

Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literaturas Comparadas

Trabajo final:

Reinaldo Arenas, Sergio Pitol y la autobiografía como deseo de mundo

Autor: Alejandro Galay

Directora: María José Punte

Tesis de Maestría

Buenos Aires, septiembre 2024

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: PRESENTACIÓN Y DEFINICIONES

Introducción…….….4
CAPITULO UNO: La autobiografía y la identidad autobiográfica …….8
Tres en uno…….…….……..8
Historia moderna del yo……..17
CAPITULO DOS: Hacia una definición del escritor cosmopolita ……24
Personas sin fronteras……...…..24
Los de todas partes, los de cualquier parte……..…....28
Literatura y globalismo……...33
Los escritores latinoamericanos y el "deseo de mundo"...……...….41

SEGUNDA PARTE: LOS AUTORES Y SUS AUTOBIOGRAFIAS

CAPITULO TRES: La autorrepresentación de Reinaldo Arenas……...47
Mientras agoniza……..…...47
Amanece, que no es poco……49
El desencanto……...51
Mapamundi……..53
El cuerpo en disputa……...….54
Grito de libertad y justicia……...56
Puertas adentro y salida de la reclusión...……59
Volver a empezar……63
La manzana de las luces……..65
CAPITULO CUATRO: La autorrepresentación de Sergio Pitol…….....70
Una vida entre fragmentos……..70
Un lector……..72
Un escritor……...76
El aprendiz……...79

TERCERA PARTE: LECTURAS COMPARADAS

CAPITULO CINCO: Arenas, el exiliado……..…..84
En busca de la hospitalidad…….84
La consagración de un emigrado…….88
Atopía……..95
Reterritorialización……..99
CAPITULO SEIS: Pitol, diplomático y traductor…….102
Vivir afuera……..…….…102
Ni de aquí ni de allá……..…….....103
El viajero incansable……..……...108
La Cuba recreada……..…….111

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

El expulsado y el enviado…….…….……...116
Lo igual y lo diferente…….…….….123

REFERENCIAS …...…….……...…131
Bibliografía complementaria……...…..132

PRIMERA PARTE: PRESENTACIÓN Y DEFINICIONES

Introducción

El presente trabajo comparativo se basa en dos conceptos y, en simultáneo, gira en función de dos autores. El primer concepto es literario, y es el de "autobiografía", entendido como género de la literatura moderna, más precisamente como *género del yo*, un espacio que comparte con las memorias, las confesiones, los diarios y la autoficción. Y el segundo es político y cultural, el denominado "cosmopolitismo", cuyas raíces están ya en el mundo de la ilustración antigua, en Atenas primero, Roma después, en el cristianismo claramente, y en la Florencia renacentista, pero cuya consolidación llega con la Ilustración y los tiempos modernos, y se resignifica en el siglo XX después de las dos guerras mundiales, en particular, con la denominada globalización económica[1].

Los autores que trabajaremos son latinoamericanos: uno es Reinaldo Arenas, cubano, poeta y novelista. El otro es Sergio Pitol, mexicano, fundamentalmente cuentista, aunque también novelista. Destacar sus nacionalidades no hace más que empezar a enfatizar uno de los tópicos mencionados; ambos escribieron toda su obra en castellano y casi toda fuera de sus países: fueron escritores hechos en el desarraigo y en el nomadismo.

Los libros que son objeto de estudio de este trabajo son también dos, a saber, las autobiografías de estos escritores: *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas, y *Una autobiografía soterrada* (2010) de Sergio Pitol. En ellos veremos cómo los narradores, a través del género literario que será oportunamente explicado, proyectan una imagen determinada de su *ser-escritor* como un "deseo de mundo", según la categorización de Mariano Siskind (2016), concepto que glosaremos al final del capítulo acerca de la figura del escritor cosmopolita. La noción trata de una manera de posicionarse como escritores con miras al mundo desarrollado, pero no solo al económicamente próspero, sino fundamentalmente la remisión es a los estados nacionales donde imperan los derechos humanos y las democracias constitucionales de formato republicano, en general convertidas en grandes receptoras de inmigración, y, a su vez, epicentros

[1] La idea de usar a las ciudades occidentales como hitos culturales en el proceso histórico remite a una suerte de lo que podríamos denominar "instancias civilizatorias", en tanto son concebidas como espacios de acontecimientos trascendentes en el paso del tiempo, a modo de conexión y legado de unas a otras.

neurálgicos de la cultura letrada y el mercado editorial, donde los novelistas, poetas, cuentistas y ensayistas tienen una voz activa e influyente.

Con respecto a las obras elegidas y al recorrido que estas han tenido, haremos una descripción de los itinerarios editoriales, relativos no solo a los contextos de producción sino también a los efectos políticos, algo muy resonante en el caso del escritor cubano, y un poco menos en el del mexicano.

En concreto, y volviendo al punto, el tema del trabajo es la *identidad autobiográfica*, o, dicho de otro modo, la identidad del narrador en la autobiografía. Allí veremos cómo, en sus respectivas obras autorreferenciales, Reinaldo Arenas y Sergio Pitol forjan el retrato de un escritor cosmopolita del siglo XX, una figura con antecedentes en toda la época moderna, aunque con un parteaguas en la presencia de Rubén Darío. Mostrarse como hombres de mundo, esa es la cuestión. Intelectuales que claman por una serie de valores concebidos como universales y, de conformidad, deseables para toda la humanidad: reglas del buen vivir, derechos políticos inalienables, etc.

En cuanto a la progresión del trabajo, al inicio habrá un racconto relativamente pormenorizado de las ideas sobre el género autobiográfico, en tanto se indaga por la pregunta de qué es una autobiografía. Allí, a partir de Philippe Lejeune, y de la crítica de Paul de Man, avanzaremos en un largo itinerario de autores que retomaron esta discusión de la última mitad del siglo pasado. Usaremos, siguiendo la misma línea argumental y tomando como principal referente a Lejeune, trabajos de ensayistas argentinos y latinoamericanos. El objeto será, primero, alcanzar una definición acabada acerca del género, pero fundamentalmente hallar algo más importante para nuestra empresa: establecer una idea aproximada de lo que quiere decir "identidad autobiográfica" en el escritor, es decir, los rasgos que remiten a la construcción de ese yo narrativo, el *ethos* de quien firma el libro con su nombre.

En una segunda instancia, abordaremos detalladamente los dos libros capítulo por capítulo, haciendo hincapié en los aspectos más relevantes a los fines de esta tesis, es decir, la manera en que los escritores relataron sus vidas conforme a la edificación literaria de una identidad *yoística*. A tal fin, intentaremos responder a las preguntas de: ¿quién es Arenas en *Antes que anochezca*?, y ¿quién es Pitol en *Una autobiografía soterrada*? O bien, en su defecto, ¿quiénes son los narradores dentro de esas autobiografías?, y ¿cómo son sus voces autorreferenciales?, ¿qué dicen de sí, de sus vidas íntimas y de sus derroteros públicos?

A continuación, nos enfocaremos en una descripción histórica del concepto de cosmopolitismo en virtud de los mayores hitos, empezando por el mundo antiguo, después el cristiano, y finalmente nos adentraremos en las discusiones de la tradición moderna y contemporánea. No buscaremos llegar a una definición única ni definitiva, sino acercarnos más bien a una correspondientemente consensuada a lo largo de la historia y afín a una conclusión propia de los tiempos que corren, con sus problemas y desafíos, en el intento de alcanzar una correcta significación conceptual que ayude a este estudio exploratorio.

Dedicaremos allí también varias páginas a desentrañar algunas problemáticas típicas del campo literario, a saber, el concepto de "literatura mundial" y la figura moderna del escritor cosmopolita con su proyección internacional, y el consecuente funcionamiento del mercado editorial con sus respectivas operaciones lingüísticas de traducción de la obra como de legitimación de la marca autoral, lo que hoy llamaríamos el branding[2] del literato.

Luego, haremos un recorrido por las etapas específicas en la que los escritores, a través de sus autobiografías, cuentan sus procesos de inserción en una cultura más amplia, esto es, en el exilio, en el caso de Arenas, y en las tareas diplomáticas y de traducción profesional, en el de Pitol. Cuando hablemos del cubano nos centraremos en su etapa en Nueva York, tras su salida de Cuba. En cambio, cuando hablemos del mexicano, nos enfocaremos en su vida que comienza en la temprana juventud, ya que vivió mucho más tiempo fuera de su tierra que dentro. El punto será retomar la vieja relación entre el destierro como origen de un cosmopolitismo posible, y el trabajo de diplomacia como otra forma de este. Distinguiremos allí el proceso de vidas cruzadas, asintóticas, entre los dos autores, que finalmente desembocan en un mismo punto final de encuentro para un relato de vida. Una vida contada por ellos en los tiempos inminentes a sus muertes.

A posteriori, consagraremos un capítulo entero a realizar una lectura comparada, en tren de fijar las diferencias y semejanzas que hay entre las dos autobiografías y la imagen de sí creadas en las mismas por sus autores. Veremos en dicha oportunidad cómo se complementan las figuras de lo uno y lo otro, lo propio y lo ajeno. Aquí la cultura y la literatura se entremezclan con la situación política de cada cual.

Para terminar, llevaremos adelante las conclusiones generales y particulares de este trabajo conforme a los objetivos antepuestos, que son los siguientes: 1) consensuar

[2] Término usado en las ciencias de la comunicación para denominar el trabajo de imagen corporativa de una institución (*brand* en inglés significa "marca", y marca es el nombre y la imagen de una organización).

una definición acerca de lo que se entiende por "autobiografía" como género literario, al menos en sus características básicas o en sus condiciones de posibilidad para ser leída como tal en la actualidad; 2) hallar una definición aproximada de lo que era considerado un "escritor cosmopolita" en la etapa que va desde la era moderna hasta la que se inicia entre el fin de la Segunda Guerra y la caída del Muro de Berlín; 3) desentrañar las identidades del *yo* ocultas en los textos de Reinaldo Arenas y de Sergio Pitol con el objeto de configurar un *ethos* autobiográfico; 4) establecer las relaciones pertinentes entre las figuras del desterrado, el diplomático y el traductor en su vínculo con el carácter cosmopolita del autor.

CAPITULO UNO: La autobiografía y la identidad autobiográfica

Según Philippe Lejeune en su famoso tratado sobre la autobiografía de 1973, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, este género se define por ser un "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad." (Lejeune, 1995: 50).

El libro de Lejeune es el primer gran texto dedicado exclusivamente al análisis de este género típicamente moderno. Vendrá más tarde una buena cantidad de trabajos críticos, con Paul de Man a la cabeza, en su famoso ensayo "La autobiografía como desfiguración" (de Man, 1974), y otros complementarios que servirán para discutir este tópico. En cualquier caso, lo importante es poder responder de una manera aproximada algunas preguntas. ¿Qué es una autobiografía? ¿En qué consiste el relato autobiográfico y cuáles son sus características esenciales? ¿Se trata de un texto de ficción o no? ¿Qué tiene de literario este género? ¿Cuáles son sus condiciones históricas? ¿Qué lo diferencia de las memorias, los diarios y las confesiones, o incluso de la flamante "autoficción"? En suma, se trata de encontrar una definición legítima y una serie de explicaciones convincentes que permitan alcanzar una idea respectivamente acabada de lo que hablamos cuando decimos "autobiografía" o, en su defecto, autobiografía literaria.

Lo que aquí más nos interesa, en concreto, es aproximarnos al concepto de "identidad" que se pone en juego en el género autobiográfico, en tanto lo relevante del texto autobiográfico se despliega en la edificación del narrador-protagonista. Llamaremos "identidad autobiográfica" a la respuesta a la pregunta por *quién es esa primera persona* del singular que surge en la autobiografía literaria, ergo, el *yo*, el *ethos*.

Tres en uno

Para Lejeune:

> El texto debe ser fundamentalmente una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el discurso en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser fundamentalmente retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción […] el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar. (Lejeune, 1995: 51).

Tenemos entonces un autor que habla de sí mismo (historia del yo), de modo retrospectivo y en estilo narrativo, y que además suma elementos ensayísticos y tuerce la dinámica lineal del tiempo si es necesario a su relato, por lo que podemos ver una suerte de género, en principio, reglado por normas claras, aunque flexibles.

Otro punto que subraya Lejeune es que "Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje" (Lejeune, 1995: 52). Esta relación en espejo entre el autor, el narrador y el personaje es el sello distintivo de la construcción identitaria del protagonista: un *tres en uno*.

Para el crítico francés, no hay dudas de quién es o debe ser ese *yo* en tanto al leer una autobiografía, la vida narrada y autorreferencial responde por entero al criterio de verdad: una verdad testimonial, como ocurre con la historia, que remite a una realidad anterior: la vida del protagonista-autor. Sabemos lo que pasó porque algún testigo lo refrendó en palabras; en este caso, el que escribió. Se infiere de esta operación, y conforme al planteo de Lejeune, que el relato autobiográfico solo puede ser escrito en primera persona, en virtud de lo que Gérard Genette llama "narración autodiegética"[3].

Si las condiciones generales que definen al género son las aquí enunciadas, por Lejeune, resultan más dispersas las condiciones que constituyen el perfil identitario del protagonista: el *autobiógrafo*. A tal fin, se pregunta el crítico francés: "¿Cómo se manifiestan la identidad del autor y la del narrador?" (Lejeune, 1995: 56).

Para llegar a una respuesta Lejeune parte de Emile Benveniste, y sostiene que en el texto autobiográfico la primera persona es una función, un juego de rol.

> Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce (Lejeune, 1995: 61).

[3] Ver: Bernat Castany Prado (2008). Síntesis de Figuras III de Gérard Genett. *Tonos Digital Revista Electrónica De Estudios Filológicos*. Universitat de Barcelona.

El autor de la autobiografía, entonces, es una identidad real que se vincula con el lector en tanto este asume, en el contrato de lectura, que aquello que está leyendo efectivamente le sucedió a ese otro real y verdadero que se lo está contando.

Lejeune hace una importante diferencia con lo que llama "novela autobiográfica", en la cual el lector puede dudar de esa identidad entre el autor y el personaje en función de que se han trastocado las reglas de género, pues aquí se trataría de una ficción. El punto de discusión, por el cual luego Paul de Man contradecirá a Lejeune, es el que supone que nada hay de autobiográfico en un relato, en cuanto toda escritura narrativa, por definición, crea un yo de la ficción que está ocluso en sí mismo, sin remisión a la exterioridad. Quien habla no es el autor y la identidad siempre se borra de la realidad. La ficción, en la escritura, es inherente a ella, conforme al textualismo de Paul de Man.

