

CÓMO VIVIR EN NINGÚN SITIO: ENTRANDO Y SALIENDO DEL EXILIO CON REINALDO ARENAS¹

. . . era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.

Jorge Luis Borges, "El Sur"

Lección de exilio: el único regreso posible es hacia adentro, no hacia atrás.

Gustavo Pérez Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*

"EL exiliado conoce su lugar, y ese lugar es la imaginación", escribe el poeta y crítico de arte Ricardo Pau-Llosa (65). Esta categórica y –al mismo tiempo– discutible afirmación² encuentra amplias resonancias en la obra exílica de Reinaldo Arenas, y más concretamente en *El portero* (1989) y "Viaje a La Habana" (1990), la última de las tres novelas cortas que integran el libro del mismo título. Escritas en los Estados Unidos como respuesta a la condición del exilio, ambas obras se pueden leer como la incursión de Arenas en un campo de debates culturales y políticos que giran en torno a la representación literaria de dicha condición, así como de la vida en los Estados Unidos e incluso de la cultura de la cuantiosa población latina que vive en este país.³ En esos debates, los cuales se remontan al latinoamericanismo finisecular inaugurado por Martí y difundido por Rodó, han terciado figuras tan diversas como Octavio Paz y René Marqués, Óscar Hijuelos y Sandra Cisneros, en cuyas obras se entrecruzan las visiones externas, proyectadas desde el espacio latinoamericano, y las visiones internas, concebidas desde el interior de la población latina de los Estados Unidos.

A raíz del éxodo que desencadena el triunfo de la revolución cubana en 1959, la representación de la vida en los Estados Unidos que se efectúa en *El portero* y la cuestión del regreso a Cuba que se plantea en "Viaje a La Habana" –ya abordadas por Martí con un siglo de anticipación– se convierten una vez más en preocupaciones recurrentes de la literatura cubana que se escribe dentro y fuera de la isla. Mucho antes de la publicación de *El portero*, la representación de la vida en los Estados Unidos se emprende en un conjunto de obras publicadas en Cuba a partir de los años 60 (*Los niños se despiden* [1968], de

¹ Una versión parcial de este trabajo se publicó en *Crisis, apocalipsis y utopías: Fines de siglo en la literatura latinoamericana*, actas del XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, editadas por Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000).

² Al citar estas palabras, Pérez Firmat polemiza: "[T]he exile is someone who thinks imagination is a place. The problem is, imagination is *not* a place. You can't live there, you can't buy a house there, you can't raise your children there" (10).

³ Soto ya compara brevemente las dos obras (Arenas 121-23).

Pablo Armando Fernández, *Y si muero mañana* [1978], de Luis Rogelio Nogueras, *La vida real* [1986], de Miguel Barnet), al mismo tiempo que se vuelve –previsiblemente– una constante de la amplia producción literaria de filiación cubana que surge en los Estados Unidos a raíz del éxodo, en la cual se conjugan la obra de los novelistas de la primera generación del exilio, con su temática pasatista; la obra de la “generación uno y medio”,⁴ con su preocupación por el choque de culturas (piénsese en los textos de Roberto Fernández, Elías Miguel Muñoz, Gustavo Pérez Firmat y Dolores Prida, entre otros); y por último la obra de carácter étnico cubanoamericano de los escritores de segunda generación, como Óscar Hijuelos y Cristina García. “Viaje a La Habana”, por otro lado, nos recuerda la extensa tradición –fundamentada en los desplazamientos exílicos que recorren la historia de América Latina– que tiene la “literatura del regreso” en las letras hispanoamericanas y, más específicamente, en la literatura cubana. Mediante la evocación de la figura de Martí⁵ y, aún más, mediante la referencia al *Viaje a La Habana* de la Condesa de Merlín,⁶ la novela homónima de Arenas reconstruye la tradición literaria cubana del regreso y reclama su lugar dentro de ella. Al mismo tiempo, esta novela interviene en el debate más reciente en cuanto al retorno a Cuba que se entabla después del 59 en toda una serie de obras publicadas en ambos lados del estrecho de la Florida, entre las que se podría destacar *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes, “El regreso” (1967), de Calvert Casey y *Contra viento y marea* (1978), del grupo Areíto, así como *Dreaming in Cuban* (1992), de Cristina García y la novela de Barnet ya mencionada.

En el marco de la reflexión en torno al lugar cubano en los Estados Unidos que se lleva a cabo en la literatura escrita dentro y fuera de la isla –una reflexión que concierne directa o indirectamente el lugar de las minorías étnicas latinas en este país– quisiera detenerme, en las páginas siguientes, en la representación del exilio y del espacio cultural latino que efectúan *El portero* y “Viaje a La Habana”, así como en las salidas del exilio que proponen estas obras, en las complejidades de la literatura de filiación cubana escrita en los Estados Unidos y, de forma más amplia, en la cuestión del lugar de enunciación del sujeto exílico. En el orbe actual de la globalización y la transnacionalidad, barrido por incesantes oleadas y resacas migratorias, la pregunta que plantean las obras de Arenas en cuanto al lugar desde el que habla el sujeto desplazado –el sujeto exílico, migratorio o minoritario étnico– resulta singularmente perti-

⁴ Este concepto de Rumbaut, ya citado por Pérez Firmat (4), se refiere a los jóvenes que emigran de su país en los primeros años de la adolescencia. A diferencia de sus padres, inmigrantes de primera generación, los miembros de la generación uno y medio concluyen su formación personal e intelectual en el país adoptivo, pero a diferencia de los inmigrantes de segunda generación, nacen en el país de origen de su familia. Según Rumbaut, “members of the ‘1.5’ generation form a distinctive cohort in that in many ways they are marginal to both the old and the new worlds, and are fully part of neither of them” (61).

⁵ El protagonista de la obra de Arenas se llama Ismael y su hijo Ismaelito, diminutivo que remite aún más directamente al *Ismaelillo* de Martí.

⁶ *La Havane*, la edición francesa original de la obra de Santa Cruz y Montalvo, se publicó en tres tomos en 1844. *Viaje a La Habana*, la edición española, condensada en uno solo, se publicó ese mismo año en Madrid. Consúltense la introducción de Bueno y el libro de Soto (*Arenas* 114).

nente. Según veremos, a pesar de sus diez años de vida en los Estados Unidos, a pesar de su lugar geográfico interno –es decir, de la aparente coincidencia entre el lugar de lo escrito y el lugar de la escritura– en estas dos novelas Arenas se sitúa en un marco de enunciación externo. Si bien escribe en los Estados Unidos, política, cultural y estéticamente habla desde Cuba.

La representación del espacio cubano en los Estados Unidos en la obra de Arenas, así como las distintas salidas de ese espacio que ella ensaya, se asientan en la cambiante actitud de Arenas hacia el exilio y hacia la vida en este país. En “Final de un cuento”, un texto fechado apenas dos años después de haber llegado a los Estados Unidos durante el éxodo del Mariel (1980), Arenas articula la pregunta clave en torno al exilio que tratará de contestar en varias de sus obras: “¿Cómo va a sobrevivir una persona cuando el sitio donde más sufrió y ya no existe es el único que lo sostiene?” (157). En este relato se elabora una primera respuesta optimista y combativa que se cifra en el contraste entre los dos personajes en que se escinde su protagonista. Si bien el “tú”, una vez llegado a los Estados Unidos, se obsesiona con el recuerdo de la tierra natal y con la ilusión del regreso, una ilusión que habrá de pagar con la muerte, el “yo” descarta la nostalgia del territorio geográfico y del ámbito cultural que dejara atrás y afirma su capacidad de sobrevivir en el desarraigado pero liberador presente del exilio, lo cual se presenta en el cuento como un rotundo triunfo contra la represión padecida en Cuba. Después de esa respuesta inicial, sin embargo, tanto la actitud de Arenas hacia el exilio como la representación en su obra de la posibilidad de vida en los Estados Unidos cobran un giro cada vez más negativo.⁷ Arenas reitera una y otra vez la imagen de la vida fuera de Cuba como un no existir y del exiliado como una sombra,⁸ y acaba rechazando la posibilidad de integrarse al país adoptivo –a una cultura que se le figura como impenetrable cuando no totalmente árida– e incluso al espacio latino de los Estados Unidos.⁹ De ahí que después de la salida del reino del terror que representa el estado cubano para él, en *El portero* y en “Viaje a La Habana” Arenas ensaye la salida de ese reino de las sombras –de ese “limbo” (“Prólogo”

⁷ En *Antes que anochezca*, Arenas señala que para 1983, después del ingreso en el Bellevue Hospital de su compañero Lázaro Gómez Carriles, a quien remite claramente el protagonista de *El portero*, “[y]a no éramos los mismos; habíamos visto el horror de un hospital en Nueva York; la locura, la miseria, el maltrato, la discriminación” (330).

