

⁵ "En el expreso Federico Chopin que lo condujo de vuelta a Varsovia, Manuel tuvo tiempo para soñar un infierno donde sufrirían *por siempre jamás* todos los que alguna vez le habían hecho daño, desde Lucas Barthelemy a la teniente sueca, un limbo donde perderían su tiempo los estúpidos que lo habían envidiado, y *un mundo feliz, pequeño, privado*, en el que vivirían su madre, sus amigos, sus novias y también el capitán del Nicolás Copérnico, un hombre que respiraba la calma de la sabiduría y la desesperanza y a quien le hubiera encantado tener como amigo y consejero" (109, el subrayado es mío).

setenta: me refiero al valor otorgado a la mirada crítica en la producción intelectual y estética, y la confianza en su eficacia para transfigurar la realidad; cuestión no menor, en un contexto de enorme crisis de los grandes relatos culturales. Hacia finales de siglo XX el futuro como heterotopía se fragmenta en múltiples posibilidades: colectivas, afectivas, individuales, científicas, políticas. Aunque ello supusiera volver de ese futuro pasado, acaso en la vía de salida continúen vigentes ciertos procedimientos, también propios de la modernidad, ligados a la afirmación de la realidad, de la historia de vida y de la memoria, en un momento en el cual, en palabras de Huysen, la misma búsqueda de lo real y su deseo de temporalidad se ha vuelto utópica (271). Efectivamente, hacia finales de siglo XX, la posibilidad del “mundo otro” ha caído, junto al Futuro, como consecuencia de la igualación y homogeneización global que produjo la demolición del comunismo, sin embargo en ese contexto la importancia de la mirada crítica se reduplica, ya que sólo ella es capaz de recortar, distanciar, denunciar y poner en discusión el orden del discurso. El pensamiento crítico, -para evocar el nombre de aquella revista que Díaz coordinó entre el 67 y el 71-, está ahora puesto en una mirada desordenadora de la futuridad, capaz de reunir lo dispar y mostrar su conflicto, continuaría manteniendo una potencialidad impensada en una época distinta, una historia ahora percibida en sus límites o pérdidas.

Bibliografía

- Arango, Arturo. “Cuba, los intelectuales ante un futuro que ya es presente”, *Temas* 64 (2010): 80-90.
- Buck Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado libros, 2004.
- De la Nuez, Iván. “El Hombre Nuevo ante el otro futuro”, *Almanaque. Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001. 9-20.
- Díaz, Jesús. *Siberiana*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- _____. *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Foster, Hal. “What's neo about the neo-avant-garde?” *October* 70, (1994): 5-32.
- Guerrero, Gustavo. “Jesús Díaz: ilusión y desilusión”, *Revista Encuentro de la cultura cubana* 25, (2002): 10-18.
- Huysen, Andreas (2002). “Recuerdos de utopía”, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE. 247-271.
- Rama, Ángel. “Norberto Fuentes. El escritor en la tormenta revolucionaria”. *Literatura y clase social*. México: Folios, 1983. 231-261.