Lejeune dice que la manera más evidente de conocer un relato autobiográfico está en el primer contacto con el objeto libro.

> El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada […] Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas: pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su firma. El lector podrá poner en entredicho el parecido pero jamás la identidad (Lejeune, 1995: 64).

En paralelo a esta observación materialista, el autor considera que ese yo identitario no deja de ser una ficción creada, o, mejor dicho, un tipo especial de ficción, en el sentido de que la autobiografía no es ni un género periodístico ni una narración histórica, sino un artificio literario, aunque su relación con la verdad no sea la misma que en el género novela. La creada no es la vida del autobiógrafo –no en el sentido real ni imaginario–, antes bien, la identidad es el resultado de la actividad literaria y de la escritura de este género particular. Por consiguiente, la persona existe en términos de registro epistemológico, es un *yo* real con nombre e historia positiva, en cambio su identidad autobiográfica, la imagen de sí que proyecta la escritura, es una consecuencia de la literatura escrita y de las estrategias retóricas afines que fueron desarrolladas en ese texto. Lo problemático es el estatuto del testimonio porque el relato no es historia propiamente dicha, ni información periodística, sino literatura autobiográfica.

> La autobiografía es el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVII. De ahí esa pasión del nombre propio que va más allá de la simple "vanidad de la autoría" puesto que, a través de ella, la persona misma reivindica la existencia. El tema profundo de la autobiografía es el nombre propio (Lejeune,1995: 73).

Para Lejeune, por consiguiente, el autor que narra su vida como protagonista en un texto se vuelve, por la misma operación de escritura de ese género, un *tres en uno*. Y ese uno es constitutivo de la identidad que será co-definida con el lector. "La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, *dentro del texto*, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación" (Lejeune,1995: 75). Al enfatizar ese "dentro del texto" (que supone tácitamente una exterioridad) Lejeune deja clara su posición antitextualista, contra de Man, discípulo de Derrida. Para decirlo de otro modo, para Lejeune sí hay una afuera.

Asimismo, la pregunta fundamental y primera que se hace Lejeune es la siguiente: "¿La autobiografía no es, como indica su nombre, la biografía de una persona escrita por ella misma?" (Lejeune,1995: 76).

El otro aspecto al que refiere el ensayista, aunque no el más importante para nosotros, pero que vale citar porque forma parte del corpus del texto elegido y está ya declarado en su título, es el tema del pacto entre lector y escritor: el contractualismo literario. Para Lejeune, la autobiografía remite a un tipo de pacto singular que permite su eficacia como género. A saber:

> La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente […] La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos […] Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina (Lejeune,1995: 87).

Es así como el lector acepta ese juego de roles entre los tres elementos que se volverán uno: autor, narrador y personaje. Y acepta el estatuto de verdad de lo que está leyendo mientras construye, en el sentido más literario que pueda dársele, un *ethos* de ese uno. Será el lector el que después del pacto de lectura reconstruya aquella vida que le fue contada en primera persona. La identidad del personaje-narrador-autor como carácter edificado se liga con lo más íntimo de la actividad de la lectura y de la experiencia literaria: un mundo posible y un héroe ajeno cuyas peripecias se disfrutan aun sabiendo que lo que ha pasado ha sido real (muchas veces algo ya sabido, material considerado como información pública). Lejeune dispone, en consecuencia, la pregunta ontológica del desarrollo narrativo y lo sintetiza de la siguiente manera:

> Elegí la palabra autobiografía para designar ampliamente cualquier texto regido por un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión de "¿quién soy?" a través de un relato que dice "cómo he llegado a serlo" (Lejeune,1995: 130).

Hay, por ende, definiciones acerca del autor, el narrador, el personaje, el lector y el género como para poder convalidar la primera hipótesis de Lejeune, que dice que la autobiografía trata de un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe acerca de sí mismo y cuyo objeto es su vida individual y la historia de su personalidad. Podríamos agregar, además, que esta escritura aspira a cierta transparencia, a rehuir de la opacidad, si se quiere, como rasgo estilístico. El eje de dicho relato se sustenta en los hechos acaecidos y en su organización temática que, dice Lejeune, puede ser variopinta sin someterse a ningún esquema previo. Esto es: cada uno cuenta su vida o las partes de ella tal como quiera hacerlo y no por eso se pone en riesgo la fuga del género. La cronología es respetada solo a veces, atendiendo a las fallas de la memoria, la ausencia de datos fechados, pero también al uso arbitrario del anecdotario elegido. La cuestión de las técnicas narrativas como del estilo son, reconoce Lejeune, secundarias en su postulación. "Llamo aquí 'estilo´, a falta de un término mejor, a todo aquello que enturbia la transparencia del lenguaje escrito, lo aleja del 'grado cero' y de la 'verosimilitud', y muestra un trabajo de elaboración" (Lejeune,1995: 137).

Así, aquellos rasgos que serían celebrados en una novela o cuento conspiran contra la buena autobiografía, como si se tratara de un género más puro, ortodoxo,

consuetudinario, rígido en sus posibilidades, que ejerce cierto parentesco con formas periodísticas de narración que priorizan el uso coloquial y la sencillez como convenciones del acto de novelar. Sin embargo, recalca Lejeune, se trata siempre de un género literario. "¡Cómo podemos pensar que en la autobiografía es lo vivido lo que produce el texto, cuando es el texto el que produce la vida!" (Lejeune,1995: 141).

La vieja pregunta por *quién habla*[4] tiene en Lejeune una respuesta automática: habla el autobiógrafo, el sujeto que ha escrito una biografía de sí mismo, y esa relación entre sujeto y lenguaje es, de alguna manera, o en alguna medida, y mayormente, *transparente*. Y eso no está en duda.

La otra pregunta bien antigua, la que insiste por el *quién soy*, que viene del oráculo y de Edipo, solo podría responderse, para el narrador, después de haber escrito el libro. Es la aventura de la escritura la que revela la experiencia de vida acaecida hasta allí.

Siguiendo la línea abierta por Lejeune, Leonor Arfuch amplía la reflexión en su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2007), donde trae a colación la posición de Mijail Bajtin en cierta sintonía con la de Paul de Man. "No hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la 'totalidad artística'. Esta postura señala, en primer lugar, el extrañamiento del enunciador respecto de su 'propia' historia" (Arfuch, 2007: 40).

Esta imposibilidad de representar la vida, esta incapacidad dada por antonomasia, encuentra su justificación en la idea misma de literatura donde se produce el consecuente divorcio o disgregación de la noción de autor. "Esa vuelta de sí, ese extrañamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística, y, sobre todo, no difiere radicalmente de esa otra figura, complementaria, la del biógrafo" (40).

Según Arfuch, podemos ver que la autobiografía no se diferencia tanto de los otros géneros literarios clásicos, en tanto la lectura produciría el mismo efecto de extrañamiento con respecto al autor y la dimensión de lo real. Es el "otro yo" inevitable de la crítica hecha por de Man a Lejeune. No obstante, Arfuch marca el punto específico de la diferencia entre la autobiografía y los demás géneros literarios en este aspecto preciso de no equivalencia empírica entre autor y yo lírico.

[4] Remite a la respuesta que Michel Foucault ofreció en su conferencia "¿Qué es un autor?" cuando contestó "¿qué importa quién habla?", tomando una frase de Beckett que le sirve para enfatizar que en la escritura el sujeto-escritor solo tiende a desaparecer y borrarse.

> Según mi hipótesis, es esa garantía, más que un rígido "contrato" de lectura (garantía que no supone necesariamente la "identidad" entre autor y personaje como en la definición de Lejeune, o la equiparación lisa y llana entre vida y relato), y ese rol, marcado por una peculiar inscripción lingüística (el yo, el nombre propio, la atestación), los que introducen una diferencia sustancial respecto, por ejemplo, de la novela […] Así, la inmediatez de "lo vivido" se traduce en una voz que testimonia por algo que sólo ella conoce (Arfuch, 2007: 52).

En resumidas cuentas, para Arfuch el problema está más en la noción de pacto de lectura que propone Lejeune, que en la afirmación del *tres en uno* que había impugnado de Man. Se trataría de un justo medio, en cuanto esa identidad construida, a pesar de ser literaria, no se corresponde con la de una ficción entendida en el modo tradicional. Sigue la autora:

> No es tanto el "contenido" del relato por sí mismo —la colección de sucesos, momentos, actitudes— sino, precisamente, las estrategias —ficcionales— de autorrepresentación lo que importa. No tanto la "verdad" de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra.... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de un otro yo (Arfuch, 2007: 53).

Para Arfuch, por consiguiente, el objeto de análisis tiene que enfocarse en las estrategias que usa el autor para hacer creer en el uso del testimonio como edificador de una estrategia de veridicción. No importa la verdad por detrás de la escritura, sino la manera en que esta ha dado lugar a una identidad posible, verosímil, efectiva. En ese sentido, su hipótesis no se distancia tanto de la de Lejeune, que sí se encargó de diferenciar sustantivamente a un autobiógrafo de un biógrafo común, acentuando la importancia decisiva del uso de la primera persona en la construcción de la verdad del yo. Tampoco habría aquí, más allá del textualismo extremo, una diferencia tan marcada con la postura de Paul de Man. Según Arfuch, y tomando como referencia a Paul Ricoeur, lo importante es que el yo autobiográfico destruye la denominada ilusión sustancialista de un sujeto idéntico a sí mismo (Arfuch, 2007: 82). Conforme al autor de *Tiempo y narración* (1985), la identidad sustancial o formal en el texto autobiográfico es reemplazada por la identidad narrativa (Arfuch, 2007). Es así como en la autobiografía hay trama, hay peripecia, el

sujeto está abierto al cambio y es atravesado por la temporalidad, donde es un protagonista tejido por la escritura y la historia; así el autor va modelando su vida por detrás de las palabras, y, sobre todo, entre las palabras. Ya no importa si el yo es o no es, más exactamente, es el otro yo de las palabras.

> Pese a que el "mito del yo" se sustenta en buena medida en el espacio biográfico, la errática adhesión a esta marca enunciativa, aun en los géneros llamados "autobiográficos", hace dudosa su utilización como parámetro clasificatorio, según lo advertíamos en los intentos de Lejeune. Sin embargo, parecería que sólo la afirmación —o el reconocimiento— de un yo narrativo habilitaría en verdad la distinción, a menudo sutil, entre umbrales que nombran y no nombran lo mismo: íntimo, privado, biográfico (Arfuch, 2007: 95).

En su trabajo *Vida y escritura, Teoría y práctica de la autobiografía* (2009), Lorena Amaro encuentra el sentido del autor en escribir su autobiografía merced a:

> La conciencia de la finitud y el deseo de trascender son dos razones para escribir, a menudo invocadas por los autobiógrafos. La memoria indaga en el pasado para tolerar el presente de la enfermedad y el miedo, o para sobreponerse ante el desencanto del mundo, incomprensible, a veces hostil. O procura encontrar aquello que explique, que dé sentido a toda una existencia (Amaro, 2009: 22).

En este caso, podemos reconocer no solo tantos ejemplos como los acá trabajados, sino algo más: la idea de que el autobiógrafo escribe su vida en primera persona porque en el fondo lo que está buscando es cerrar el círculo de su experiencia vital en un tiempo histórico dado. Para sus lectores, el autobiógrafo vive al escribir su vida, novelada o fragmentaria, bajo las reglas de este modelo genérico donde la experiencia brota de la escritura. No casualmente las autobiografías se escriben en la recta final (biológica) y se publican, las más de las veces, de manera póstuma. Asimismo, recalca Amaro, el género en particular se delimita como "literatura referencial, esto es, como literatura con un anclaje en la realidad" (Amaro, 2009: 25).

La idea de anclaje en la realidad ya supone una distinción entre la literatura autobiográfica y la que no lo es, como entre la literatura y cualquier otro modo de narración (periodístico, histórico, etc.), en suma, entre artefacto literario y realidad práctica. Tal distinción se halla cercana a la noción de Lejeune en oposición a de Man.

En cuanto a esta diferencia, Amaro la divide con claridad en dos dimensiones: referencialismo (Lejeune) y textualismo (de Man).

> Tanto la lectura confiada como la lectura, por así decirlo, 'bajo sospecha', han ido esbozando, en una primera aproximación al problema, dos grandes líneas de trabajo, que denominaremos referencialismo y textualismo o, como plantearían los teóricos de la ficción, argumentos que afianzan la idea de la autobiografía como un texto representacional o, por el contrario, como un texto ficcional (Amaro, 2009: 26).

De ahí resulta que la divisoria abiertamente establecida propone dos tipos irreconciliables de leer y analizar, aunque, sin propiedad transitiva, no se infiere que de ellos se revelen dos convenciones sobre las cuales proyectar identidades autobiográficas (referencial vs textual) de distinto orden. Puede pensarse que, en efecto, la identidad subyace en los dos tipos de lecturas y que la respuesta a la pregunta por *quién es el autor* que se desprende del texto y solo de él —esa imagen construida— no está en manos de la ligazón que hace el analista sobre si el género es de orden referencial o textual. Sin embargo, el acercamiento del crítico literario ya estaría del todo determinado por esta diferencia. En tren de establecer precisiones, si el género fuera referencial, el texto no haría más que representar y remitir a una verdad anterior llamada "realidad" (recordar la función referencial que Jakobson atribuía al contexto de la comunicación[5]); por el contrario, si el género fuera puramente textual, lo que allí afloraría es un mero producto de la escritura, una construcción edificante que se sostiene nada más que en la palabra misma, pues nada hay *fuera del texto* como tampoco hay, por añadidura, un yo anterior que lo preceda.

En cualquier caso, la concepción textualista de la autobiografía como total artificio no inhibe la figura de la identidad como remanente de ese artificio, puesto que el lector, en última instancia, no tiene que definirse por si la vida que está leyendo fue existente o imaginaria, sino que en cualquier caso es parte de la construcción literaria y de la imagen creada de una experiencia vital anterior que se desglosa como resultado de una destreza: la del escritor que cuenta, de tal o cual manera, y en base a tales procedimientos narrativos, su vida como un corpus absoluto.

[5] La función referencial, de carácter denotativa, centrada en el referente, es una de las seis estipuladas por Jakobson en el proceso de comunicación, y decisiva en la constitución del significado del mensaje.

Al respecto, afirma la autora: “Sea quien fuera el ‘padre’ de la autobiografía, los primeros escritores que intentaron desarrollar un concepto de su yo y de su inserción en el mundo pretendieron para su obra un estatuto de verdad: subrayaron el carácter histórico de sus relatos y quisieron legitimarse como garantes de sus propias narraciones” (Amaro, 2009: 27).