⁸ Véanse “Prólogo” (12-13), “La literatura cubana en el exilio” (111), “Viaje a La Habana” (134) y *Antes que anochezca*, donde Arenas escribe: “en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio . . .” (314).

⁹ “No me identifico con la cultura norteamericana, si es que podemos hablar de una cultura norteamericana. . . . No creo que en este momento haya grandes escritores norteamericanos”, declara Arenas en una entrevista de 1985, o sea, mientras escribe *El portero* y “Viaje a La Habana” (Hasson 60). Y cuando la entrevistadora le pregunta: “¿Te interesa el contacto con otras minorías hispanas? ¿Con los puertorriqueños, los chicanos?”, Arenas responde: “En Nueva York la experiencia más entrañable que he tenido es con los negros norteamericanos, creo que son la minoría más auténtica. Los chicanos están más alejados de Nueva York. Y los puertorriqueños padecen de un mal que yo llamaría el nacionalismo venéreo, que es que todo lo que sea Puerto Rico es maravilloso. Esas cosas me molestan porque estoy huyendo de un nacionalismo como el cubano, cualquier tipo de nacionalismo me repele” (60).

12)– que constituye el exilio, recurriendo para ello a una búsqueda en la cual el recorrido geográfico se transforma en una trayectoria espiritual y trascendente.

DESIVIENDO EL EXILIO

Un texto dividido en dos partes simétricas y ubicado en Nueva York, *El portero* narra –en la primera parte de la novela– los inútiles esfuerzos de Juan para “mostrarles [a los inquilinos del edificio en que trabaja] una puerta más ancha y hasta entonces invisible o inaccesible; . . . la de sus propias vidas y por lo tanto . . . ‘la de la verdadera felicidad’” (19-20). En la segunda parte los animales domésticos de los inquilinos cuentan sus penas al portero y, al contrario de sus dueños, reclaman la ayuda de Juan para encontrar la anhelada puerta. Guiados por él, al final de la obra los animales escapan de Nueva York, mientras Juan los imagina desapareciendo por la puerta mágica cuyo umbral, sin embargo, él no habrá de cruzar.

Al igual que en las representaciones externas de la vida en los Estados Unidos que encontramos en *La vida real*, de Barnet, o incluso –para citar otro ejemplo de un contexto sumamente diferente– en *La carreta*, la clásica obra de la emigración de René Marqués, la llegada de Juan a la metrópoli neoyorquina significa un descenso a las martianas “entrañas del monstruo”. Si bien a diferencia de esas obras *El portero* no presenta la trayectoria del protagonista como el aleccionador fracaso de un equivocado sueño migratorio sino como consecuencia de la inevitable salida del “infierno” revolucionario, al igual que en ellas en la novela de Arenas Nueva York se figura como el recinto de la modernidad tecnológica, espiritual y cultural, como una “ciudad sumergida”, poblada por enormes artefactos que surcan el cielo cual descomunales peces, mientras las personas se encuentran atrapadas tras las invisibles paredes de cristal de “una pecera gigantesca” (30). De este mundo leviatánico y por lo tanto monstruoso, artificial y deshumanizado, se eleva un “rugido unánime” que culmina en el “paroxismo amplificado por diez millones de gargantas” (99) de la noche del 31 de diciembre, del que Juan se propone escapar mediante la puerta de la imaginación. Desde la inclemencia de los elementos hasta la sátira de la sociedad de consumo, desde las referencias a la discriminación étnica hasta la caricatura de tipos y costumbres que trazan los inquilinos del edificio, la representación del lugar norteamericano en *El portero* coincide, en su visión negativa de la modernidad, con todo un conjunto de tópicos del discurso latinoamericanista de fines del siglo XIX que se reiteran igualmente en la llamada “literatura cubana del exilio” y en la producción literaria de las minorías latinas de los Estados Unidos, en donde integran una crítica culturalista de dicho lugar basada en las oposiciones entre espíritu y materialismo, naturaleza y artificialidad, tradición y modernidad, tierra natal y país adoptivo.

En *El portero* esa crítica se trasunta tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación, o sea, no sólo en las vicisitudes de Juan en Nueva York sino en los numerosos comentarios y autorreferencias de un narrador colectivo, de un “nosotros” integrado por “un millón de personas” (17), que representa patentemente a la población cubana de los Estados Unidos. Al adoptar la

voz de esa población el texto de Arenas parodia la ideología de clase media y la asimilación cultural de cierto sector del exilio cubano y las desarma a partir de las oposiciones ya indicadas.¹⁰ La insistencia del narrador colectivo en la prosperidad de este millón de “ciudadanos enriquecidos” (18) se contrapone a su bancarrota espiritual, a una vida regida por consideraciones prácticas y ambiciones materiales. Como en las obras de Marqués y de Barnet anteriormente mencionadas, en *El portero* la enajenación cultural y la inautenticidad de la vida en el país adoptivo se cifran en gran parte en el idioma. Las dificultades que el narrador colectivo profesa con el español (“un idioma que por motivos obvios hemos tenido que ir olvidando, como tantas cosas” [17]), así como los anglicismos que continuamente irrumpen en su discurso, contrastan con la exuberancia verbal de la novela y con ese dominio de la lengua que evidencia toda la narrativa de Arenas, y se muestran de esta forma como un recurso de caracterización lingüística destinado a recalcar la corrupción de la cultura natal del sujeto de enunciación en el contexto del exilio. Pero en *El portero* la pérdida del idioma allende las fronteras nacionales no se enmarca ni en el nacionalismo lingüístico ni en la propuesta de regreso a la nación que encontramos en las obras de Marqués y de Barnet (para Arenas el nacionalismo es incompatible con su visión de Cuba como el infierno) sino que ilustra la respuesta equivocada ante el exilio –la respuesta asimilista– que encarnan el narrador y la comunidad cubana que él representa. Marcado para siempre por la nostalgia de la tierra natal, al buscar la supervivencia en el éxito material y en la asimilación cultural, el narrador colectivo de *El portero* se ubica –o se desubica– entre “aquel sitio donde una vez fuimos porque sufrimos y este otro donde ahora sobrevivimos y no somos porque ya no soñamos” (154). Esta no existencia –esta desvida– es el resultado, en un final, de la dificultad de articular una respuesta a la condición del exilio, una dificultad que surge de la tensión entre esencialismo cultural y postura política que recorre no sólo la escritura exílica de Arenas sino, hasta cierto punto, la literatura cubana del exilio en general. Esa tensión informa tanto la representación areniana del exilio –a un tiempo reino de las sombras y territorio de la libertad– como la representación de Cuba –a la vez lugar de origen y estado represivo, “sitio amado y odiado” (“Martí” 57). Mientras la tierra natal se define en esta novela, al igual que en “Viaje a La Habana” y en la mayoría de los textos exílicos de Arenas, como el único lugar del ser, un lugar en el que, sin embargo, no se puede estar por motivos políticos, el país adoptivo se define como el lugar donde se puede estar pero, por motivos culturales, no se puede ser. “Cómo seguir viviendo así, en ningún sitio, con un pedazo de mi alma allá y otro aquí”, se lamenta Reinaldo, desde Miami, en *El color del verano* (289).

¹⁰ Rozencvaig observa que el verdadero propósito crítico de la novela consiste no ya en ofrecer “un catálogo humano del norteamericano medio según sus particularidades” sino en “analizar cómo las estructuras socioeconómicas de este país [los Estados Unidos] al igual que los patrones culturales imperantes en él han afectado a la comunidad cubana” (“Tribulaciones” 64; también “Las puertas” 165). Se podría decir, sin embargo, que la crítica se dirige ante todo contra la comunidad cubana misma que se ha dejado afectar por esas estructuras y esos patrones, ya que Juan, al contrario de ella, logra superarlos.

En *El portero* la trayectoria del protagonista pone en práctica, sin embargo, una respuesta diferente a la que cifra el narrador colectivo, una búsqueda de otro lugar. Si bien desde el principio el “marielito” Juan se presenta como miembro de la comunidad cubana del exilio, la cual “le abr[e] las puertas en este nuevo mundo” (18), su actitud cuestiona los presupuestos culturales y la ideología del éxito de esa comunidad. Al contrario del narrador colectivo, Juan –conciencia cultural de sus descarriados compatriotas– no sólo es totalmente inmune a la codicia de los bienes materiales sino que mantiene latente la “desesperación” de haber abandonado su país y se niega a ajustarse al país adoptivo. “Esta es la historia”, advierte el narrador, “de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico” (18). Precisamente por su rechazo de la asimilación, por su calidad “ex-céntrica” y su vínculo antimoderno con “una humanidad, una manera de sentir, una confraternidad ante el espanto . . . que aquí, como su propia manera de ser, eran extranjeras” (17), el apostólico protagonista de *El portero* se erige como “el señalado, el elegido, el indicado” (19) para rescatar a los que lo rodean de una vida intrascendente y de la modernidad deshumanizada cuyo “rugido unánime” es justamente lo que motiva sus esfuerzos redentores (29-30, 99-100). En el momento culminante de la trama, sin embargo, en el momento de demencia colectiva desatada por las doce campanadas de la noche del 31 de diciembre, Juan, desilusionado por la inutilidad de esos esfuerzos, sucumbe ante la desesperación y decide “desaparecer”:

Atrás había dejado un mundo “al que no quiero no sólo regresar sino ni siquiera recordar”. Y sin embargo esta otra realidad [la de Nueva York] era también para él un mundo al que había que modificar para que fuese habitable. Y si bien era cierto que no podía tolerar lo que había dejado (aunque a pesar de sí mismo tampoco lo olvidaba) también era cierto que no podía permanecer en la realidad que había encontrado. Y si nada de esto podía ser transformado de acuerdo con sus aspiraciones . . . dónde entonces quedarme. Qué sentido tiene estar aquí, allá, o en cualquier sitio . . . (100).

La desubicación total de Juan –la condición del exilio según se perfila en la obra de Arenas– remite evidentemente a la misma contradicción entre esencialismo cultural y posición política que enfrenta el narrador colectivo de esta novela y, en última instancia, el propio Arenas. Pero mientras en el caso del narrador dicha contradicción conduce a la asimilación y la no existencia, en el de Juan –como también en el de Ismael en “Viaje a La Habana”– conduce al intento de encontrar “una puerta, o una salida” (110). Al contrario de “Final de un cuento”, en donde se afirma la rebeldía del protagonista, y al contrario también de lo que propone a menudo la literatura étnica latina de los Estados Unidos, la solución por la que opta Juan no consiste en una lucha para transformar las condiciones materiales de “la realidad que había encontrado”. La representación crítica de la metrópoli neoyorquina, de las injusticias y del conflicto cultural que efectúa Arenas en *El portero* no desemboca en un propósito reivindicador con respecto al lugar cubano –e indirectamente, al lugar latino– de los Estados Unidos sino, según lo demuestra la trayectoria de Juan, en el rechazo y en el escape mediante la “puerta” de la imaginación. Precisamente

en el momento en que Juan llega a lo más hondo de su desesperación y pierde toda posibilidad de ubicación es que escucha por primera vez la voz de la perra Cleopatra, con lo cual la novela cambia de registro y se desplaza, en la segunda parte en la que se presentan los discursos de los animales, al terreno de la fantasía. El protagonista, y el texto mismo, intentan salir de la cárcel de la metrópoli neoyorquina y de la contradictoria condición del exilio mediante la fuga hacia “una especie de región desconocida e irreal que [Juan] mismo no podía precisar con exactitud dónde estaba, pero que . . . no se ubicaba en la realidad en que todos vivimos” (40). Ese nuevo lugar que busca el portero –y, mediante la escritura de esta obra, el propio Arenas– no es otro que el reino de la trascendencia, el no lugar de la utopía.

DEL “DESTIERRO CÓSMICO” A LA “TIERRA DE PROMISIÓN”

A diferencia de *El portero*, en “Viaje a La Habana” la fuga del exilio –la salida de la salida, por así decirlo– traza una trayectoria a primera vista más concreta: el regreso a Cuba.¹¹ Acosado por el régimen “machista leninista” cubano, al decir de Zoé Valdés (59), Ismael, para ocultar sus íntimos deseos homosexuales, se forja, al igual que Gabriel en *El color del verano* (101), una vida “ejemplar” e inauténtica en cuya simulación el fingido compromiso revolucionario se perfecciona mediante el matrimonio y la paternidad de un hijo, Ismaelito. Cuando el joven “agente provocador” con quien satisface por primera vez sus ilícitos deseos lo denuncia, Ismael se encuentra condenado a cinco años de cárcel, al cabo de los cuales logra irse a los Estados Unidos. Más allá de la crítica superficial del “inhóspito clima, la inhóspita ciudad, la inhóspita jerga del inglés” (135), la representación de la vida de Ismael en Nueva York está marcada por el afán de supervivencia y por el alto precio cultural y personal que ésta le exige en el contexto de una modernidad no ya tecnológica sino espiritual, en la que priman la enajenación, el aislamiento, la soledad. Al con-

¹¹ Arenas se ocupa del regreso a lo largo de las obras que escribe en los Estados Unidos, vinculándolo desde el principio con la muerte, según se comprueba en “Final de un cuento” y en “Martí ante el bosque encantado”, dos textos de la misma época (1983) en que empieza a escribir “Viaje a La Habana”. Redactado en un “nosotros” que reúne a Arenas y al “apóstol” nacional cubano en una misma persona, el ensayo sobre Martí –verdadera figura tutelar de “Viaje”– ya coloca en segundo plano, según lo hará la novela, los motivos políticos del regreso: “No, no es solamente la tierra manchada por el crimen lo que al regresar queremos redimir, abolir; queremos abolirnos también a nosotros mismos, a esos seres patéticos y envejecidos, nostálgicos y desesperados que somos nosotros ahora; queremos abolir toda la amargura, el sufrimiento, el desengaño, las rencillas, vilezas, ambiciones, frustraciones (ah, y la vejez) que el destierro nos ha otorgado, humillándonos . . .” (“Martí” 60). En *El color del verano* el tema del regreso surge nuevamente en torno a la figura de Martí y culmina en una muerte que se concibe como una crucifixión (55), sacrificio que recuerda el vía crucis de Ismael al final de “Viaje”. La profunda semejanza que construye Arenas entre la figura de Martí, el protagonista de “Viaje a La Habana” y él mismo se comprueba en la proyección sobre esa figura no sólo de una misma actitud hacia el exilio sino también del deseo sexual prohibido: “hay dos Martí: uno, . . . el Martí patriota, apóstol; y aquel otro hombre desesperado, solo, envuelto en aquellos trapos horribles padeciendo el frío, . . . lleno de deseos sexuales que no podía satisfacer . . .” (Ette, “Colores” 87).

trario del protagonista de *El portero*, sin embargo, Ismael no se propone emprender la redención de los que lo rodean sino que se aparta de todos con el fin de crearse una vida segura pero “desasida” (135) e inauténtica, un “pequeño ámbito de tranquilo retiro” (135), y renuncia no sólo a “la amistad y el amor” (134), sino “a todo vínculo con la isla” (134), incluyendo el recuerdo de su familia, del sufrimiento padecido y hasta del deseo sexual. Si en la narrativa de Arenas la vida en Cuba reverbera con el aplastante color del verano, la vida en el exilio, según “Viaje a La Habana”, transcurre en blanco y negro: entre la nieve que borra no sólo la silueta de la urbe neoyorquina sino los recuerdos de Ismael y la sombra –esa muerte en vida– a que se reduce la existencia en los Estados Unidos: “[U]na vez que abandonamos ese sitio donde fuimos, desgraciados o ingenuamente ilusionados pero fuimos, seremos ya para siempre una sombra, algo que existe precisamente por su inexistencia, esta sombra, esta sombra, extirpada (y sin consuelo) de su centro . . .” (134). A partir de las oposiciones culturalistas –ensayadas también en *El portero*– entre amor y soledad, espiritualidad y materialismo, identidad y enajenación, recuerdo y olvido, ciudadanía y foraneidad, en fin, Cuba y Estados Unidos, en “Viaje a La Habana” la vida en el exilio se vuelve insostenible, mientras que la tierra natal se perfila esencialistamente, al igual que en casi toda la obra exílica de Arenas, como “el único sitio donde realmente [la] existencia puede tener ese nombre” (136).

Dadas las circunstancias políticas de la salida del país, sin embargo, la anhelada recuperación –mediante el regreso– de la tierra natal y de la existencia perdida se vuelve hondamente problemática para Ismael, coincidiendo en ello no sólo con el propio Arenas sino con todo un sector del exilio cubano. En más de una ocasión Arenas afirma que el regreso es imposible. “No puede haber regreso cuando el sitio que amamos es hoy un campo de exterminio. . . . Si lo hay es sólo en calidad de aliado al crimen. Y la historia, es decir la dignidad humana, no perdonará esa alianza”, le advierte a Severo Sarduy en una carta (*Necesidad* 168-69). Equivalente de claudicación política e interdicto moral, el regreso resulta intolerable, asimismo, debido a la identificación implícita que establece Arenas entre el estado y la nación, entre el gobierno revolucionario (infierno político, recuerdo del terror y fuente de un “odio inconmensurable” [“Final” 157]) y el territorio de la existencia cultural (nostálgico repositorio del pasado perdido y de la identidad colectiva).¹² En la conflictiva intersección entre la postura política de Arenas, asentada en esa identificación, y su esencialismo cultural es que surge –como vimos a propósito de *El portero*– la dificultad de formular una respuesta a la condición del exilio, una respuesta que se desarticula en “Viaje a La Habana” entre la necesidad y la imposibilidad del regreso.