Otra vez podemos apreciar que los efectos de lectura se separan de los deseos de los autores y que no hay literatura sin lectores, y que son estos una parte innata del acto literario allende el género en cuestión.

Historia moderna del yo

Hay un lejano antecedente del género autobiográfico, que llega por un correvedile y que narra la anécdota de Galeno (129 – 216), el padre griego de la medicina[6], que consideraba toda enfermedad como eminentemente psicosomática, y que, en consecuencia, recomendaba a sus pacientes que verbalizaran sus experiencias traumáticas, o sea, que narraran su vida de forma secuencial en un relato. De este modo, el acto de contar la propia vida, de exteriorizarlo en palabras, se une con otro antecedente: el del psicoanálisis, que añade la idea de que quien cuenta su dolor, al expresarlo, empieza a curarse, ergo, se libera, se alivia. Es la cura como ejercicio a través de la palabra. La misma hipótesis que trabaja Harold Bloom sobre Hamlet en *El canon occidental (1994);* a partir de su soliloquio, de su discurso, el héroe se transforma; así, el príncipe de Dinamarca vendría a ser un precursor del método de Freud.

Ahora bien, resulta interesante la historización que hace Amaro de la autobiografía y de la explicación teológica que le sirve de fundamento. Según ella, y aunque la teoría no sea expresamente propia, la autobiografía viene de la mano de la Reforma protestante en cuanto la propagación de una nueva interpretación —la luterana— de la relación entre hombre y Dios, que será predominante en los países sajones y en la Europa nórdica, donde la vieja confesión católica y agustiniana fue reemplazada por el examen de conciencia escrito. Así, la autobiografía como género moderno sería homogénea a la tradición reformada, del mismo modo que esta secularización se inscribe en el origen de la idea de “vida privada”, en tanto la comunicación con Dios dejó de ser en el siglo XVI una

[6] Ver: Castro E. Ernesto Castro (24 de marzo de 2024). *Filósofas renacentistas y barrocas | Pensar con(tra) alguien.* Youtube https://www.youtube.com/watch?v=LpVCOc9otSQ&t=6907s.

cuestión de estado y pasó al ámbito de la libertad individual[7]. Fueron entonces los luteranos que se enfrentaron al poder de Roma los que, incidentalmente, y sobre todo a partir del siglo XVII, forjaron la transformación de la confesión en autobiografía, creando un nuevo género literario de la intimidad, apoyado en la versión libre —o liberal, no dogmática— del relato cristiano y la práctica de la fe. La voz del yo se inicia en la libre comunicación con Dios, pero ahora en la esfera de la soledad. De esta manera, el protestantismo aparece en la historia moderna no solo como inspirador del sistema de producción capitalista (en rigor, los calvinistas puritanos) con el culto al trabajo duro y a la institución del ahorro, conforme a la clásica tesis de Max Weber (1904)[8], sino también como creador involuntario de un nuevo género literario en relación con la subjetividad. "Esta teoría, además, explica por qué el género autobiográfico fue menos prolífico en los siglos XVIII y XIX, incluso bastante entrado el XX, en países católicos como España e Italia y, por extensión, en las antiguas colonias hispánicas" (Amaro, 2009: 51).

En su monumental trilogía de la *Historia de la vida privada*, en el tomo 3 (2001), "Del Renacimiento a la Ilustración", el historiador francés Philippe Ariès (1914–1984), observaba que: "es el diario íntimo, o las cartas, las confesiones, la *literatura autógrafa* en general, que da fe de los avances de la alfabetización y del establecimiento de una relación entre lectura, escritura y conocimiento de uno mismo" (Ariès, 2001: 11). Para el autor galo, la modernidad inserta este tipo nuevo de hermenéutica de sí, afín a la necesidad de haber dejado atrás a Dios, con quien el hombre ahora tiene un trato de libre interpretación: "Son escritos sobre uno mismo y, con mucha frecuencia, para uno mismo y solo para uno mismo" (Ariès, 2001: 11).

En el caso concreto de la autobiografía, Ariès entiende que la misma "correspondía también a una necesidad de la época que se convirtió en género literario (como el testamento en la Edad media), en medio de expresión literaria o filosófica" (Ariès, 2001: 11). En ese sentido, se trató, después de la Reforma, de una auténtica revolución de la privacidad en función de cambios que "convergen en una nueva manera de concebir y disponer la vida diaria, no ya según el azar de las etapas, la utilidad más trivial o incluso como complemento de la arquitectura y del arte, sino como una exteriorización de sí mismo y de los valores que uno cultiva en sí" (Ariès, 2001: 12).

[7] Ver: Castro E. Ernesto Castro. (21 de noviembre de 2022). *El diario como género filosófico*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=X9X8AL4KAOA.

[8] Weber, Max (2005). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Con respecto a las diferencias con el diario o las memorias, el género autobiográfico es: "relato de la propia existencia, insistencia en la vida individual, historia de la personalidad del autor, rasgos esenciales en comparación con las memorias de historia que conceden prioridad al acontecimiento histórico y dejan en segundo término a la persona" (Ariès, 2001: 337).

Regresemos a Amaro, al género y a sus condiciones. Si bien la autora se percibe más cerca de Lejeune, también reconoce que hay ciertos textos autobiográficos que son inclasificables y que rompen los patrones de análisis. En cualquier caso, vale destacar que su adherencia restringida a Lejeune se entiende porque la interrogación por la identidad del autor se corresponde con la noción común de punto de vista y focalización trabajadas en *El pacto autobiográfico*, donde detrás del texto siempre hay un hombre o mujer de carne y hueso arrojado/a en las vicisitudes de la historia.

Un precedente importante de los análisis de Amaro y Arfuch podemos encontrarlo en el clásico trabajo *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), de la escritora Silvia Molloy, convertido hoy en un libro de referencia que se aboca al estudio de algunas biografías de autores hispanoamericanos (Victoria Ocampo y Sarmiento, entre otros), y que, además, aprovecha el análisis para actualizar la vieja contienda entre Lejeune y de Man. En concreto, Molloy sostiene que: "La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato" (Molloy, 1996: 15). Y hay un rasgo que la autora detecta y que forma parte de nuestro corpus y es el modo ausente o infrecuente en que aparece el mundo de la infancia como construcción verbal de la vida: "Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia […] El hecho de que se pasen por alto los primeros años de vida del autor dice mucho acerca del modo en que el autobiógrafo elige validar su relato" (17).

Un aspecto que subraya la escritora argentina, muy visible en el caso de Sergio Pitol, cuyo tema excluyente será la lectura y la escritura, es que: "Para el autobiógrafo, los libros son la vida real" (28). Y así como el género se relaciona primordialmente con la literatura del escritor, también se vincula, como no puede ser de otra manera, con su fin. La autobiografía se registra como un epitafio. "¿Cómo terminar la historia de mi vida si no he muerto?", se pregunta Molloy (50). Se escribe para cerrar un ciclo que, en concomitancia, solo puede ocurrir abriéndose, o prolongándose: el autobiógrafo vive y

seguirá viviendo en el imaginario del lector. Por otra parte, la autobiografía es un testamento que opera como perennidad, como huella de una vida real (aunque de efecto parcial) en virtud de que el registro es inconcluso (no hay nunca una vida entera). La vida escrita es inacabada, entregada en porciones, temporalmente difusa.

Otra característica del género que descubre Molloy en el capítulo IV es que, en general, las biografías de escritores de habla castellana, a partir del siglo XIX, tratan sobre una muy activa participación política. En ese sentido, la consolidación de los estados-nación, la progresiva incorporación de nuevas repúblicas democráticas y el avance de los derechos civiles sirven como explicación a este fenómeno. La participación cívica creciente de la ciudadanía como concepto político es un rasgo de los últimos doscientos años, en Hispanoamérica y en el mundo europeo también. He aquí la autobiografía como producto de su tiempo, como género inmerso en el discurrir de la historia (moderna, civil, laica, post-Reforma).

En el capítulo VIII, Molloy habla del uso de la memoria como cimiento de esa existencia escrita. Compara escritos de Dostoievski que "en su diario, reconstruye con diligencia el pasado a base de fragmentos y retazos para mantenerse vivo en Siberia. La memoria se vuelve fuente de vida" (186). Encontramos aquí la relación con Reinaldo Arenas, que traerá a colación la antigua práctica estoica: recordar el pasado como escudo contra los desencantos del presente. El escritor que escribe su pasado para resistir las inclemencias de la actualidad, que suelen ser la enfermedad, la vejez, la pobreza y los tiempos previos a la muerte. Es en el capítulo IX cuando Molloy apunta al escritor y su relación con el mundo. Así es que afirma categóricamente: "Para el escritor hispanoamericano de principios de siglo ser trotamundos es signo de modernidad" (225).

Por último, en "Identidad y representación en el discurso autobiográfico", compilación de *Rilce. Revista de Filología Hispánica* (2012) de las editoras Pilar Saiz Cerreda y Rosalía Baena, el trabajo hace hincapié de modo homogéneo a nuestro interés particular, en la noción de "identidad autobiográfica" a través de una serie de autores entre los que está, obviamente, Lejeune. Pero suma a otros que han abrevado en el estudio del género, empezando por George Gusdorf (2012), que en su texto "La autenticidad", afirma que: "La búsqueda de sí quiere ser una participación en la constitución de sí. La identidad de un hombre no es un ser, sino un deber ser dado al individuo en forma de tarea, como si a cada uno se le proporcionara una existencia en bruto" (Cerreda y Baena, 2012: 21).

Para este filósofo e historiador francés, "una autobiografía restringida a un tramo cronológico determinado puede extrapolarse: indica el hogar de una verdad cuyo sentido se extiende más allá de los límites del período considerado, hasta la totalidad de la existencia que dirige" (Cerreda y Baena, 2012: 37). Por lo tanto, habría que volver a reparar en la idea de verdad y de experiencia real, especulando con que ambas operan como un derivado de quien, al escribir, se descubre a sí mismo. Otro aporte es el de Iñigo Barbancho (2012), con su trabajo "La autobiografía del agotamiento. Perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico", donde retoma la discusión central entre Lejeune y de Man, afirmando que: "en efecto, teóricos de la autobiografía como Philippe Lejeune sostienen que en la autobiografía el 'yo' extra-textual y el 'yo' intra-textual coinciden y que ello permite marcar la diferencia entre estos y los relatos autodiegéticos de ficción, como pueda ser la novela autobiográfica" (Cerreda y Baena, 2012: 93). El autor trae la polémica en términos de una oposición entre una concepción moderna y otra postmoderna. "En lo que respecta a la autobiografía, la modernidad la percibe como espejo del 'yo', mientras que la postmodernidad la conceptualiza como productora del 'sujeto' que finge reflejar" (94).

En resumen, el problema con la postura de Paul de Man es que se vuelca radicalmente hacia a la ficcionalidad de la escritura autobiográfica negando su base referencial.

Por último, nos encontramos con un texto que trabaja el género autobiográfico en uno de los dos autores elegidos para esta tesis, el mexicano Sergio Pitol, pero en este caso enfocado en un texto anterior: *El arte de la fuga*, de 1996, parcialmente autorreferencial. Se trata de Oswaldo Zavala (2011) y "La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo" Cabe aclarar que el trabajo de Zavala es anterior a la publicación de la *Autobiografía soterrada*. Encontramos aquí una sentencia fundamental conforme al propósito de este trabajo:

> Pitol sorprendió a sus lectores habituados a sus novelas y cuentos con un texto autobiográfico disperso y en apariencia carente de cualquier rigor o lógica estructural. Leído con mayor atención, el primer libro de memorias de Pitol inaugura un periodo de reflexión en su obra que termina por dislocar la definición misma de escritor latinoamericano en relación no sólo con la tradición nacional que lo enmarca, sino, como discutiré en lo que sigue, con el legado general de Occidente (Zavala, 2011: 257).

Puede observarse que Pitol ya había escrito parte de su vida muchos años antes de la presentación formal de su autobiografía. Llegamos al punto nodal de la idea del género en relación con la de cosmopolitismo, que trabajaremos a continuación. En ese sentido, la idea de Zavala es que:

> De sus interminables conversaciones con Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco en la ciudad de México del medio siglo, Pitol se aventura en décadas errantes como traductor, diplomático y simple viajero por Europa oriental y occidental […] Así, puede llegar a declarar a Varsovia, Praga y Budapest entre sus capitales culturales, pero también desestima la disyuntiva entre cosmopolitismo y nacionalismo (Zavala, 2011: 262).

Por otra parte, y en relación con *El arte de la fuga*, prosigue:

> La visión política de Pitol no esconde su raíz liberal, del mismo modo en que su tránsito deconstructivista de la cultura europea tampoco cancela su vocación occidental. Es en el momento de la escritura, en la articulación de una poética de ciudadanía a la vez global y personal, cuando Pitol resignifica las ansiedades (post)occidentales del escritor latinoamericano (Zavala, 2011: 263).

Asimismo, recalca Zavala: "Inserto entonces en un hipotético conjunto de la producción literaria de todos los países occidentales, el hombre-voz de Pitol habita una identidad cultural compartida por la comunidad intelectual y en particular por ciudadanos multiculturales" (266).

Téngase presente que se trata de un relato literario de contenido autobiográfico que, en el caso de Pitol, no es estrictamente su autobiografía.

> El proyecto diseñado por Pitol, al igual que la obra de Borges y Monsiváis, podría entonces estructurarse como un ejemplo de las dinámicas del campo de producción cultural occidental que describe Pascale Casanova en lo que ella denomina como la "república mundial de las letras" […] Desde la ciudad de México, Barcelona, Praga, Varsovia y Moscú, Pitol realiza un efectivo descentramiento de las capitales occidentales, normalizando su tránsito como agente al mismo tiempo autónomo y adscrito a sus muy diversas prácticas culturales (Zavala, 2011: 267).

Lo que destaca el estudio de Zavala es que la construcción identitaria de Pitol como un escritor latinoamericano global y trotamundos viene desde temprano con este antecedente en *El arte de la fuga*, es decir, casi dos décadas antes de que se publicara *Una autobiografía soterrada*.