Si bien en esta obra la vida de Ismael en el exilio se reduce a una sombra, a un “no existir” (118), el regreso, no obstante, es sinónimo de capitulación.

¹² “In Cuba, the revolution blurred all distinction between society and the state, and between the state and the nation”, observa Torres (59). Esta identificación absoluta entre el estado y la nación, la cual constituye uno de los pilares del discurso del gobierno revolucionario que exige el apoyo al estado como carta de ciudadanía, se reitera, sin embargo, en ciertos sectores del exilio cubano (Rojas).

“¡No iría jamás! ¡Nunca más!” (134), reacciona indignado Ismael cuando recibe la carta de su esposa instándolo a volver, después de quince años de separación, para que vea a su hijo, ya mayor. ¿Cómo regresar a una vida que, por la simulación y la inautenticidad que le imponía la represión sexual institucionalizada, ya en Cuba era una sombra?¹³ ¿Cómo regresar a un mundo contra el cual Ismael ha declarado una “guerra perpetua . . . que sólo terminará cuando alguno de los dos, aquel mundo o yo, haya desaparecido” (134)? La dificultad de la tarea que se fija Arenas en esta obra –la dificultad de pensar el regreso como solución a la condición del exilio– se hace patente en la sobredeterminación de los motivos que invoca Ismael para legitimar su viaje a La Habana. Página tras página (134-39), esos motivos se extienden desde la venganza política que significaría para él demostrar a sus perseguidores que ha podido sobrevivir en el exilio hasta la renovación del odio que le permitiría resignarse a vivir fuera de Cuba para siempre; desde la añoranza de un clima y un paisaje “donde todas las fronteras quedan eliminadas” (137) hasta la recuperación de la identidad cultural y el lugar de la existencia que Ismael ha perdido en Nueva York; desde la reunificación de un yo escindido entre “el Ismael de allá” y “el Ismael de acá” (136) hasta, en un final, la búsqueda de “aquel joven . . . que nadaba en un mar transparente” (137), o sea, de sí mismo en el pasado. En el exceso de justificaciones que suscita la visión del viaje como claudicación política, regresar a Cuba deja de ser simplemente *viajar* a Cuba y se erige, en última instancia, en una empresa metafísica: “no existe el regreso, . . . no puede existir, por lo menos en tanto que no se haya abolido el tiempo” (138), concluye Ismael cuando al fin se decide a emprender el viaje. Al contrario de lo que piensa él inicialmente, no obstante, la novela habrá de demostrar que el regreso sí puede existir, aunque no en sentido literal sino como una travesía espiritual. Con este fin, en “Viaje a La Habana” se moviliza una serie de estrategias destinadas a “desliteralizar” el regreso, entre las que quisiera destacar a continuación la trascendentalización del viaje y la metaforización del campo semántico del exilio, pero que incluyen además la dinámica de la relación homosexual que encontramos en la obra, las alusiones bíblicas e incluso la creciente inverosimilitud de la trama.

El proceso de desubicación del regreso –su desplazamiento del plano literal al de lo figurado y trascendente– se percibe ya en la representación del encuentro de Ismael con la tierra natal como un desencuentro: un viaje no ya a la utopía, como en *El portero*, sino a la atopía, por así decirlo. Al hallarse nuevamente ante el mar habanero del que se alejara años atrás, Ismael cierra los ojos y concibe la esperanza de verse, al abrirlos, no como “un hombre de cincuenta años” sino “tal como tenía que ser, . . . aún adolescente y esbelto, caminando descalzo por aquellas playas sin barreras, . . . bajo los árboles de su juventud . . .” (145). Ese mismo día, sin embargo, se encuentra con que los árboles han sido talados, con que el acceso a las playas y los lugares que frecuentara de joven ha sido vedado por un estado policial que controla hasta los más mínimos movimientos de la población. La pérdida, motivada por la situa-

¹³ Refiriéndose a Elvia, se nos dice que la esposa de Ismael ha pasado “toda su vida . . . dedicada a alguien que no existe, viviendo para alguien que no es, amando a alguien que no es, haciéndole de esposa, de mujer, de madre a una sombra” (119).

ción política, de ese sitio que, desde la perspectiva del exilio, se avizoraba como el único lugar de la existencia se resume amargamente cuando Ismaelito –reduciendo la nación al estado– le recalca a Ismael que Cuba ya no es su país porque “ya esto no es un país” sino “[u]na mierda” (149-50). De ahí, en parte, el desencuentro de Ismael con su añorada identidad cultural, ese sentirse como un forastero en su propia tierra, y de ahí, en un final, la sensación de “destierro cósmico” (166) que lo invade y que lleva a cabo una refiguración metafórica del exilio al representarlo no ya como consecuencia de una coyuntura política específica sino como una condición existencial universal.

En contraste con la fuerte localización que evidencia la obra literaria de Arenas, cuyos ciclos principales se identifican primeramente con el campo y luego con el mar, en contraste en fin, con el telurismo del propio Arenas, cuya autobiografía se inicia con la imagen de un niño de dos años comiendo tierra (*Antes* 17), “Viaje a La Habana” plantea la cuestión de la existencia sin lugar –definición del desarraigo, pero también de la trascendencia. En efecto, es precisamente el desencuentro de Ismael con la tierra natal y con la cubanidad lo que crea la posibilidad de un encuentro en otro plano: en el de lo sublime. Al alzar la vista al estrellado cielo insular desde un ómnibus a oscuras la noche del 24 de diciembre, Ismael evoca el nacimiento y la pasión de Jesucristo, y lo ilumina la revelación de que la única palabra que “allí y en cualquier otro sitio, . . . pudiera salvarnos, . . . por encima de toda libertad y de toda persecución, de toda desesperación, pánico o tedio” –por encima del exilio y la política, cabría añadir– es la palabra “amor” (168). Pese a rayar en lo cursi, según lo apunta el texto mismo, la epifanía de Ismael supone la superación del odio y la soledad que han consumido su vida desde que saliera de Cuba, y desemboca, por otro lado, en el concepto areniano del amor como transgresión, como “un acto prohibido y perseguido, una burla a todo cuanto nos rodea y nos ordena y nos oprime, . . . una gran provocación”, según se lee en *La Loma del Ángel* (136-37). ¿Qué mayor provocación, de hecho, que la invitación a subir a su cuarto que, justo después de su epifanía, Ismael le hace a Carlos, a ese joven que, como habremos de descubrir al final de la obra, es nada menos que su hijo Ismaelito, lo cual el propio Ismael tal vez ya sospechara en el momento de invitarlo?¹⁴ Es en el encuentro homoerótico e incestuoso entre Ismael y su hijo que el viaje del protagonista alcanza su verdadero destino y su más amplia resonancia al confirmar la posibilidad del regreso como travesía espiritual, como abolición del tiempo: “[T]odo el horror, todas las humillaciones, todo el tiempo anterior desapareció del mundo de Ismael cuando Carlos enardecido se volvió y abrazó a Ismael. Y en aquel instante, Ismael dejó de ser un hombre de cincuenta años, para convertirse también en un hermoso joven que era amado y poseído por su hermoso compañero” (énfasis mío; 174).

¹⁴ A propósito de la primera vez que lo viera después de su regreso, Ismaelito le dice a Ismael: “Te reconocí al momento. Y yo estoy seguro de que tú te diste cuenta de quién yo era. . . . Yo sabía que tú eras mi padre y eso me alegraba, y tú sabías que yo era tu hijo. No trates de engañarte, porque yo no te engañé” (179). En el juego de silencios y sorpresas que urde toda narrativa, el sostenido enigma en torno a la identidad del joven amante de Ismael cumple la función de recalcar, mediante la escandalizadora revelación final, la magnitud de la transgresión sexual.