En conclusión, y volviendo a la idea de identidad, el común denominador entre estos autores, conforme a la línea trazada por Lejeune, es que la identidad, es decir, la pregunta por *quién soy* del autor-narrador-protagonista de la autobiografía, mediante su primera persona, resulta de una construcción de la escritura como efecto literario: una imagen proyectada que hallará su sentido en el imaginario del lector y en el análisis del crítico. Ese relato por medio del cual se alcanza una identidad de tipo inestable, sujeta a la historia de la lectura y a la de sus interpretaciones, puede ser el resultado de cualquier tipo de organización temática, en tanto el autor elige siempre contar, sin posibilidad de alterar el curso del tiempo, solo una parte de su vida y de determinado modo. Veremos, en el caso de Arenas, de tipo cronológico. Y en el de Pitol, muy fragmentario, con *flashbacks* y giros temporales que solo sabemos que remiten a un presente de enunciación.

La imagen proyectada o la idea de identidad creada a través del constructo literario, en tanto demos por consabida la existencia de referente como remisión a una realidad previa, esto es, la vida real y efectiva del autor, recaba en la noción autobiográfica definida por Lejeune, por demás ajena a las condiciones de la narración de la historia positiva con el uso de documentos y archivos. Como contrapartida, la identidad o imagen proyectada del *yo* es el único vehículo que la escritura, encerrada en sí misma, puede dar como efecto de lectura en el caso de la interpretación textualista, omitiendo cualquier elemento externo al documento. En un caso o en otro, la identidad autobiográfica es la consecuencia que se deriva de la capacidad literaria del escritor (autobiógrafo) para contar lo que ha sido —entrecortadamente— su vida. Y es, asimismo, un concepto típicamente moderno que se afianza en la idea actual de "literatura del yo".

CAPITULO DOS: Hacia una definición del escritor cosmopolita

"Donde no hay patria no hay hombres"
Juan Donoso Cortés

"Así que ¿qué es un intelectual cosmopolita? Alguien que vive y escribe en París pero al que no le preocupan solo los temas parisinos"
Tony Judt

Personas sin fronteras

Se pregunta irónicamente Friedrich Nietzsche (1844-1900) al comienzo de *El crepúsculo de los ídolos*[9]: "¿Fue Sócrates realmente un griego?" La interrogación, claro está, es puramente retórica, sobreentendiendo que, primero, Sócrates fue filósofo, y que su adscripción era antes a la institución filosófica que a la *polis* ateniense. Nietzsche, que admiraba profundamente el pensamiento mediterráneo y que fue, sobre todo, un filólogo, reconocía en la filosofía griega, y a través de esa pregunta sobre su fundador, el cimiento del universalismo. Pero vayamos en orden.

En el afamado discurso fúnebre de Pericles (c. 495 a. e. c.- 429 a. e. c.) en honor a los muertos del Peloponeso en el Cementerio del Cerámico, el célebre líder habla de una idea de individuo más allá de la configuración político-territorial. En la transcripción hecha por Tucídides en la segunda parte de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* (460 al 446 a. e. c), Pericles afirma: "Nosotros permitimos que nuestra ciudad sea común a todas las gentes y naciones" (Tucídides, 1986: 113).

Otra figura recordada por sentar las bases enunciativas de esta imagen de la territorialidad política es el filósofo Diógenes de Sinope (c. 404-323 a. e. c.), principal exponente de la escuela de los cínicos en la época helénica. Muy celebrada es la anécdota en la cual le preguntaron de dónde venía, y él respondió con un contundente: "soy ciudadano del mundo"[10].

[9] Nietzsche, Friedrich (2022). *Crepúsculo de los ídolos*, Editorial Tecnos.
[10] La cita textual la reproduce Diógenes Laercio (2019) en *Vida de los filósofos más ilustres*. Luarna Ediciones.

Siguiendo la crónica antigua, la primera figura representativa de manera formal de la universalidad en todas sus expresiones fue Pablo de Tarso (5-10, c. 58-67) con la fundación del catolicismo (del griego *katholikos*, que significa "universal") cuyo elemento de unión entre hombres y mujeres del mundo es la de ser todos hijos de Dios, hermanos en su *religare*, más allá de los *limes* romanos, y pecadores de origen y por antonomasia. El autor de las Cartas del *Nuevo Testamento* logró unificar sobre la base de una fe absoluta a los seres humanos luego de una campaña proselitista extraordinaria como peregrino entre Europa y Asia, actividad sobre la cual señala Alain Badiou en su libro *San Pablo: la fundación del universalismo* (1999): "El cosmopolitismo y los largos viajes han moldeado su amplitud. El universalismo de Pablo es también una geografía interior" (1999: 43). El hombre de la conversión en el camino a Damasco fue el que unió, a fuerza de perseverancia y espiritualidad, y el que hermanó bajo un mismo cielo a los hombres, no por una tierra, sino por una verdad. "Pablo mismo nos enseña que no son los signos de poder lo que importa, ni las vidas ejemplares, sino aquello de lo que es capaz una convicción, aquí, ahora, y para siempre" (53). En resumidas cuentas, Pablo, el *homo viator*, es la gran figura representativa del ecumenismo en el mundo antiguo. La otra es Filón de Alejandría[11], su contemporáneo judeo-helenístico. Poco después, Plutarco (46 o 50, c. 120), el gran historiador griego, afirmó que: "Deberíamos considerar a todos los seres humanos como si fueran nuestros vecinos y conciudadanos" (2004).

En el año 212 de la era común, se promulgó en Roma el polémico Edicto de Caracalla o la también denominada "Constitución Antoniana"[12], que extendía la ciudadanía romana a todos los habitantes libres del Imperio, con algunas excepciones. Se la suele considerar como la mayor concesión de ciudadanía de la historia, hecho que se recuerda a menudo en la actualidad merced a los reiterados problemas de los indocumentados y migrantes parias que viajan de África, Asia y América hacia los países desarrollados de la Comunidad Europea (Unión Europea desde 1993), o incluso a Estados Unidos, Canadá o partes de la región de Oceanía, en busca de una vida mejor con prosperidad económica. Asimismo, el Edicto sirvió de precedente al posterior Código de Justiniano (529 a 537), el sistema jurídico que principió el Imperio Bizantino.

[11] Ver Antón Pacheco A., 2004, El universalismo judeo-helenístico en Filón de Alejandría y Pablo de Tarso, *IDUS, Depósito de Investigación*, Universidad de Sevilla.
[12] Ver Bancalari Molina, A. Derecho Romano o derecho local: controversia a partir de la Constitutio Antoniniana de civitate de Caracalla [en línea]. Stylos. 2000, 9 (2). *Repositorio UCA*.

No obstante, la unión del trono y del altar en la Roma occidental se dará el 27 febrero del año 380 de la era común, durante la llamada Antigüedad tardía, con el emperador Constantino. Es así como de Grecia a Roma, y de Roma a Constantinopla y al mundo, puede seguirse, en una línea de tiempo, cierta idea de universalidad en el sentido político y religioso (ecumenismo) que, por cierto, encontrará su forma más acabada en la era moderna y secular, más de mil años después, con el surgimiento de los estados civiles laicos, los regímenes constitucionales, el código napoleónico, la consagración de los derechos individuales inalienables y su concomitante isonomía, más la multiplicación de los intercambios comerciales a escala planetaria con la Revolución industrial. Recordemos que es a inicios del siglo XIX con la caída del estado prusiano a manos de Napoleón (encarnación del cosmopolitismo), cuando Hegel sentencia el principio de la nueva era ("estado universal homogéneo") exaltando los ideales modernos de la libertad, y, en consecuencia, el fin de la historia[13]. En ese nuevo mundo, la lengua dominante ya no será el latín, sino progresivamente el inglés.

En línea con la Tardoantigüedad, de hegemonía cristiana, ya en el siglo IV, Agustín de Hipona, figura excluyente de la patrística, deja en su gran obra *La ciudad de Dios* el estatuto metafísico de la doble ciudadanía: la de pertenecer a la ciudad política y a la celestial[14].

En suma, y extendiendo el argumento a lo largo de casi toda la Edad Media, en simultáneo con la tensión entre imperio y papado, o entre poder civil y poder espiritual, católicos y judíos consolidaron sus tradiciones cosmopolitas en sentido inverso. El judío, carente de raíces en una comunidad, empujado a la diáspora, obligado a deambular en peregrinación continua, se convierte por la fuerza en ciudadano del mundo; en cambio, el católico nunca necesitó buscar el argumento en la historia ni en ninguna tradición fuera de sí, sino que ya era cosmopolita por nombre propio. Y ambos, como suele rezar la frase, "con los pies en la tierra y la cabeza en el cielo".

En la primera mitad del siglo XX, en un conocido intercambio epistolar[15] entre los filósofos Hanna Arendt y Gershom Scholem, este último le escribe a la primera: "En la tradición judía existe un concepto, difícil de definir y, a pesar de todo, bastante

[13] Ver de la Maza, M. 2012, La interpretación antropológica de la Fenomenología del Espíritu. Aportes y problemas. *Revista de Filosofía, Vol 68*, Pontificia Universidad Católica de Chile. 79 – 101.
[14] Ver Hubeñak, F, 2019, Una relectura de la Ciudad de Dios de San Agustín desde la Historia. *Forum, Nº 8 Repositorio UCA*, 73-92.
[15] Ver Arendt, Hannah; Scholem, Gershom, (2018). *Tradición y política. Correspondencia (1939-1964).* Madrid, Editorial Trotta.

concreto, que conocemos como Ahavat Israel, 'el amor del pueblo judío'. En ti como en tantos intelectuales que vienen de la izquierda alemana, no encuentro sus huellas". A lo que Arendt responde: "Yo no estoy animada por ningún 'amor' de este tipo […]. Nunca he amado a ningún pueblo ni a ninguna colectividad: ni al pueblo alemán, ni al francés, ni al americano, ni a la clase obrera ni a nada semejante. Yo solo 'amo' a mis amigos y la única clase de amor que conozco y en la que creo es en el amor a las personas…" (2018). Hay en Arendt, alcanzando la estela moderna, una adscripción a lo universal en detrimento no solo de lo nacional, sino de lo nativo, étnico, religioso y tribal.

A propósito de ello, en su libro *Los orígenes del totalitarismo* (1951), en el capítulo IX, la filósofa alemana posa su lente sobre la figura liminar de los apátridas, y escribe:

> Las guerras civiles que surgieron y que se desarrollaron a lo largo de veinte años de inquieta paz no sólo fueron más sangrientas y crueles que todas las que las precedieron, sino que se vieron seguidas de migraciones de grupos que, a diferencia de sus más afortunados predecesores de las guerras de religión, no fueron bien recibidos en parte alguna ni pudieron ser asimilados en ningún lugar. Una vez que abandonaron su país quedaron sin abrigo; una vez que abandonaron su Estado se tornaron apátridas (Arendt, 1998 :225).

El siglo XIX es entonces el punto de partida moderno para pensar esta figura. Prosigue la autora:

> Los apátridas y las minorías, adecuadamente llamados «primos hermanos», no tenían Gobierno que les representara y les protegiera y por eso se vieron forzados a vivir, o bien bajo la ley de excepción de los tratados para las minorías, que todos los Gobiernos (excepto Checoslovaquia) firmaron bajo protestas y jamás reconocieron como ley, o bajo la condición de una absoluta ilegalidad (1998 :225).

Arendt ubica el fenómeno del cosmopolitismo moderno como resultado de estos destierros forzosos donde los migrantes de distintos puntos de la Europa oriental y meridional se vieron obligados a convivir bajo un mismo terruño. Su ensayo signa toda una teoría y línea de lectura como fundamento del cosmopolitismo moderno.

> Los apátridas habían demostrado ya poseer una fuerte tenacidad en la conservación de su nacionalidad; en cualquier sentido, los refugiados representaban minorías extranjeras separadas que frecuentemente no se preocupaban de ser nacionalizadas y que nunca se unían, como habían hecho temporalmente las minorías, para la defensa de sus intereses comunes (1998 :225).

Para prolongar y fortalecer esta conjetura anclada en el mismo tiempo histórico, podemos añadir el testimonio del historiador inglés Tony Judt (1948-2010), que en el libro *Pensar el siglo XX* (2000) dijo lo siguiente:

> Había diferentes Europas, diferentes tipos de judíos europeos, diferentes sionismos. En términos estrictamente intelectuales, podemos hablar de judíos de Alemania, Austria o Francia que —al igual que Herzl— habían crecido en el desencantado mundo de la Europa de finales del siglo XIX y para quienes el sionismo era, en parte al menos, una extensión de su cosmopolita existencia europea (Judt, 2012: 123).

Los de todas partes, los de cualquier parte

"Quien dice humanidad quiere engañar"
Carl Schmitt

Puede hallarse desde siempre una suerte de dicotomía entre la pertenencia de una persona y de una obra a una geografía determinada como también a una unidad política (polis, imperio, estado-nación). Esta dialéctica entre estado-nación y territorio-mundo encuentra en la idea de universalidad un espacio acorde al ideal del cosmopolitismo y a la globalización (fin de los estados nación, democracias constitucionales, libres flujos de capital y derechos humanos), cuyo origen es también moderno y puede rastrearse en la misma noción de "paz perpetua" de Kant (1795), un antecedente de la idea de "humanidad" como logos universal.

A la par, Kant ya había escrito *Idea para una historia universal en clave cosmopolita* (1784)[16], texto fundamental sobre el que se ha pensado el problema del derecho de gentes en favor de la superación de la guerra física con una racionalidad civil

[16] Ver Arias Albisu, M, 2021, Kant y la teleología de la naturaleza: acerca de la intención de la naturaleza en Idea para una historia universal en intención cosmopolita y la garantía de la naturaleza en Hacia la paz perpetua. *Nuevo itinerario. Revista de Filosofía*. Vol. 17 Núm. 2.

institucionalizada bajo la forma de una república mundial (*Weltrepublik*) en sentido geopolítico. En resumidas cuentas, el filósofo alemán insigne de la Ilustración producirá el corte moderno, relacionando derecho, justicia, libertad e igualdad entre los seres humanos más allá de las fronteras. Por eso la idea de cosmopolitismo, que lleva a la polis antigua en su propia denominación, es actualizada en los tiempos previos a la configuración de los estados civiles secularizados, en un lapso indefinido que se sucede alternadamente entre las monarquías, los despotismos ilustrados y el mundo por venir que se avecina en la convulsionada Europa a fines del siglo XIX, hasta bien entrada la primera mitad del XX.