Como en “El Sur”, de Borges, el recorrido espacial del protagonista en la novela de Arenas se trascendentaliza, superando toda implicación de claudicación política y de debilidad nostálgica, y se transforma en una travesía en el tiempo, un viaje en busca no ya del pasado nacional, de la “geografía de la patria”, como en el caso de Dahlmann, sino en pos de la juventud perdida y de la identidad (homo)sexual: de la geografía del cuerpo. El viaje de Ismael, por lo tanto, no culmina en el arribo del protagonista al espacio concreto de La Habana –al territorio nacional, identificado con los predios del estado– sino en la llegada, simultáneamente transgresiva y trascendente, a la metafórica “tierra de promisión” (174) que constituye el cuerpo de su hijo Ismaelito:

Ismael sintió que llegaba a un sitio y a un tiempo ignorados y sin embargo no desconocidos. Y de alguna manera intuyó que aquel hombre (aquel cuerpo, aquella belleza) lo había estado aguardando exclusivamente a él. Y aquel pecho, aquellos muslos, aquel sexo, aquella serpiente erguida; todo el joven era una tierra de promisión, algo que su desamor, su desengaño y su resentimiento habían postergado, pero que secretamente, muy secretamente, él sabía que por haberse negado a aceptar la posibilidad de aquel encuentro ahora el mismo se hacía más sublime (174).

A partir de la metaforización del campo semántico del exilio que se efectúa en “Viaje a La Habana”, la llegada a esa tierra de promisión –el encuentro con el cuerpo homoerótico, doble encarnación del deseo prohibido y del Ismael joven– se instaura evidentemente como la redención del “destierro cósmico” del protagonista y, por consiguiente, como la sublimación del viaje. El encuentro sexual con Ismaelito resarce las carencias del exilio en la medida en que implica la superación de la vida resignada y sexualmente inauténtica –la muerte en vida– de Ismael en Nueva York. Ese encuentro significa, asimismo, la reunificación del yo escindido del exilio, un juntarse de Ismael consigo mismo que se expresa tanto mediante la insinuada identidad entre Ismael e Ismaelito¹⁵ como mediante la dinámica de la relación homoerótica, resumida en la sensación de Ismael “de integrarse, de fundirse a alguien que siendo él mismo –él mismo– es el opuesto, . . . que siendo uno mismo puede darnos el placer de ser otro” (174-5).¹⁶ Amplificada por el incesto, con su rejuogo de

¹⁵ Hay numerosos indicios de esa identidad, empezando, desde luego, por “el nombre de su hijo, Ismaelito, su propio nombre, él mismo; Ismaelito, es decir, Ismael niño. . .” (136).

¹⁶ La lectura detenida de este pasaje sugiere que en ésta, como en otras ediciones de la obra (véase la edición de Universal, Miami, 1990), el pasaje contiene una grave errata, y que “el”, en la reiterada expresión “él mismo”, podría leerse en un caso –tal vez el primero– como el artículo definido y en el otro como el pronombre personal. A las acertadas observaciones de Molinero sobre la conexión entre el tema del doble y la homosexualidad, cabría añadir que en la obra de Arenas la relación homosexual expresa el encuentro con el otro, pero también la absoluta soledad del sujeto. Aunque en el momento de mayor plenitud de “Viaje” –el momento de contacto sexual– Ismael encuentra en Ismaelito al otro anhelado, ese otro, al ser “él/el” mismo, lo devuelve a una soledad que se intensifica mediante la identidad somática de la relación homoerótica (“el mismo”) y la consanguineidad del incesto (“él mismo”). La soledad, por otro lado, se vincula en la narrativa de Arenas con la centralidad del sujeto como fuente de todo significado: como creador de un sentido –ya sea el amor en *La Loma del Ángel*, el

identidad y diferencia entre el yo y el otro, esa dinámica se constituye como otra de las estrategias que contribuyen a desliteralizar el regreso: el encuentro con el otro viene a ser en última instancia un (re)encuentro de sí mismo, y la trayectoria espacial de Ismael, un recorrido espiritual de redención personal. “Yo estaba muerto y tú me has resucitado”, le dice Ismael a su hijo, con palabras cuyos ecos revelan el trabajo intertextual y reescritural que caracteriza a la narrativa de Arenas.¹⁷ En su doble significado literal y figurado, transgresivo y trascendente, la relación homosexual e incestuosa en que culmina el regreso de Ismael se convierte, por último, en una nueva visión del mundo: una visión esperanzadora y humanista que proclama “la certeza de que a pesar de todo el horror, del peor horror, el ser humano no puede ser aniquilado” (173). A propósito de *El color del verano*, se ha observado que “el discurso de la sexualidad de Arenas salta por encima de toda frontera nacional, temporal o política” (Fowler 26). Ese salto también se comprueba en “Viaje a La Habana”, con la diferencia de que aquí se apoya, además, en el discurso de la trascendencia, así como en las demás estrategias que desliteralizan y despolitizan el regreso.¹⁸

amigo entrañable en *Celestino* o la ilusión de una juventud digna de ser recuperada en “Viaje”– que no existe independientemente del sujeto. De ahí el carácter a la vez heroico y agónico, típicamente moderno, del sujeto areniano. Cabría suponer que esta absolutización del sujeto en Arenas no es ajena a su esencialismo cultural. El rechazo de la transculturación que, según veremos, se lee en la posición de Arenas ante la vida en los Estados Unidos se puede vincular con la centralidad del sujeto areniano: es como si culturalmente lo único que contara es lo que ha contribuido a la formación de ese sujeto en el ámbito de la tierra natal.

¹⁷ A los ecos bíblicos de estas palabras se suman las resonancias de aquel verso del *Ismaelillo* en que el hablante poético declara: “¡Hijo soy de mi hijo!” (“Musa traviesa” 31). Al señalar al *Ismaelillo* como el intertexto de “Viaje”, Sánchez-Eppler propone que la novela de Arenas lleva al extremo de lo inaceptable el amor filial que se expresa en el poemario de Martí con el fin de incorporar la homosexualidad dentro del discurso martiano de fundación nacional. Por otro lado, el juego intertextual a partir del *Viaje a La Habana* de la Condesa de Merlín se manifiesta evidentemente en el tema del regreso a la tierra natal, en el lamentable estado en que ésta se halla (“¡Sólo encuentro un montón de piedras sin vida y un recuerdo vivo!”), reza la cita de esa obra que sirve de epígrafe al texto de Arenas) y en el hecho de que uno de los apodos de Arenas era precisamente el de “la Condesa de Merlín”, así como, según anota Soto (*Arenas* 114-115), en la búsqueda del origen y de la identidad nacional –una identidad homosexual, en el caso de Arenas. Cabría añadir que al invocar la obra de Santa Cruz y Montalvo, y también la de Martí, Arenas se crea una ascendencia literaria dentro de la ilustre tradición de la literatura del exilio y del regreso en las letras cubanas. En un sentido análogo al que ya sugería Borges en “Kafka y sus precursores”, los “padres” de Arenas en este texto resultan ser también sus “hijos”.

¹⁸ Esas estrategias incluyen, según ya indicamos, las alusiones bíblicas que se acumulan hacia el final del texto (véase Sánchez-Eppler) y la creciente inverosimilitud de la trama. Téngase en cuenta, por ejemplo, la inconcebible ubicación de la escena final, en la que Ismael, Ismaelito y Elvia se sientan a cenar con toda tranquilidad y armonía a pesar de las relaciones de infidelidad, homosexualidad e incesto que se tienden entre ellos. La trama realista que se pone en marcha al principio de la obra no sólo se deshace sino que queda inconclusa al final: no se sabe si Ismael regresará a los Estados Unidos o se quedará en Cuba, si vivirá con Elvia o con Ismaelito . . . o con los dos juntos. Es como si el código realista se volviera en última instancia insostenible ante el empuje de la dimensión simbólica y trascendente del regreso, la cual se privilegia por encima de una verosimilitud que sencillamente se descarta en los episodios finales del relato.

DESUBICACIÓN Y REUBICACIÓN

Si bien *El portero* y “Viaje a La Habana” proponen, secundando las palabras de Pau-Llosa, una definición universalista y descontextualizada del exilio como el lugar de la imaginación y como destierro cósmico, la estética de la fantasía y de la trascendencia que despliegan respectivamente cada una de estas dos obras como respuesta al desplazamiento y a la condición exílica se localiza, por el contrario, en un lugar a la vez específico e intensamente politizado, es decir, en la Cuba de los años 60 en la que Arenas inicia su carrera literaria. Frente a los géneros realistas (la ficción histórica, la narrativa testimonial) sancionados y promocionados por los organismos culturales de la revolución cubana, Arenas elabora –ya desde *Celestino antes del alba* y los cuentos recogidos en *Con los ojos cerrados*– un concepto de la literatura en el que la innovación formal neovanguardista se combina con el derroche imaginativo y con la problematización de la referencialidad textual.¹⁹ Tanto *El portero* como “Viaje a La Habana” se insertan plenamente en la estética que inauguran las obras que Arenas escribe en Cuba y comparten la dimensión transgresiva que ya se manifestaba en ellas.²⁰ Los frecuentes episodios en que se imponen la exageración y el absurdo en *El portero*, por ejemplo, a menudo convierten esta obra en una fantasía carnavalesca, en una fiesta del lenguaje, que subvierte, al igual que la obra insular de Arenas, el realismo oficialista revolucionario, así como, por otro lado, el orden burgués del exilio cubano y la intrascendencia de la modernidad norteamericana. En “Viaje a La Habana”, un texto lingüística y formalmente menos arriesgado que *El portero*, el viaje de Ismael también cumple una función transgresiva en la medida en que la claudicación del regreso se transforma en un acto de rebeldía, reinscribiendo la obra en el terreno de lo político.²¹ Además del encuentro homosexual e incestuoso entre Ismael y su hijo, violación por partida doble del mojigato código sexual que emparenta al régimen revolucionario en esta obra con la comunidad exiliada en *El portero*, el proyecto trascendente del regreso como recuperación del pasado constituye

¹⁹ Soto estudia la “pentagonía” de Arenas, la cual –cabría apuntar– incluye obras escritas no sólo en Cuba sino en el exilio, como una respuesta a los géneros realistas –“the central model of Cuban revolutionary aesthetics” (*Pentagonía* 90)– que cobran fuerza en la Cuba revolucionaria, y más concretamente como un “diálogo subversivo” (41) con las pautas de la novela testimonial elaboradas por Barnet. “[T]o enter the fictive universe of the novels of the *pentagonía* is to enter a precarious space that asserts its freedom from the rigid and banal set of narrative responses of orthodox Cuban socialist realism to which the documentary novel remains faithful” (48).

²⁰ La conjunción de diversos géneros literarios que se comprueba en *El portero* –la fábula, el testimonio, la menipea– ya marcaba las tres primeras novelas de la “pentagonía”. Al igual que en *Celestino y Arturo, la estrella más brillante*, además, en esta obra la salida de una situación agónica se realiza por medio de la imaginación. En “Viaje a La Habana”, por otro lado, se reiteran la práctica areniana del texto como reescritura que se inaugura en *El mundo alucinante*, la visión del amor como transgresión, el tema del doble que salva al yo y la destrucción como forma ulterior de salvación.

²¹ En “Viaje” la despolitización del *regreso* no significa que la política se borre de la obra. Valga recordar la patente denuncia del régimen revolucionario que se lee, entre otras cosas, en el miedo que invade a Ismael al llegar a La Habana, en la constante vigilancia que padece, en la militarización de la sociedad.

en sí mismo un acto contestatario con respecto a un estado en el cual “todo lo que sea un recuerdo de otra época puede . . . convertirse en un crimen” (“Viaje” 162). Por último, el discurso despolitizador de la trascendencia –o sea, la figuración del exilio y el regreso, dentro del marco literario de la modernidad, como metáfora de la condición humana–²² cobra de por sí una fuerte carga política al oponerse a los géneros realistas y testimoniales de sello oficial dentro del campo literario de la Cuba revolucionaria en el que se fraguara la narrativa de Arenas.²³ Mediante la figuración trascendente del regreso en “Viaje a La Habana” y la fantasía subversiva en *El portero*, cada una de las dos obras se inserta en lo que Emilio Bejel señala como “la problemática fundamental de toda la novelística cubana a partir de 1959”, a saber, “el conflicto entre los discursos del nacionalismo y el exilio” (75), entre una literatura (políticamente) revolucionaria basada en “estrategias discursivas que aspiran a establecer una relación directa o no mediatizada entre el discurso y la ‘realidad’” (74) y una literatura –afiliada con la modernidad literaria, cabría añadir– que se propone desmontar esas estrategias.²⁴

En este sentido se podría afirmar que en estas dos novelas, así como en las demás obras que Arenas concibe y publica fuera de la isla, se comprueba un agudo desencuentro entre el lugar geográfico que ocupa el sujeto de la escritura y el campo literario en el que éste se sitúa en la medida en que al escribir desde los Estados Unidos Arenas habla desde Cuba. Como las salidas del exilio que ensayan *El portero* y “Viaje a La Habana”, como las disyunciones culturalistas a las que recurren las dos obras, ese desencuentro reitera, ya más allá del plano temático de los textos, que en la escritura exílica areniana “no hay casa en tierra ajena”, para citar el verso de Martí²⁵ que se emplea como estribillo de *La vida real*, una novela que ofrece una misma visión externa y pesimista de la tarea que emprende a diario la población latina de los Estados Unidos: la de (re)construir su vida fuera de las fronteras del territorio nacional. Como en la novela de Barnet, la cual culmina con el inminente regreso del protagonista a La Habana al cabo de toda una vida de desencantos en los Estados Unidos, en las dos obras de Arenas se descarta la lucha para “modificar” (*Portero* 100) e instalarse en el espacio de la inmigración y el exilio, negando así la posibilidad

²² Roy contrasta la actual visión diaspórica y poscolonial de la emigración, que tiende a situarla en un contexto concreto, con la visión humanista y universalizante de la modernidad, la cual ofrece “a de-historicized image of exile” (103).

²³ En el reverso del discurso trascendente del exilio y el regreso en “Viaje a La Habana” –en la especular soledad de Ismael– surge, además, el discurso existencialista cuya culminación y cuyo rechazo en la Cuba revolucionaria se comprueban en *Memorias del subdesarrollo*. Unos treinta años después, ese discurso se renueva en *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés, como nuevo gesto de resistencia ante los géneros y discursos oficiales de la revolución.

²⁴ La reciente narrativa de Pedro Juan Gutiérrez (*Trilogía sucia de La Habana* [1998], *El Rey de La Habana* [1999] y *Animal tropical* [2000]), sin embargo, efectúa una nueva vuelta de tuerca dentro de este esquema. Aunque las estrategias realistas que se despliegan en ella sin duda cortejan esa relación no mediatizada, al mismo tiempo conforman el reverso del edificante realismo socialista al concretarse en un “realismo sucio” que insiste en exponer implacablemente el derrumbe físico, moral e ideológico de la dura crisis de los 90.

²⁵ Véase el poema “¡No música tenaz...!” (*Versos libres* 218-9).

de vida en el presente de los Estados Unidos, y por consiguiente la posibilidad de forjar –según lo hace la población latina– una identidad y una cultura otras, que no sean ni las de la tierra natal ni las del país adoptivo. La negación de la vida, la identidad y la cultura fuera de la tierra natal que llevan a cabo por igual las dos obras de Arenas y la novela de Barnet implica una inusitada coincidencia entre dos escritores cuyas posiciones políticas y estéticas son diametralmente opuestas. Esa coincidencia, sin embargo, confirma que Arenas escribe desde el mismo lugar discursivo –desde el mismo marco contextual– que Barnet: mientras en la novela de Barnet la negación de la vida y la cultura fuera de Cuba esboza una lección antimigratoria oficialista formulada tácitamente como advertencia contra otro Mariel y, en términos aún más generales, contra el abandono de la nación (léase el estado), en los textos de Arenas dicha negación constituye un alegato explícito contra un régimen político que arroja a todo un sector de la ciudadanía al desarraigo del exilio. Por lo tanto, al igual que en *La vida real*, la representación del lugar cubano en los Estados Unidos –e indirectamente del lugar latino en general– que efectúan las dos novelas de Arenas se arma en el exterior de ese lugar en la medida en que se imbrica en los debates políticos del territorio nacional y se asienta en una estética que se gesta en el marco de los mismos. De ahí que si bien a Arenas, según vemos en “Viaje a La Habana”, el regreso le resulta culturalmente imprescindible y políticamente inadmisibile, desde el punto de vista estético le resulta innecesario: al abandonar la tierra natal Arenas siguió ubicado en los confines y en los debates del campo literario nacional en el que participa inicialmente su obra y en el que se define su estética.²⁶ De ahí también que en la visión externa que formulan estas obras del espacio neoyorquino (y de la población latina que habita en él), Arenas, a pesar de haber vivido en ese espacio, acabe desviando el exilio. Atrapado como sus protagonistas entre el “limbo” del país adoptivo y el “infierno” de la nación/estado, Arenas no plasma las vivencias de su nueva posición intersticial en una nueva visión de los dilemas de la población de origen hispano en los Estados Unidos ni en una nueva estética.