No obstante, vale remarcar la incidencia kantiana, siendo el gran filósofo de la ética universalista, en cuanto la idea de cosmopolitismo lleva implícita una moralización de la política, o sea, la negación de su autonomía, tal como la había redelimitado Maquiavelo en el Renacimiento florentino. El cosmopolita niega las diferencias entre los particularismos de las distintas comunidades políticas institucionalmente organizadas bajo la forma tutelar del estado-nación, sean esas diferencias de cualquier índole, a saber, étnicas, económicas, religiosas, etc. Esto deriva en una suerte de razonamiento directo según el cual no hay diferencias entre los unos y los otros, entre los de acá y los de allá, y donde los límites geográficos trazados por las legislaciones al igual que los antecedentes históricos se encuentran de suyo por debajo de la condición básica de seres humanos que nos aúna, como en una tabla rasa, en una entidad mundial conformada por todos los de la misma especie. Todos somos, a fin de cuentas, afrodescendientes bípedos que habitamos el planeta Tierra en igualdad de condiciones. Todos somos parte de una comunidad política *all inclusive* por el mero hecho de haber nacido. El problema surge porque la construcción de un "nosotros" lleva siempre implícita la de un "ellos" antitético y su consecuente sistema de exclusión, donde se dividen inevitablemente las aguas entre amigos y enemigos[17] (no ahondaremos en esta problemática dado que este trabajo no atañe a la filosofía política sino a la literatura comparada), o bien, entre partes separadas por genuinos desacuerdos de base (la identidad, siempre, es particular; todo grupo divide, excluye justificadamente, deja a otros grupos afuera). Esta es la crítica más habitual y concreta que se le hace a los cosmopolitas tanto por derecha (nacionalismos conservadores) como por izquierda (comunitaristas), negando la supremacía de una ley universal en favor de lo que en las relaciones internacionales se conoce como la teoría del

[17] De allí también la diferenciación planteada por Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* entre antisemitismo y antisionismo en alusión a los alemanes judíos de fines del siglo XIX.

equilibrio del poder[18]. Aquí se aprecia la contradicción entre ser liberal y ser cosmopolita a la vez.

Contra esta concepción idealista de la modernidad, vuelve Tony Judt a marcar las cartas con la realidad en su revisión del siglo XX:

> Pensemos en la Europa de hoy. Kant habló del mercado único y de la idea de la libre circulación de bienes, divisas y ciudadanos. Pero lo que ha acabado pasando, cosa que era perfectamente predecible, claro está, es que los bienes circulan libremente, el dinero circula a la velocidad de la luz, prácticamente, pero los seres humanos no, o al menos no la mayoría de ellos. Una élite del mundo intelectual sí es libre de hacerlo, pero la mayoría de la gente no. La mayoría se lo piensa mucho antes de dejar su vida, pongamos por caso, en el norte de Francia, y mudarse a Luxemburgo, solo porque allí va a tener un trabajo mejor. Aunque hoy en día la moneda sea la misma, y se llegue enseguida en tren de alta velocidad, y la mayoría de las leyes que a uno le afectan sean similares. Los seres humanos, incluso en Europa, viven dentro de marcos nacionales (Judt, 2012: 286).

Una heredera de Arendt, la teórica Martha Nussbaum, retoma el punto de debate en su libro *Los límites del patriotismo* (1999). Allí, la filósofa norteamericana recopila una serie de ensayos que funcionan como respuesta a una tesis esbozada en el primer capítulo, donde usa como epígrafe, justamente, el dictum de Diógenes el cínico. Nussbaum se siente representada no solo por la tradición de Arendt y John Rawls, sino también, aunque en menor medida, por la del pragmatismo norteamericano de Richard Rorty, con el llamado "ironismo liberal"[19]; sin embargo, la impronta de la autora es de raigambre kantiana.

En este caso**,** la filósofa se reconoce en el etnocentrismo defendido por Rorty (1998), que concibe a la democracia liberal occidental como una forma de vida y un sistema de valores superiores a toda otra opción (en Rorty el fundamento es casuístico, no metafísico), léase colectivismos o teocracias de cualquier índole. Ese lazo de unión está enraizado en una idea de justicia que supone el establecimiento de vínculos de lealtad, solidaridad y empatía con los iguales, y, en concreto, con aquellos que son susceptibles

[18] Su encarnación clásica es el Cardenal Richelieu (1585-1642), célebre por haber afirmado que quien tiene el poder tiene también el derecho (sic); y uno de los teóricos contemporáneos más importantes es Henry Kissinger, en particular en su libro *La Diplomacia* (1994), donde desarrolla la idea de que el equilibrio del poder es el que organiza las relaciones internacionales y limita las posibilidades de agresión física entre los imperios antagonistas.

[19] Ver Vásquez Rocca, A., 2005, Rorty, pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad. *Polis: Revista Latinoamericana*. Universidad de los Lagos, Chile. Nº. 11.

de establecer un diálogo razonable, al modo –relativamente– habermasiano. A todos ellos, pues, se les debe dar la debida hospitalidad y el derecho de ciudadanía. Es finalmente el deseo y la voluntad de justicia entre iguales el elemento que funciona como denominador común, siempre conforme a valores universales de igualdad ante la ley, libertad individual, respeto a la diversidad sexual, la divergencia política y la tolerancia religiosa. Pero esto es solo el comienzo.

Dice Nussbaum: "Hay otro ideal que se ajusta mejor a esos objetivos; un ideal que, en cualquier caso, se adapta mejor a nuestra situación en el mundo contemporáneo, y que no es otro que el viejo ideal del cosmopolita, la persona cuyo compromiso abarca toda la comunidad de los seres humanos" (2012: 14).

En sintonía con Rorty[20], la propuesta intenta ser abarcadora de toda la comunidad humana reconociendo a su vez los límites (en el caso del autor de *La filosofía y el espejo de la naturaleza* los lazos de solidaridad se podrían extender hasta otras especies). En relación con esto, se pregunta la autora:

> ¿Basta con que nuestros estudiantes aprendan que, por encima de todo, son ciudadanos de los Estados Unidos, aunque deben respetar los derechos humanos básicos de los ciudadanos de la India, Bolivia, Nigeria y Noruega? ¿O deberían, como es mi opinión, además de prestar una atención especial a la historia y a la situación actual de su propia nación, aprender bastante más de lo que suelen sobre el resto del mundo en el que viven, sobre la India, Bolivia, Nigeria y Noruega, así como sus respectivas historias, problemas y éxitos comparativos? ¿Deben aprender únicamente que los ciudadanos indios poseen unos derechos humanos básicos iguales, o deberían también saber algo acerca de los problemas del hambre y la contaminación en la India, así como de las implicaciones de estos problemas en el hambre y la ecología globales? Y lo más importante de todo, ¿se les debería enseñar que, por encima de todo, son ciudadanos de los Estados Unidos, o más bien debería enseñárseles que, más allá de eso, son ciudadanos de un mundo de seres humanos y que, aunque ellos se encuentren situados en los Estados Unidos, tienen que compartir este mundo con los ciudadanos de otros países? (Nussbaum, 2012: 16).

Vale decir que Nussbaum cree en la universalidad kantiana de la justicia y en el vínculo humanitario anterior a cualquier configuración política aferrada a un suelo. La primera referencia histórica que reconoce es la de los estoicos antiguos: "Los estoicos

[20] Ver el ensayo breve "La justicia como lealtad ampliada" (1995), donde el autor discute con las posiciones kantianas de Rawls y Habermas en favor de una ética de la sensibilidad y la empatía al prójimo.

desarrollaron su imagen del *kosmou polités* (ciudadano del mundo), aduciendo que cada uno de nosotros habita en dos comunidades: la comunidad local en la que nacemos, y la comunidad de deliberación y aspiraciones humanas" (17). Y agrega como dato relevante el rol de la pedagogía en los niños que serán el día de mañana los nuevos ciudadanos del cosmos. Para los estoicos, el punto de unión entre todos los hombres era el logos universal, lo que en la tradición latina será denominado *humanitas*.

> Una educación que considera que las fronteras nacionales son algo moralmente relevante refuerza, demasiado a menudo, este tipo de irracionalidad, confiriendo a lo que es un accidente histórico un falso aire de gloria y peso moral. Si nos contemplamos a nosotros mismos con la mirada del otro, veremos lo que en nuestras prácticas hay de local y no esencial, así como lo que es más amplia y profundamente compartido (Nussbaum, 2012: 22).

El antinacionalismo de Nussbaum se acerca otra vez al antimetafísico Rorty y se distancia de los comunitaristas norteamericanos como de todo enfoque particularista o singularista relativo a culturas locales o regionales, negando el supuesto enlace trascendente de sangre o tierra, en términos históricos y esencialistas. Sin embargo, reconoce Nussbaum, "Una vez más, esto no significa que sea ilegítimo sentir una preocupación especial por nuestro propio ámbito" (24). Y esta ambivalencia resulta fundamental porque le quita a la concepción cosmopolita el viso ingenuo que con sarcasmo suele atribuírsele a manera de defecto. El cosmopolita no es alguien que no tenga preferencias por la comunidad en la que vive; en todo caso no se reconoce en ella *solamente* y halla una hermandad humana en las otras personas que habitan el mundo. Esa preocupación, de la que habla Nussbaum, no es más que un pragmatismo inevitable que hace a cada cual mirar primero su metro cuadrado, lo que no significa que se aferre a este en base a ideales abstractos y en perjuicio de otras comunidades más allá de las fronteras, que son siempre casuales, accidentales, eventualmente transitorias, producto de una conquista, el resultado de una guerra o un acuerdo comercial.

Asimismo, subraya Nussbaum, el gesto político del cosmopolita implica asumir una posición arriesgada, no exenta de costos, en la fuga de la zona de confort. "El convertirse en ciudadano del mundo resulta a menudo una empresa solitaria. Es, como sostuvo Diógenes, una especie de exilio: un exiliarse de la comodidad de las verdades locales; del cálido y acogedor sentimiento patriótico; del absorbente dramatismo del

sentirse orgulloso de uno mismo y de lo que es propio" (27). Pues bien, la filósofa remata su ensayo con una reivindicación de cierta tradición liberal norteamericana como recicladora de la ética estoica: "En los escritos de Marco Aurelio (así como en los de sus discípulos estadounidenses Emerson y Thoreau), el lector acostumbra a percibir un sentimiento de irremediable soledad, corno si el prescindir de los puntales que representan las costumbres y las fronteras locales privase a la vida de toda calidez y seguridad" (24).

Literatura y globalismo

Cerca de medio siglo más tarde de la ironía nietzscheana sobre Sócrates, en su libro *Discusión* (1952), más precisamente en su célebre ensayo "El escritor argentino y la tradición", Jorge Luis Borges afirmaba, como es sabido, que una literatura argentina propiamente dicha no tenía por qué ser una literatura de gauchos ni una exaltación regionalista del color local; muy por el contrario, el escritor argentino era aquel que se servía del reservorio de toda la cultura universal.

El modo de pensar las literaturas como "nacionales" surge en la era moderna y va de la literatura comparada al formalismo ruso. Con la famosa noción de *Weltliteratur*[21] de Goethe, se dispara a fines del siglo XIX la discusión sobre la existencia o no de una literatura universal y, por añadidura, de otra nacional que la precedería. Para Goethe, todas las literaturas del mundo podían tener el mismo valor y atractivo. No obstante, sostenía el autor del *Fausto*, la aspiración a la universalidad no abolía la singularidad de la cultura nacional. El intercambio libre y permanente de las literaturas requiere para hacerse patente del ejercicio de la traducción, esto es, la aduana literaria.

Por otro lado, para Erich Auerbach en *Filología de la literatura universal* (1951), la literatura universal solo podría existir en un mundo en el que sobreviviera una sola cultura literaria. La literatura ya es universal en tanto habitan y conviven en ella lo común y lo humano, y donde hay espacio para la mutua fecundación de los diverso. En la diversidad está la singularidad. La vida del hombre tiende a unificarse y se alcanza de esa manera la concepción moderna de los estados-nación, una idea que, en rigor de verdad, empieza a disolverse, aunque no desaparece. Auerbach ve en la primera mitad del siglo XX lo que ocurriría al final. A su vez, nos dice que la universalización de la literatura podría hacerse efectiva mediante una estandarización, leída esta palabra, si se quiere,

[21] Ver Collera V. (2008, 11 de enero). ¿Existe la literatura universal? *Babelia, El País*.

como un aplanamiento (sentido contrario, aclara el autor, al que le había dado Goethe) que transforme lo diverso y lo múltiple en único y uno, licuando su propósito de origen. ¿Hay aquí un símil con el modelo de Adorno y Horkheimer en su crítica a la cultura de masas en *Dialéctica de la Ilustración*? Puede ser. Las plataformas de estandarización son la norteamericana y la soviética, conforme a la deriva de la disposición geopolítica resultante de la Guerra Fría. Auerbach habla de una idea de lo universal en tanto formas de vida igualadas que devienen de un proceso de estandarización de las culturas; para decirlo en términos actuales, un achicamiento de las otredades. Según el autor, lo diverso acontece en lo mismo, y lo múltiple está en lo uno. Se trata de la vieja dialéctica entre identidad y diferencia.

Auerbach cita la idea de "literatura universal" de Goethe y ve en su época una consumación de los ideales del humanismo moderno, que habían sido puestos en jaque por el nacionalsocialismo y el estalinismo, aunque recuperados después por la democracia liberal de la segunda posguerra. Un humanismo que va de Descartes a Sartre pasando por toda la Ilustración y el positivismo. Ahora bien, nos dice el autor, el centro de la literatura mundial está en Europa. La literatura es indefectiblemente eurocéntrica, y el concepto incluye también a Oriente y a todas las demás lenguas literarias (subsidiarias). En sus palabras, "una literatura mundial como fondo múltiple de un destino común" (Auerbach, 1951: 3). En ese plano, lo antiguo se conserva ahora en lo heterogéneo. Porque en ese "diversalismo" se funden la tradición y las lenguas, las comunidades y los imperios, la alta y la baja cultura. Auerbach cree que el fundamento del universalismo literario es anterior a la modernidad, un espíritu primero, que no es nacional, que no tiene patria, cruces ni banderas, y que se yergue en la etapa final de la Edad Media, en una suerte de camino hacia lo que podría denominarse "el amor por el mundo" (sic). Finalmente, la pregunta que inicia Auerbach es por el sentido de seguir sosteniendo la interrogación goetheana por la universalidad. El padre de la Comparatística subraya que esa interpelación se torna sobremanera problemática en un espacio de identidades nacionales en clara reafirmación y jactancia, cuya autonomía estaba siendo preservada en toda Europa. Así, la literatura mundial suponía un estadio último del humanismo moderno, consagrado varios años después de la publicación de la *Filología de la literatura universal*.

Con un estudio más específico, Franco Moretti en su ensayo *Conjeturas sobre la literatura mundial (*2000), se enfoca en un periodo histórico que va de Goethe a Marx y en donde la idea *Weltliteratur* sería común a los dos autores alemanes, concretándose en

el caso del segundo con la publicación del *Manifiesto comunista*, de aspiración universal para los obreros mancomunados del orbe. Según Moretti, he aquí una apreciación muy significativa: la literatura mundial vino a cumplir el sueño inconcluso de la literatura comparada, que se quedó durmiendo el sueño de los justos en las orillas del Rin. En ese sentido, el autor afirma que: "La literatura que nos rodea es ahora inconfundiblemente un sistema planetario" (Moretti, 1999: 1). Así, entiende que la literatura mundial no es un objeto sino un problema y que para ello se abre una serie interminable de aspectos teóricos susceptibles de abordar el fenómeno, ya que la idea no se sustrae a una definición absoluta. Se requiere, por ende, un aceitado método crítico que cuente, para empezar, con alguna hipótesis. ¿Cuál es la de Moretti? Lo que más se acerca a ella es una idea que toma del historiador Fernand Braudel[22] ("juegos de intercambio" / "economía-mundo"), o que al menos se asemeja bastante a lo que uno de los representantes principales de las Escuela de los Anales entendía como el origen del capitalismo. Para Braudel, el capitalismo no tenía su explicación en el *ethos* calvinista sajón, como creía Max Weber, sino en una compleja relación establecida entre grandes y pequeñas ciudades, en virtud de una correspondencia mercantil que vincula grandes polos industriales con centros satelitales de materias primas y aguas marítimas comerciales. Para Moretti, por lo tanto, en la literatura hay merced al desarrollo del capitalismo (con sus polos dinamizadores en Manchester, Liverpool, Londres, París y Berlín), una relación indisoluble entre centro y periferia:

> Un sistema que es al mismo tiempo uno y desigual: con un núcleo y una periferia (y una semiperiferia) unidos en una relación de desigualdad creciente. Uno y desigual: una literatura (la *Weltliteratur*, singular, como en Goethe y Marx), o quizá, mejor, un sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas); pero un sistema que es diferente del que Goethe y Marx habían esperado, porque es profundamente desigual (Moretti, 1999: 2).

Lo interesante aquí es que aparece el sistema literario como una constelación espacial y no necesariamente como una dinámica temporal. Es una literatura pensada como una cartografía, con grandes puntos centrales y otros minúsculos externos que hay que saber rastrear.

[22] Ver Castaño Molina J. (1989). Capitalismo y economía a propósito de Fernand Braudel. *Universidad de Antioquía*. Nº. 28, 1989, págs. 9-27.

Otro rasgo fundamental en Moretti es la idea de "lectura distante". Se refiere así a una distancia tomada por el lector pero que no es una mera salvaguarda epistemológica de observación crítica, sino la manera de leer que permite incluir elementos que la hacen más productiva y que ofrecen más objetivos a la interpretación. Remite a unidades menores y mayores del texto, como son los recursos, temas, tropos, géneros y sistemas. Se trata de todo lo que da posibilidades a la creación de conocimiento. De ese modo, sostiene Moretti, el texto se pierde entre lo muy pequeño y lo muy grande, y emana el viejo adagio minimalista de que "menos es más". Para Moretti, y he aquí la noción central, en la construcción de ese conocimiento literario hay siempre una pérdida. Pero una pérdida que vale la pena conceder para obtener una victoria mayor; es una suerte de cálculo utilitarista, aunque abstracto.

Retomando la idea de centro y periferia, Moretti trae a su análisis la voz de Frederic Jameson, crítico y teórico literario estadounidense, para suscribir que el centro del sistema literario consta de dos únicos ejes: la lengua inglesa y la lengua francesa; todas lo demás serían periféricas, aunque algunas lo sean más que otras y la estructura siempre resulte inestable. Una de las manifestaciones de la universalidad está en esa edificación moderna que es la novela, predominantemente anglófona. Por lo tanto, dice Moretti, "cuando una cultura comienza a avanzar hacia la novela contemporánea, siempre supone un compromiso entre la forma extraña y los materiales locales" (Moretti, 1999: 6). La universalidad es también una experiencia del extrañamiento y de la pérdida, donde un texto sale de su zona de confort para entrar en aguas turbulentas, aunque más profundas. La literatura, en el marco de lo nacional, tiene algo que la excede, la sobrepasa, y ese mecanismo de análisis forma parte de su carácter ecuménico. Entran en relación dinámica lo uno y lo múltiple, lo homogéneo y lo heterogéneo, lo simple y lo complejo, el estado-nación y el territorio-mundo, la tribu corporativa y la cultura global, la cofradía y el mestizaje, la cabeza de ratón y la cola de león, y, por qué no, David y Goliat (en diálogo, no en *agón*).

"La literatura mundial era realmente un sistema; aunque un sistema de variaciones. El sistema era uno, no uniforme. La presión del núcleo anglo-francés intentaba hacerlo uniforme, pero nunca pudo borrar completamente la realidad de la diferencia" (Moretti, 1999: 9). Es por tanto en ese vínculo de extrañamiento, pérdida y tensión donde se establece una lucha de poder inevitable entre el eje central y los satélites lindantes. La literatura que se universaliza no lo hace, por cierto, de una forma lineal, cristalina y pasiva, sino por el contrario, consta de un proceso conflictivo entre los

sentidos en pugna. En palabras de Moretti, se trata de "el estudio de la lucha por la hegemonía simbólica en todo el mundo" (9). Al pasar a la universalidad, la particularidad gana mucho más de lo que pierde. En efecto, la literatura mundial es concomitante con el advenimiento de la novela en la segunda mitad del siglo XVIII. La cuestión sería, en adelante, preguntarse: ¿de qué está hecha o cómo está hecha esta literatura? Dice Moretti que hay tres partes para tener en cuenta: "Un triángulo: forma extranjera, material local, y forma local {…] argumento extranjero; personajes locales; y después, voz narrativa local" (9-10-). En cualquier análisis, los internacionalistas se encontrarán ante cierto límite donde deberán ceder lugar a los expertos en literaturas nacionales; así se comparte el juego de investigación y lecturas interpretativas. La metáfora preferida por Moretti es la de los mercados que hacen ondas a diferencia de los estados-nación que se aferran a los árboles y a las ramas. Las ondas se meten entre las ramas de los árboles y barren las hojas, y así estaría estructurada la historia de la cultura. "Y como la cultura mundial oscila entre los dos mecanismos, sus productos son inevitablemente compuestos [...] Pensemos en la novela contemporánea: ciertamente una onda (y así la he llamado en diversas ocasiones); pero una onda que se introduce en las ramas de las tradiciones locales" (11-12). El árbol se afianza, en cambio la onda lleva todo hacia adelante, lo arrastra, lo transforma. Es el capitalismo: máquina que crea mientras destruye (innovación schumpeteriana[23]), robot que avanza dejando obsoleta la creación originaria, relegada a pieza de museo, como la pensaba Walter Benjamin[24]. Por consiguiente, Moretti ve en la divisoria literaria entre nación y mundo la misma partición moderna del trabajo: las literaturas nacionales son los árboles; la literatura mundial, las ondas. En esa separación de funciones hay un elemento compuesto (la literatura), que pende de las dos y la crítica literaria debe contemplar los fenómenos desde puntos de vista diferentes.

Para concluir, Moretti deja una crítica para los comparatistas, supuestos acomodaticios que quieren estudiar las literaturas nacionales sin alterar el sistema mundo, desentendiéndose de este proceso que incumbe a todos por igual en un intríngulis del que, en principio, se puede salir:

> Siempre han sido muy tímidos en presencia de las literaturas nacionales, demasiado diplomáticos; como si uno tuviese la literatura inglesa, estadounidense, alemana, y

[23] Ver Fernández Quevedo, L. (2019). Aproximación crítica a la teoría económica propuesta por Schumpeter. *Revista Investigación y Negocios*. Vol.12, no.20.
[24] Ver Radetich Filinich, V. (2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin. *Argumentos* (Méx.) vol.25, no.68.

> después, al lado, una especie de pequeño universo paralelo en el que los comparatistas pudiesen estudiar un segundo grupo de literaturas, intentando no molestar al primer grupo. No; el universo es el mismo, las literaturas son las mismas, simplemente las contemplamos desde puntos de vista diferentes; y uno se hace comparatista por una sencilla razón: *porque está convencido de que ese punto de vista es mejor* (Moretti, 1999: 12).

Para Pascal Casanova en *La república mundial de las letras (*1999), París era la capital de la cultura a inicios del siglo XX, el mismísimo lugar de consagración del escritor. Era allí donde los artistas se desnacionalizaban y mundializaban. Era la entrada al mercado mundial de la cultura, el espacio de la legitimidad. El ejemplo certero que toma Casanova en el capítulo "La fábrica de lo universal" es nada menos que el de Samuel Becket, que huía de la Dublín nativista-religiosa, para establecerse en la capital del arte puro (al igual que Joyce) en las orillas del Sena. Becket escribía en las dos lenguas: la materna y la francesa, sabiendo que esa duplicidad era la manera de integrarse al mainstream de las bellas letras europeas. Y la auto-traducción era la manera de alcanzar la autonomía absoluta; ahí está también Nabokov y otros escritores dobles; tema trabajado en el famoso libro *Extraterritorial* (1971) de George Steiner.

El otro caso es Borges, con su ascenso meteórico a partir de los años sesenta luego de aparecer en el prólogo de *Las palabras y las cosas* (1966) de Foucault. Es traduciéndose al francés, dice Casanova, como los escritores de otras lenguas periféricas del sistema consiguen un reconocimiento mundial sin ir a París. Ir o no ir no era tanto la cuestión como ser o no ser traducido. Se trataba de un rito de iniciación, un espacio de unción, un bautismo intelectual. París como santo y seña del ingreso al Olimpo del mercado literario y a la institucionalidad de las letras. Pero no solo París era el gran supermercado mayorista de la literatura mundial, era también, además de los escritores, el mercado de coronación y actividad central de doctores, académicos, ensayistas, empresas editoriales, medios culturales y espacios semejantes que formaban parte del mismo fenómeno. Escribir en París, pero también estudiar en La Sorbonne o en la Ecole, escribir en *Le Tempes Modernes* o publicar en Gallimard, y presentar una obra en el Barrio Latino. Daba galones haber militado activamente en mayo del 68 e, incluso, llevado al extremo, ser enterrado en Montmartre.

Doble función de París, entonces: literaria y política. Capital, asimismo, de la libertad. Resguardo contra la censura (Casanova cita los casos de Faulkner, Nabokov y

Burroughs) y cenáculo de la vida activa del intelectual que se convierte en referente internacional (Sartre).

Casanova nos cuenta que la París cultural de fines del siglo XIX fue edificándose acorde a un antagonismo contra todo lo germánico, explicado por el encono generado a partir de la guerra franco-prusiana (1870-1871) que dio lugar a la unificación alemana de Bismarck bajo la égida prusiana[25]. Casi podríamos decir que la modernidad misma puede explicarse, sin entrar en detalles, a partir de esta antítesis tan esquemática: Ilustración vs. Romanticismo; mito vs. razón; natura vs. cultura; civilización vs. barbarie; ciudad vs. campo.

Para Casanova, la institución consagratoria por antonomasia es la traducción, una forma de reconocimiento hacia el escritor. Los traductores son los unificadores del espacio literario. El autor distingue la "intraducción" (importación de periferia a centro) de la "extraducción" (exportación de centro a periferia). En estas dimensiones se juega la obtención del certificado literario. Cuando se traduce a lenguas subalternas se da a conocer el centralismo en esos países donde recae la traducción. Se importa así la Modernidad y se acrecienta la universalidad.

Un término importante que trata Casanova es el de "literariedad" (32), que versa sobre el crédito literario otorgado a una lengua con independencia de su capital lingüístico. Quien pasa de la periferia al centro se recibe de gran escritor, no solo se glorifica. A tal evento, llama "literarización" al paso legitimado de una lengua sin tradición a otra dominante donde logra imponerse, metamorfosis mediante, en el cruce mágico de una frontera.

Al final, Casanova habla del sistema de galardones, cuyo desiderátum es el Premio Nobel, establecido bajo criterios explícitos de universalidad, que funcionaba como complemento de la legitimación en París. A la luz de este sistema galocéntrico, puede constatarse que las nacionalidades han beneficiado por demás el ejercicio de algunas profesiones en el campo intelectual como rasgo de supremacía: la historia escrita por un británico; la filosofía por un alemán; y la literatura, *tout court*, por un francés. Así, termina Casanova afirmando que los escritores occidentales están imbuidos de universalidad. ¿Será por su condición de occidentales? Cabe recordar una frase que le dijo James Joyce a Stephan Zweig, transcripta en sus memorias, *El mundo de ayer* (1942): "Quisiera una lengua que estuviera por encima de las lenguas, una lengua a la que sirvieran todas las

[25] Creación de la Alemania moderna o "II Reich" en tiempos del rey Guillermo I.

demás. No puedo expresarme del todo en inglés sin incluirme en una tradición" (Zweig, 2015: 226).

¿Shakespeare era inglés? podríamos preguntarnos retomando la interpelación nietzscheana sobre Sócrates del inicio. ¿No es, acaso, el espíritu shakesperiano (*theatrum mundi*) un bien literario universal indiscutible? Harold Bloom dice que con Shakespeare surge el concepto de lo humano[26]. Y aquí se une lo universal con lo clásico en los orígenes mismos de la era moderna antes de la coronación del género novela.

Respecto a lo expuesto, puede advertirse cómo la idea de literatura nacional es por lo general defendida por los nacionalistas apólogos de la idiosincrasia autóctona como de toda supuesta forma de identidad cultural cuyo eje de rotación es la lengua. En esta diferencia entre geografía-locación y unidad política e histórica, e incluso entre estado y nación, y entre nación y patria, aparece el problema de la unidad de lugar como referencia cultural a una tradición y a un modo de vida. Sin embargo, en los desarrollos de Moretti y Casanova, los términos no son excluyentes y asumen una diferencia inmanente. En Auerbach, para quien el universalismo no es necesariamente un sinónimo de occidentalismo, sí termina siendo un espacio bajo dominación política en función de la Cortina de Hierro. La única diferencia pareciera ser el tiempo: Auerbach escribió en un contexto diametralmente opuesto al de Moretti y Casanova.