El desencuentro –motivado por la circunstancia política– entre el lugar geográfico extraterritorial en que reside el sujeto de la escritura y el lugar literario nacional en el que se emplaza al escribir se podría ver como uno de los rasgos fundamentales de la literatura del exilio, como sello de la diferencia entre la misma y la literatura étnica, incluyendo la producción literaria de las minorías latinas de los Estados Unidos y la obra de los escritores cubanoameri-

²⁶ Es preciso preguntarse hasta qué punto la persistencia de esa ubicación se basa únicamente en el esencialismo cultural de Arenas. Al contrario de Cabrera Infante, por ejemplo, que ha escrito no ya numerosos artículos sino guiones de cine e incluso un libro (*Holy Smoke*) en el idioma del país adoptivo, Arenas rechaza toda posibilidad de incursión en el dominio del inglés, “un idioma que francamente aborrezco” (Hasson 60). Y si bien en Francia las traducciones de sus obras fueron un éxito de crítica (la versión francesa de *El portero* resultó finalista en el importante premio Médicis de novela extranjera [*Antes* 12]), en los Estados Unidos Arenas se sentía aislado literariamente (véase la nota 9). En este sentido, para Arenas la tierra natal se presenta como “el único sitio” donde no sólo la existencia sino la literatura “puede[n] tener ese nombre” (“Viaje” 136) en parte porque Arenas no encuentra posibilidad de acceso a otro campo literario en el lugar de exilio.

canos.²⁷ Mientras la literatura del exilio retiene como marco de referencia el campo literario del país de procedencia del autor, la literatura étnica no sólo trata de elaborar una estética propia a partir del contexto intercultural en que se crea, sino que, pese a su frecuente marginación, se propone insertarse –a menudo con un propósito contrahegemónico– en el campo literario del país de residencia del sujeto de la escritura.²⁸ Cabría añadir, además, que al desvivir el exilio, al escribir fuera de Cuba pero desde Cuba, Arenas pone en evidencia en un final uno de los dilemas principales de la literatura del exilio: la descontextualización de una obra que se crea fuera del territorio nacional pero que persiste en inscribirse, ya sea temática o estéticamente, en los debates y en el campo literario de ese territorio, o sea, en el circuito inmediato de escritura, de lectura, de publicación y de crítica que queda en el lejano –y por lo general inaccesible– lugar de la nación. Aún más, la eventual recontextualización de la obra exílica dentro de ese lugar, lejos de estar asegurada, depende de los debates que redefinen incesantemente las móviles fronteras de la historia literaria nacional.

A propósito de la literatura del exilio cubano en particular, es preciso tener en cuenta el agravante de que la política atraviesa de un extremo a otro el imaginario nacional y la producción literaria cubana de los últimos cuatro decenios, ya sea dentro o fuera de la isla.²⁹ Al cabo de dos décadas de vida en los márgenes de la sociedad revolucionaria, Arenas, como todo un sector de la población y la literatura cubanas del exilio, acabó por internalizar la identificación implantada por el gobierno de la isla entre la nación y el estado y, por consiguiente, no pudo articular la forma de acceder a aquélla sin transitar por éste. Por otro lado, la prolongación del contexto político insular más allá de las fronteras nacionales dificulta –tanto en la obra de Arenas como en la litera-

²⁷ Entre los rasgos de “las literaturas del exilio” Rivero señala el empleo exclusivo de la lengua materna, la “conexión afectivo-cultural con el país de origen” (“Cubanos” 82), la relación “con el panorama actual de la creación artística en [el] país de origen” (81) y el intento de “revivir una historia política” (82) que ha sido la causa del desplazamiento del escritor. El papel clave de la circunstancia política ya había sido apuntado anteriormente por Moeller: “To test a writer’s qualifications for exile authorship one could ask: Would the writer in question have remained in his home country if a political regime and/or ideology had not taken power?” (9). Semejante pregunta carece de relevancia en lo referente a la literatura étnica.

²⁸ Habría que estudiar, sin embargo, las posibles variaciones dentro de este planteamiento, así como la existencia de circuitos literarios que rebasan el ámbito nacional. En este sentido, *Los viajes de Orlando Cachumbambé* y *La vida es un special*, por ejemplo, cuyos autores pertenecen a la generación uno y medio del exilio cubano, no funcionan en ningún campo literario nacional, ni en el cubano ni en el norteamericano, sino dentro de un circuito integrado ante todo por la población cubana en los Estados Unidos y en segunda instancia por la población latina hispanoparlante en general. Por otro lado, la obra de los novelistas exiliados consagrados, como Arenas o Cabrera Infante, tiene acceso al campo más amplio que se suele designar mediante la etiqueta de “literatura latinoamericana”.

²⁹ Las diversas características que Rivero atribuye a la literatura del exilio cubano incluyen el uso exclusivo de un español literario, la visión negativa del desarraigo cultural, la denuncia de la realidad política cubana y el rechazo o la ignorancia de la marginalidad étnica de la población latina (“Sugarcane”; véase también “Cubanos”), características todas que se manifiestan en mayor o menor grado en *El portero* y “Viaje a La Habana”.

tura cubana del exilio— la posibilidad de desarrollar una visión crítica más radical, como la que se evidencia en la literatura de las minorías latinas, de los patrones culturales y las condiciones de vida imperantes en los Estados Unidos. Si bien la insobornable inconformidad de Arenas le impidió aceptar los postulados de la sociedad norteamericana en la que pasó los diez últimos años de su vida, su posición política no le permitió acometer la crítica más penetrante de esa sociedad que ya realizaran algunos de los jóvenes cubanos que completaron su formación intelectual en este país (piénsese en los integrantes del grupo de *Areíto*), como tampoco le permitió, por otro lado, refugiarse en el nacionalismo retrospectivo de un Barnet, ya que ambas posiciones convergen —deliberadamente o no— con el discurso condenatorio del estado cubano sobre la emigración y los Estados Unidos. En este sentido, mientras la lección que imparte Barnet en *La vida real* consiste en que “no hay casa en tierra ajena”, la lección que propone Arenas en *El portero* y “Viaje a La Habana” radica en que para el sujeto exílico cubano —situado entre la espada del esencialismo cultural y la pared de la política, entre el “limbo” del exilio y el “infierno” del estado— no hay casa en ningún lugar . . . a no ser en el reino de la imaginación o de la trascendencia.

A primera vista, esta desubicación fundamental parece coincidir con los planteamientos de algunos textos precursores de la literatura étnica cubanoamericana. En el poema “Para Ana Veldford”, de Lourdes Casal, por ejemplo, o en “Coser y cantar”, una pieza teatral de Dolores Prida, se nos da una visión del sujeto exílico como un ser escindido entre dos mundos, dos culturas, dos idiomas.³⁰ Pero mientras estas obras, y especialmente “Coser y cantar”, se abren a las posibilidades de transculturación —al dinamismo cultural, a la visión de la subjetividad y de la identidad como una cambiante construcción histórica (Spitta 8)— que ofrece el contexto latino de los Estados Unidos, en *El portero* y “Viaje a La Habana” vivir entre dos mundos equivale a desvivirse en cada uno de ellos. Y es que, al contrario de los escritores cubanoamericanos de la generación uno y medio que nacieron en Cuba pero se formaron en los Estados Unidos, Arenas —figura emblemática de la literatura cubana del exilio— por su pasado literario y cultural, por su posición política, no pudo abrirse al presente de su nuevo contexto ni atravesar el puente de la transculturación. Al contrario, asimismo, del sujeto diaspórico poscolonial, el cual se constituye en las dislocaciones y apropiaciones culturales de un orden transnacional, Arenas se formó en el mundo bipolar en que se consolidara la revolución cubana, un mundo cuyos centros de poder estaban firmemente situados y definidos por la lógica de la oposición, no de la hibridez, que imperara en lo más álgido de la guerra fría.³¹

³⁰ En más de una ocasión Rivero analiza estos dos textos como ejemplos paradigmáticos de la literatura cubanoamericana, por oposición a la literatura cubana del exilio (“Cubanos”, “Sugarcane”), y se refiere a las autoras de los mismos como “acculturated immigrants” (“Sugarcane” 182, n. 21), sugiriendo así que no son “native born Hispanics” sino que pertenecen a la generación uno y medio, o a la “generación puente”, según el término empleado por ella.