En resumen, de la mano de Moretti y Casanova y ante la disyuntiva planteada por Auerbach, cualquier idea de mundialización no implica, *per se*, una homogeneización cultural e idiomática, sino que es un campo de diferencias y resistencias entre centros neurálgicos y polos suplementarios, cumpliendo de algún modo con el viejo sueño humanista de Goethe, incluso de Kant y de la tradición liberal en su conjunto, de consolidación de un patrimonio cultural de la humanidad. No obstante, el antecedente ya está en la pregunta retórica nietzscheana sobre el fundador de la filosofía, ciudadano menos de Atenas que del mundo, filósofo antes que griego, y en la declaración de Pericles en loor a los muertos del Peloponeso, donde afirma una identidad más allá de la tierra propia y de su ley, abriendo las puertas a los extranjeros a quienes ha influido. Y en la sentencia de Plutarco. Y en la jactancia de Diógenes que cita Nussbaum. Y en los moralistas estoicos, a medio camino entre la caída de la Hélade y el ascenso de Roma. Y en Pablo de Tarso, claro está, luego de su caída del caballo.

[26] Bloom, Harold (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama.

En los tiempos que corren, se podría ir más allá de estos textos e intentar actualizarlos con preguntas que hagan al apogeo de los particularismos y las políticas de reconocimiento y diferencia, donde las reivindicaciones se ciñan a identidades específicas (conductas sexuales o alimenticias, por ejemplo), abandonando toda pretensión de universalismo. Pero ese ya es otro tema que excede nuestra propuesta.

Los escritores latinoamericanos y el "deseo de mundo"

Enfocándonos ahora sí de modo definitivo en la percepción de los escritores con lo que ocurre más allá de sus confines, con la tierra habitada y la lengua empleada, encontramos en el libro de Mariano Siskind, *Deseos cosmopolitas* (2016), una discusión que nos permite cerrar el interrogante dentro de una disputa que, a todas luces, resulta tan amplia como rizomática. El autor argentino trabaja en este texto un aspecto muy concreto que es lo que llama el "deseo de mundo", referido a la relación que el intelectual latinoamericano a partir del modernismo establece o prefigura, mediante su obra, con un imaginario político y cultural que acontece extramuros. Más específicamente en la primera parte, intitulada "La literatura mundial como relación global, o la producción material de mundos literarios", Siskind se detiene en el origen del debate moderno acerca de Kant y la ley universal.

> Kant articula el pasaje de la universalidad conceptual de la razón a su actualización en una geografía universal (general y global) en instituciones cosmopolitas políticas y económicas. La construcción discursiva del mundo como totalidad global de derechos y normas morales es una operación evidentemente ideológica, que consiste en la naturalización de la universalidad de la razón cuando, de hecho, esa universalidad es el resultado de la universalización hegemónica de la particularidad cultural de los valores e instituciones de la modernidad europea. Más importante aún, el discurso de Kant sobre la globalización traduce el concepto abstracto de lo universal en términos geopolíticos y postula la realización concreta de un mundo-como-totalidad-ética/política (Siskind, 2016: 45).

De esta forma, Siskind retoma la tradición crítica que concibe a la globalización como la imposición pacífica (no bélica) de tipo etnocéntrica por parte del primer mundo occidental, en rigor, los países más desarrollados (Francia e Inglaterra en la primera

Revolución industrial, luego Alemania y Estados Unidos), sobre el resto del mundo. Universaliza aquel que dicta la ley e impera el tipo de paz deseada por el victorioso: una ley propia que se expande al otro lado de los confines de los estados nacionales, más aún, continentales. Hasta aquí no habría nada de nuevo. Lo novedoso en Siskind es su abordaje en tanto logra alcanzar con mayor precisión la temática de la universalidad *demoliberal*.

El autor revisita el célebre ensayo de Nussbaum contra el patriotismo, al sostener que "Como en la propuesta de Martha Nussbaum, el cosmopolitismo aparece como el nombre de la institucionalización de un horizonte cultural-pedagógico sobre el que se recorta un deseo de justicia universal" (Siskind, 2016: 81). Vemos que, a fin de cuentas, la cosmopolitización es una cuestión ligada a principios del derecho y la justicia, a la ética prescriptiva de tipo deontológica, y a una concepción de la cultura en la cual los agentes se ven a sí mismos posicionados en complementariedad con sus modos de vida nacionales más acá de los límites divisorios (intramuros).

Para arribar a ello, en la segunda parte "Cosmopolitismo marginal, modernismo y deseo mundo", Siskind ofrece el itinerario de varios escritores mundiales, tal como se ve en el siguiente ejemplo: "En "Oscar Wilde", Martí ofrece la que para mí es la clave del discurso literario-mundial del modernismo: una nueva conceptualización de la idea de lo extranjero, que ya no se ve como Otro exterior, sino como el potencial antiparticularista (no hispánico) de identificarse con el mundo" (Siskind, 2016: 175). Es así como el abandono del particularismo heredado del siglo XIX se torna anacrónico en los nuevos tiempos. El escritor deja atrás, en la naciente era, su presunción singularista, se desaferra de sus primeros vínculos con la cultura y la tradición y aspira a ocupar un espacio mayor en el cual desenvolverse, como Rubén Darío. He ahí su *deseo de mundo*. Siguiendo a Siskind, se trata de escritores cosmopolitas originales que son parte de un espacio literario-mundial, y no de culturas nacionales específicas. El ejemplo que toma el autor es el que remite a Borges y a su citado ensayo sobre "El escritor argentino y la tradición", donde ante la pregunta de si hay una literatura nacional, el autor de *Discusión* responde, glosa de Siskind mediante, que sí, que en efecto la hay, pero que esa pertenencia es irrelevante (190).

Ya en la segunda mitad del siglo XX lo nacional deja de tener sentido. Si el escritor se piensa a sí mismo como un intelectual atado a su dominio y a sus ritos, su figura está en problemas, no solo por las dificultades de negar la hibridación de toda cultura moderna, sino por la poca efectividad discursiva de sus postulados. Los nacionalismos fueron los grandes culpables de los genocidios y desastres de la primera mitad de siglo XX, y la

celebración de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, acontecimiento de vena kantiana y liberal, obligó a extender la mirada y la comprensión hacia nuevos territorios.

Conforme a la idea principal de Siskind, el cosmopolitismo de un escritor es un deseo, una aspiración acaecida por la historia, la lengua, el mercado editorial y la apelación ética a principios universales (kantianos, rawlsianos[27]) de justicia. En este sentido, el escritor dispone a lo largo de su vida de una figura pública de sí que puede inscribirse como marca en una imagen instituida: la del autor de todas y de ninguna parte, cuyo emblema se encuentra en las culturas abiertas y permisivas del norte de Occidente y en tradiciones confluyentes: libres, abiertas, igualitarias, laicas, de escritura constitucional y respeto mutuo[28].

Por lo demás, repetimos, Siskind aprueba la noción crítica de que toda cultura oficial es la imposición simbólica de una —y anterior— cultura particular que ha logrado prevalecer sobre las demás por la coacción o alguna estrategia exitosa de hegemonía, pero este desenlace de la historia, de tintes maquiavélicos, hobbesianos, nietzscheanos, schmittianos, de base heraclíteos (la verdad como consecuencia de la imposición del más fuerte; la contienda hostil como destino inevitable de la historia cuyo dominio cae en manos del vencedor; la política como reflejo de la voluntad de poder; el hiperrealismo sin ideales con fines que justifican los medios, la oscuridad de la naturaleza como afirmación vital, la lógica adversarial, la dinámica controversial, *realpolitik,* antes *raison d'état*, en suma, toda la tradición del antagonismo, la exclusión y la polémica) no impide que esa configuración de lo cosmopolita sea válida en virtud del modelo en el cual se han pensado buena parte de los escritores latinoamericanos después de Rubén Darío, el nombre clave de este asunto.

Para un escritor latinoamericano del siglo XX, entiende Siskind, el mundo deseado era ese lugar absoluto en el cual se cruzaba su lejana tradición grecolatina, de la cual alardeaba, orgulloso, con su lengua romance traducida, y un mercado editorial a partir del cual, sí y solo sí, podía consagrarse como literato. El mundo como posición, pero a la vez como utopía de progreso; el mundo entero como conquista imaginaria, es decir, como pertenencia cultural, política y lingüística que ofrecía la condición de

[27] En referencia al filósofo político norteamericano John Rawls y su concepción del liberalismo igualitarista y la noción de justicia como imparcialidad definida en su clásico libro *A Theory of Justice* (1971).
[28] Ver Sennet, Richard (2003). *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad.* Barcelona, Anagrama.

posibilidad de saltar el charco o salir del propio domicilio en el que se quedaban tantos otros millares: el estadio regional o tribal, de raigambre localista y gesto diferencial: lo anacrónico, el color local.

No es menor lo del gesto, entendido este en relación con la política, pues la figura del intelectual más o menos comprometido, de cuño sartreano, encontraba en los derechos humanos el norte hacia el cual moverse en el plano simbólico como en el orden de la palabra encarnizada. De alguna manera, ser escritor latinoamericano, en el sentido total de las palabras, era tener la credencial ética de un mundo mayormente europeo que lo habilitaba a ejercer como tal; y, como contrapartida, o paradojalmente, las reafirmaciones provincianas de los enemigos del cosmopolitismo operaban como limitantes a la consagración, ironizadas en aquel conocido aserto borgeano acerca del nacionalismo como idea foránea. Así es que el libro de Siskind puede pensarse como un cierre provisorio a una discusión un poco roída que, al cabo de dos siglos, ha ido perdiendo su eje con las mismas argumentaciones restauradas cada vez que se presenta la ocasión.

Por eso el deseo de mundo en Siskind puede ser reelaborado como deseo de justicia (de justicia universal) declamado por voces autorizadas de una comunidad intelectual, artística o una *inteligentsia* de la cultura establecida bajo un cielo de valores comunes que reclaman su tipificación en el derecho positivo y su aplicación en instituciones políticas trasnacionales (Unión Europea, Naciones Unidas, Mercosur). Y ese deseo de justicia se fundamenta en un criterio universalista que supone que los seres humanos racionales comparten ciertos principios: el de la libertad individual inalienable y la igualdad ante la ley, el de la tolerancia religiosa y sexual plena, y el respeto por toda forma de vida que, como condición *sine qua non*, venere los derechos humanos. Podríamos añadir a ese set de valores, ideas y principios, otros advenimientos modernos como las constituciones republicanas hijas del siglo XIX y los sistemas democráticos de base parlamentarista, presentes en la mayor parte de Occidente. No hay oposición entre nacional e internacional, sino complemento entre frontera y mundo.

Otro aspecto fundamental tratado por Siskind es el económico. La globalización del comercio posterior a la caída del socialismo real implicó la multiplicación de intercambios de bienes y servicios de modo inédito en la historia. Y, como bien se sabe, y está en varios autores modernos como Juan Bautista Alberdi[29] y Frédéric Bastiat[30], el

[29] Ver tesis de su libro *El crimen de la guerra* (1870) donde augura el reemplazo de la guerra por el libre comercio.
[30] Economista francés (1801-1850) célebre por la frase: "Donde entra el comercio no entran las balas".

comercio vino a sustituir las relaciones bélicas de hostilidad por las utilitarias de amistad cívica entre naciones. Es allí donde, en el vocabulario de Nussbaum, se puede dar un *eros* del mercado que sea igual al viejo *eros* de la patria. Las sociedades comerciales vienen a reemplazar a las sociedades militares y clericales, y eso, para el liberalismo moderno decimonónico, comporta una superioridad moral y una idea de progreso material o evolución histórica como proceso civilizatorio que nos aleja de la barbarie y la pobreza. Paz y comercio en lugar de guerra conquistadora, pillaje e impedimento del rico de entrar en el reino de los cielos (Mateo 19, 23-30).

Concluyamos, entonces, con las dos concepciones posibles sobre el cosmopolitismo en relación con los escritores latinoamericanos del siglo pasado, haciendo hincapié en el planteo de Siskind. Habría por una parte un cosmopolitismo maximalista, de sumo rigor kantiano, que entiende a la especie humana universalmente objetivada en una idea de comunidad: una homogeneidad política sin banderas. Pero hay, a su vez, una idea llamémosle minimalista, de la ciudadanía del cosmos, habilitada por una imagen que está representada en buena parte de la intelectualidad progresista de la segunda mitad del siglo XX: la de quienes defienden los valores occidentales que despertaron con la Ilustración y se consumaron con la globalización; nos referimos a los principios de la democracia liberal: los derechos humanos, el derecho constitucional, la organización republicana de las instituciones políticas de la sociedad civil, la igualdad entre el hombre y la mujer, el laicismo, el respeto absoluto por las diferencias y la tolerancia por toda forma de vida minoritaria, y, finalmente, el más o menos libre intercambio de mercancías en el flujo del comercio internacional (las denominadas "economías mixtas"[31]) derivado de la inviolabilidad de la propiedad privada (el más discutido de todos).

Es en estos parámetros relativamente generales, no del todo especificados en sus problemáticas ni en sus contradicciones, donde se posiciona el escritor-intelectual cosmopolita, especialmente en el sur del globo, para valerse de una moral compartida por sus pares en tren de idealizar un proyecto que responda a la vieja pregunta platónica de *cómo vivir juntos*, contemplando en su seno todas las aspiraciones diferentes y legítimas acerca de lo que se considera una vida buena o virtuosa. De allí se infiere que cuanto menos intensos sean los contenidos de esa propuesta, más extensa será la convocatoria efectiva a tamaña pertenencia, en suma, a lo universal.

[31] Término muy usado en la segunda mitad del siglo XX, que alude a la convivencia virtuosa entre estado y mercado como modelo de desarrollo.

Para cerrar, cabe destacar una diferencia sustantiva entre nuestros blancos móviles de examen. Reinaldo Arenas se autografía como un hombre de mundo a resultas de su condición de exiliado; es casi, o tal vez, una secuela inconsciente de su devenir dramático. Sergio Pitol, en cambio, lo hace en el traje a medida de un auténtico diplomático y de un traductor profesional. Son situaciones casi opuestas entre el fugitivo del poder político y el emisario de este. Sobre esta diferencia nos explayaremos *in extenso* a continuación.

SEGUNDA PARTE: LOS AUTORES Y SUS AUTOBIOGRAFÍAS

CAPITULO TRES: La autorrepresentación de Reinaldo Arenas

Todo lo que pudo ser, aunque haya sido,
jamás ha sido como fue soñado.
El dios de la miseria se ha encargado
de darle a la realidad otro sentido.
Otro sentido, nunca presentido,
cubre hasta el deseo realizado;
de modo que el placer aun disfrutado
jamás podrá igualar al inventado.
Cuando tu sueño se haya realizado
(difícil, muy difícil cometido)
no habrá la sensación de haber triunfado,
más bien queda en el cerebro fatigado
la oscura intuición de haber vivido
bajo perenne estafa sometido.