³¹ Frente a la visión de Said del exilio como “condición metafórica” que expresa la calidad de “outsider” del intelectual —“Exile is the condition that characterizes the intellectual as someone who stands as a marginal figure outside the comforts of privilege,

Por consiguiente, si bien Arenas, según vemos en *El portero* y “Viaje a La Habana”, al desvivir el exilio se cierra en su obra narrativa a los intercambios culturales del nuevo contexto en que se radicó al salir de Cuba, no se debe ver aquí sencillamente la evidencia de un fracaso. “Aunque ya he empezado a reflejar mi experiencia en el exilio”, declaraba en 1983, “yo tengo todavía unas cuentas que liquidar con Cuba, algunas cosas que no pude escribir allá” (Barquet 74). Arenas, de hecho, seguiría tratando de liquidar esas cuentas, de concluir el proyecto de su “pentagonía”, prácticamente hasta el fin de sus días. Si al escribir desde el exilio e incluso sobre el exilio Arenas lo hace como una prolongación del espacio literario, cultural y político cubano, ello se debe en gran parte a la necesidad de completar una obra que concibió pero que no pudo realizar en su tierra natal. Esa necesidad, no obstante, no le impidió desviarse de su proyecto para crear otros textos que –dentro de los confines de una literatura exílica, es cierto– respondieran a su nueva circunstancia, ni tampoco le impidió, como el propio Ismael en su viaje a La Habana, abandonar sus seguridades y arriesgarse, en su intento de salir del exilio, a representar lo irrepresentable para él, y hasta cierto punto para la literatura cubana del exilio: el regreso a Cuba. Al asumir ese riesgo, al trascendentalizar la trayectoria del protagonista en “Viaje a La Habana” y afirmar un significado que supera la circunstancia política y el esencialismo cultural –que supera la identificación entre el estado y la nación– Arenas le dejó a la población cubana radicada fuera de Cuba no sólo la negación de la posibilidad literal del regreso sino, en otro plano y quizás a pesar suyo, una poderosa justificación para pensar la vuelta a Cuba, cuando no para viajar a la tierra natal. En un final, la obra exílica de Arenas articula las complejidades de la literatura de filiación cubana creada en los Estados Unidos al mismo tiempo que da fe de la tenaz lucha de su autor contra el mundo que le tocó vivir, dentro y fuera de su país, y contra el silencio que, asediado primero por la censura en Cuba y luego por su inminente fin en Nueva York, Arenas se propuso vencer mediante su furor creador.

ANTONIO PRIETO TABOADA

LEHIGH UNIVERSITY

power, being-at-homeness” (59)– la obra de Arenas nos recuerda la necesidad de tener en cuenta las circunstancias individuales y coyunturales del exilio. Si bien Arenas demuestra cabalmente la rebeldía y el anticonformismo que ya en Cuba lo marcan como un exiliado interno, al llegar a los Estados Unidos no parece aprovechar los “placeres” del exilio a que se refiere Said, a saber, la adopción de una visión marginal o excéntrica y de una doble perspectiva que relaciona dos lugares y dos momentos diferentes, la capacidad de desnaturalizar los discursos aceptados, la movilidad constante (véase el capítulo “Intellectual Exile”). Este rechazo sólo se entiende en el contexto de las circunstancias específicas del caso de Arenas (y en términos más generales, del exilio cubano): en la tensión entre esencialismo cultural y postura política, en la persistencia en la obra exílica de Arenas de una estética forjada en Cuba, en su compromiso político con la situación en Cuba, en su dedicación al proyecto de la “pentagonía” allí comenzado e incluso en la clausura del porvenir y la “movilidad” que representaba su mortal enfermedad.

OBRAS CITADAS

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- . *Celestino antes del alba*. La Habana: Unión, 1967.
- . *El color del verano*. Miami: Universal, 1991.
- . *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.
- . "Final de un cuento". *Adiós a mamá*. Barcelona: Altera, 1995. 147-75.
- . "La literatura cubana en el exilio". *Puentelibre 2* (1995): 107-11.
- . *La Loma del Ángel*. Málaga: Dador, 1987.
- . "Martí ante el bosque encantado". *Necesidad de libertad*. 56-61.
- . *El mundo alucinante*. México: Diógenes, 1969.
- . *Necesidad de libertad. Mariel: Testimonios de un intelectual disidente*. México, D.F.: Kosmos Editorial, 1986.
- . *El portero*. Málaga: Dador, 1989.
- . "Prólogo: Con el oleaje en la mirada". *Al norte del infierno*. De Miguel Correa. Miami: Sibi, 1984. 11-13.
- . "Viaje a La Habana". *Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)*. 1990. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalbo, 1991. 109-81.
- Barnet, Miguel. *La vida real*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Barquet, Jesús. "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida". *Ette* 65-74.
- Bejel, Emilio. "Nacionalidad y exilio en la narrativa cubana contemporánea (Reflexiones sobre la narrativa cubana a partir de 1959)". *Confluencia* 9.2 (1994): 73-87.
- Bueno, Salvador. "Introducción". *Viaje a La Habana*. Santa Cruz y Montalvo. 7-60.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Holy Smoke*. New York: Harper & Row, 1985.
- Casal, Lourdes. "Para Ana Veldford". *Palabras juntan revolución*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
- Casey, Calvert. "El regreso". *El regreso y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. 123-47.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Unión, 1965.
- . *No hay problema*. La Habana: Ediciones R, 1961.
- Ette, Ottmar, compilador. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.
- . "Los colores de la libertad". *Ette* 75-91.
- Fernández, Pablo Armando. *Los niños se despiden*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- Fernández, Roberto G. *La vida es un special*. Miami: Universal, 1981.
- Fowler Calzada, Víctor. "Arenas: Homoerotismo y crítica de la cultura". *Apuntes posmodernos / Postmodern Notes* 6.1 (1995): 20-27.
- García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- Grupo Areíto. *Contra viento y marea*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Hasson, Liliane. "Memorias de un exiliado". *Ette* 35-63.
- Marqués, René. *La carreta*. 1952. Río Piedras, PR: Editorial Cultural, 1983.
- Martí, José. *Ismaelillo. Obras completas*. Tomo 16. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- . *Versos libres. Obras completas*. Tomo 16. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

- Moeller, Hans-Bernhard. "Introduction: Exile Literature and the Role of Comparative Literary Scholarship". *Latin America and the Literature of Exile: A Comparative View of the 20th-Century European Refugee Writers in the New World*. Compilación de Moeller. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. 7-22.
- Molinero, Rita. "Viaje a La Habana. Distopía, (homo)sexualidad y la subversión de lo real en un texto de Reinaldo Arenas". *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*. Compilación de Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz. Salamanca: CELAS, 1999.
- Muñoz, Elías Miguel. *Los viajes de Orlando Cachumbambé*. Miami: Universal, 1984.
- Nogueras, Luis Rogelio. *Y si muero mañana*. La Habana: UNEAC, 1978.
- Pau-Llosa, Ricardo. "Identidad y variaciones: El pensamiento visual cubano en el exilio desde 1959". *Outside Cuba / Fuera de Cuba*. Compilación de Ileana Fuentes-Pérez, Graciella Cruz-Taura y Ricardo Pau-Llosa. New Brunswick, NJ: Office of Hispanic Arts and Research Institute for Cuban Studies, Rutgers University, 1988. 65-88.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal, 2000.
- . *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Prida, Dolores. "Coser y cantar". *Beautiful Señoritas and Other Plays*. Compilación de Judith Weiss. Houston: Arte Público Press, 1991. 47-67.
- Rivero, Eliana. "Cubanos y cubanoamericanos: Perfil y presencia en los Estados Unidos". *Discurso Literario* 7.11 (1989): 81-101.
- . "(Re)Writing Sugarcane Memories: Cuban Americans and Literature". *The Americas Review*. Special Issue: "Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile". 18.3-4 (1990): 164-82.
- Rojas, Rafael. "El nuevo orden cívico". *El arte de la espera: Notas al margen de la política cubana*. S.l.: Editorial Colibrí, 1998. 85-88.
- Roy, Anindyo. "Postcoloniality and the Politics of Identity in the Diaspora: Figuring 'Home,' Locating Histories". *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*. Compilación de Gita Rajan y Radhika Mohanram. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995. 101-15.
- Rozencvaig, Perla. "El portero de Reinaldo Arenas: Las puertas multidimensionales del exilio". *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*. Compilación de Reinaldo Sánchez. Miami: Universal, 1994. 161-67.
- . "El portero de Reinaldo Arenas: Tribulaciones de un oficio equivocado". *Círculo* 21 (1992): 61-65.
- Rumbaut, Rubén G. "The Agony of Exile: A Study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children". *Refugee Children: Theory, Research, and Services*. Compilación de Frederick L. Ahearn, Jr. y Jean L. Athey. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991. 53-91.
- Sánchez-Eppler, Benigno. "Call My Son Ishmael: Exiled Paternity and Father / Son Eroticism in Reinaldo Arenas and José Martí". *Differences* 6.1 (1994): 71-97.
- Santa Cruz y Montalvo, María de las Mercedes. Condesa de Merlín. *Viaje a La Habana*. 1844. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. Twayne's World Authors Series 870. New York: Twayne, 1998.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville: U of Florida P, 1994.
- Torres, María de los Ángeles. "Encuentros y Encontronazos: Homeland in the Politics and Identity of the Cuban Diaspora". *The Latino Studies Reader: Culture, Economy and Society*. Compilación de Antonia Darden y Rodolfo D. Torres. Oxford: Blackwell, 1998. 43-62.
- Said, Edward. *Representations of the Intellectual*. 1994. New York: Vintage, 1996.
- Spitta, Silvia. *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Houston: Rice UP, 1995.
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.