Reinado Arenas, *Sonetos desde el infierno*

Mientras agoniza

"Había empezado ya, como se verá más adelante, mi autobiografía en Cuba. La había titulado *Antes que anochezca*, pues la tenía que escribir antes de que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque. Ahora la noche avanzaba de nuevo en forma más inminente. Era la noche de la muerte" (Arenas, 2015: 11). Esta sentencia forma parte del capítulo 1, "La introducción. El fin" de *Antes que anochezca* (1992), la autobiografía de Reinaldo Arenas (Aguas Claras, Cuba; 16 de julio de 1943-Nueva York, Estados Unidos; 7 de diciembre de 1990), uno de los grandes clásicos del género de las últimas décadas, y a la obra póstuma del autor[32].

En concreto, esas primeras frases funcionan como una declaración de principios: se trata de terminar de contar una vida, en una carrera contra el tiempo, antes de que

[32] Obras del autor: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *Con los ojos cerrados* (1972), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *La vieja Rosa* (1980), *Termina el desfile* (1981), *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *La loma del ángel* (1987), *El asalto* (1988), *El portero* (1989), *Viaje a La Habana* (1990), *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias* (1991).

concluya todo, tiempo y vida. Ya desde el inicio, entonces, hay rasgos comunes: escritura y muerte, como huella y clausura, se presentan ante los ojos del lector. La voz del narrador es una bomba de tiempo andante.

Esta introducción fue escrita en Nueva York en agosto de1990, tal como está fechada en el libro, y es en este prolegómeno donde el autor define el itinerario que va a realizar su libro. Allí aparecen los dos elementos principales que no dejarán de cruzarse una y otra vez: la enfermedad terminal seguida de muerte (HIV, cáncer, toxoplasmosis), y el exilio en Estados Unidos a causa de la persecución política en Cuba.

En esa paradoja de "introducción" y "fin" a la vez, tal como titula su primer capítulo, Arenas narra sus días mientras agoniza en el Roosevelt Hospital de New York City. Puntualmente, refiere a un proceso de tres meses de internación. Asimismo, cuenta en paralelo la historia de una carta abierta publicada en un diario español con el llamamiento a pedido de elecciones libres en Cuba, intentando reproducir lo que había sucedido con Pinochet en Chile y el célebre plebiscito de 1988[33].

"En Cuba se vive bajo el terror absoluto. Fuera, por lo menos se puede optar por cierta dignidad política" (14). Continúa: "Yo pensaba morirme en el invierno de 1987" (9). Es esa la primera frase que abre el libro después de la introducción. Y poco después: "En Cuba había soportado miles de calamidades" (9). Por consiguiente, exilio y muerte marcan el campo de definición que el autor traza al comienzo, antes de iniciar el largo relato de su corta vida (antes del anochecer definitivo). "Pero ahí estaba la muerte y no había otra actitud que asumirla" (10). Vemos que el autobiógrafo está apurado para escribir porque no le queda tiempo y porque parte esencial de esa necesidad de registro es la de dar testimonio de los padecimientos sufridos en su tierra natal. Arenas había vivido parte de su estancia en La Habana en una de las eufemísticamente llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP).

Así es que tenemos una presentación cien por ciento autobiográfica, en el sentido de un yo que anuncia que va a contar su vida antes de que la misma acabe, y que a partir de ahí enseña el camino a seguir con una vuelta al comienzo: la infancia campestre en Holguín.

Por otro lado, parte de los registros de lo que será *Antes que anochezca* estaban en casetes que Arenas había dejado grabados y buena parte del texto consistirá, también, en dejar en claro varias veces esas "calamidades" por las que pasó, y entre las que se

[33] El referéndum realizado en el país trasandino el miércoles 5 de octubre de 1988 representó el fin de la dictadura militar.

encuentra la extraordinaria tarea de conservar sus manuscritos entre escondites y manos amigas, dato fundamental para entender, *a fortiori*, la figura del Arenas escritor, mayormente fuera de Cuba. La expatriación será un elemento crucial sobre el que se desarrollará nuestro análisis: el escritor y su imagen proyectada hacia la posteridad. En todo caso, los registros de Arenas son casi una novela policial dentro de su autobiografía, testimonios que fueron en muchos casos capturados –y siempre obsesivamente buscados– por sus hostigadores.

La fecha de ese texto de presentación en Nueva York, poco antes de su muerte (unos meses más tarde, en diciembre de 1990) en una situación de salud desoladora, resulta igualmente importante, ya que fue escrita un año después de la caída del muro de Berlín. Un nuevo mundo nacía y el autor se encontraba en el centro mismo de esa reconfiguración narrativa, política y comercial: el "fin de la historia", como lo llamó el hegeliano Fukuyama[34].

Sobre su última agonía –sus días finales–, que será forzada con un suicidio, uno de los grandes amigos de Arenas, Héctor Santiago, quien lo acompañó hasta la muerte, escribió:

> Él batallaba en una lucha contra el tiempo por terminar su obra, y continuar la lucha por quebrar el silencio de los liberales norteamericanos, la censura de la intelligentsia europea, y la complicidad de los intelectuales latinoamericanos con los desmanes del régimen cubano, mientras cada día lo vencía el terror de verse impedido físicamente, y espiritualmente la soledad del exilio –aumentada por la enfermedad– lo aniquilaba. (Exilio, NY, 07, 17, 2012)[35]

Amanece, que no es poco

"Las piedras" es el segundo capítulo de *Antes que anochezca*. El mismo se inicia, como casi toda autobiografía, por el relato de la infancia, aunque de modo desatendido e inconcluso, tal como lo fragmenta una memoria no del todo cristalina, y como lo señala Sylvia Molloy.

La de Arenas es una infancia en el campo, dentro de una granja, en la zona de Holguín, en el hogar de los abuelos donde vivían además muchas tías y la familia

[34] Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Buenos Aires, Planeta.
[35] Santiago, H. (2012, 29 de julio). La larga muerte de Reinaldo Arenas. *Revista Conexos*.

completa. Un mundo de mujeres solas, un padre abandónico, mucho misticismo religioso y una comunicación directa con los animales y la naturaleza, como un cuadro acabado de un mundo premoderno en medio del Caribe. Arenas cuenta allí que comía tierra y vomitaba lombrices, que le ponían un orinal debajo de la cama y que su abuela orinaba parada mientras rezaba.

"El mundo de mi infancia fue un mundo poblado de mujeres abandonadas" (20). Así, el primer dato de la niñez del protagonista es una escenografía que parece armada por Manuel Puig o Pedro Almodóvar: la de un niño perdido entre muchas mujeres, que habita en un espacio ínfimo (un rancho precario de clase baja), donde se ausenta la figura paterna (sustituida por el abuelo, el único hombre de la casa) y cuya única vía de escape eran los montes y la aventura silvestre. Un retrato transparente con variantes de melodrama en un espacio tropical sumamente agreste y supersticioso, donde el esoterismo era moneda corriente.

"Creo que el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad", comienza narrando el autobiógrafo en el capítulo "La arboleda", en una consecución de nombres que remiten al espacio abierto y al mundo natural (22). Y ya resuena, temprano, en la niñez, la sombra de la muerte, lo que será un componente central en toda la autobiografía desde su enunciación. "La muerte siempre ha estado muy cerca de mí; ha sido siempre para mí una compañera tan fiel, que a veces lamento morirme solamente porque entonces tal vez la muerte me abandone" (23). Desde el hallazgo de fetos de niños entre las ramas de los montes hasta una experiencia límite con la meningitis, la inocencia del narrador es un caminar permanente y sostenido por una cornisa hecha de penuria y soledad, algo que le servirá en la adultez como impulso para asumir un coraje estoico a prueba de toda desventura, capaz de mostrar una templanza digna de admiración.

En el capítulo 3, "El río", Arenas cuenta que descubre su homosexualidad a los seis años cuando se fascina con los cuerpos masculinos que se bañan desnudos en las aguas de un río. Luego, en el capítulo 4, "La escuela", confiesa su debut sexual y sus primeras prácticas con animales: "Primero, las gallinas, las chivas, las puercas" (28). Luego un debut con su primo Orlando a los ocho años (29). Pareciera que estamos ante un relato de puro realismo mágico, un capítulo salido de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Intemperie, incesto, zoofilia y un héroe de una historia precoz que usa la imaginación para evadirse de un mundo demasiado hostil.

Esta infancia, con las descripciones de su vida cotidiana dentro de una casa llena de tías y con sus abuelos y tíos abuelos, y un chiquero de chanchos a pocos metros, con experiencias sexuales extremas y con curanderos en lugar de médicos, podría resumirse como un *bestiario*, un tratado antropológico de experiencia de vida (de supervivencia, en rigor) barbárica. "Cuando se vive en el campo, se está en contacto directo con el mundo de la naturaleza y, por lo tanto, con el mundo erótico" (39).

En esa crianza a la que Arenas dedica cerca de cincuenta páginas, aparece la figura de la abuela como la gran responsable del despertar del amor por la literatura; he aquí un hallazgo. Es esa tradición atávica de la contadora de cuentos, la mujer vieja, sabia y analfabeta, que es además un modelo moral, en este caso criadora de catorce hijos y de ganado, y víctima de un marido alcohólico y violento, pastora experta en el arte de narrar historias y conversar con Dios, la figura primitiva con la que el autobiógrafo alumbra su relación inaugural con el lenguaje.

El desencanto

La primera referencia a la política que hace Arenas en su autobiografía aparece recién en la página cincuenta y dos, en el capítulo no casualmente llamado "La política", con el recuerdo del golpe de Batista, de 1952, y el despliegue de una policía moral que controlaba las "buenas" prácticas sexuales de los muchachos de la época. Nace también aquí algo que recorrerá de modo sustantivo todo el resto de la obra: para Arenas, hablar de política es hablar fundamentalmente de sexualidad.

La primera referencia a la revolución castrista aparece recién en el capítulo "Pascuas", y lo que puede leerse allí es el desprecio del narrador por la figura de Batista. En consecuencia, el autobiógrafo sostiene que Fidel Castro era en un principio el respaldado por los Estados Unidos a través de las elogiosas columnas del New York Times. En ese entonces, Arenas se suma como voluntario a las fuerzas revolucionarias con apenas quince años. Se pregunta: "¿Por qué la inmensa mayoría del pueblo y los intelectuales no nos dimos cuenta de que comenzaba otra vez una nueva tiranía, aún más sangrienta que la anterior?" (70). El escritor llega a La Habana en 1960, con dieciséis años y como miembro de unas juventudes revolucionarias para escuchar un discurso de Castro, a quien ve a pocos metros por única vez en su vida. Con el ataque a Playa Girón y el reclutamiento de 1961, Arenas, pronto a obtener un título agrícola en la enseñanza

secundaria y ser derivado a una granja de trabajo cerca de Sierra Maestra, sufre el desencanto con la Revolución. Seguidamente, el punto de quiebre con la figura del líder se da con el caso de Marcos Rodríguez, un joven acusado de delación en la universidad de La Habana[36]. "Habíamos vuelto a la época de Nerón; a la época en que las multitudes se saciaban viendo cómo se condenaba a muerte o se asesinaba a un ser humano ante sus ojos" (85). El caso Rodríguez es sintomático pues marca para Arenas el fin de cualquier institucionalidad y la consagración del nuevo régimen, en tanto el juez que decide la condena es el mismísimo Fidel Castro.

En ese mismo momento de su vida, Arenas vive su liberación sexual con su primer amante, un tal Raúl, que le durará unas semanas y al que había conocido en un viaje de regreso a Holguín a la casa de sus padres luego de la experiencia –fallida– en la granja, contando pollos y gallinas. Se desprenden de esos días las primeras reflexiones autobiográficas acerca de un tema crucial en la configuración identitaria del protagonista de *Antes que anochezca*: la vida sexual hiperactiva, las prácticas no convencionales o heterodoxas para la época, el sexo como contracultura o contrahegemonía, la promiscuidad, la libertad plena: "El mundo homosexual no es monogámico; casi por naturaleza, por instinto, se tiende a la dispersión, a los amores múltiples, a la promiscuidad muchas veces" (90). Es todo un dato que la formación ideológica y la conciencia sexual empiecen, enunciativamente, en simultáneo. El *yo* de la autobiografía (el *uno en tres* lejeuniano) se va constituyendo en su ideario político conforme al mundo normativo de las actividades privadas (las más íntimas), y por los alcances que la coerción estatal tiene al respecto. "Era el año 1963 y ya se agudizaban las persecuciones sexuales […] yo todavía no era un homosexual confeso […] Vivía reprimido" (94).

Por esa misma época, Arenas comienza una intensa actividad de escritura. Sin parar, escribe poemas que luego considerará muy malos. Además, conseguirá que lo contraten en la Biblioteca Nacional a raíz de un concurso literario. Aprovechará la ocasión para leer todo lo que esté a su paso. Virgilio Piñera, maestro y faro literario de Arenas, tiene un capítulo propio con su nombre, al que ya llegaremos, dedicado casi exclusivamente a contar los trastornos que tuvo que sufrir en Cuba por ocultar su homosexualidad. Encarcelado, perseguido, vigilado, censurado, con Piñera, el autobiógrafo inicia la narración de este tipo de figura que será un eje constante en su disposición intelectual: el perfil del artista gay que acude a la justicia internacional para

[36] Ver Sarmiento, A. (2014). Historia de una exclusión: Guillermo Cabrera Infante y el largo brazo de la Revolución Cubana. *Revista de historia americana y argentina*. vol.49, no.2.

denunciar los abusos e ilegalidades sufridas en su país. La obra cumbre de Piñera, *La isla en peso* (1943)[37], es para Arenas una joya inigualable de la literatura cubana. Pero lo más importante es que en este capítulo, vía Piñera, Arenas inicia la descripción de lo que será un tema central de su libro: la historia de vida del intelectual que se exilia por motivos políticos, como lo hará también Guillermo Cabrera Infante, y el propio Arenas después. Cuenta allí la salida de Piñera y la llegada de este a la Argentina en tiempos de la dictadura de Batista. Se destaca en el anecdotario la amistad erótica y literaria de Piñera con Witold Gombrowicz. "Vivían una misma vida de desarraigo y espanto y no creían en la cultura institucionalizada […] Se burlaban de Borges, quizás un poco cruelmente, pero tenían sus razones" (106).

El siguiente capítulo, especialmente dedicado, versa sobre José Lezama Lima, el mayor escritor cubano según Arenas (y profundamente admirado por otros escritores isleños del mainstream[38]). De ellos dice: "Virgilio y Lezama tenían muchas cosas diferentes, pero había algo que los unía y era su honestidad intelectual. Ninguno de los dos era capaz de dar un voto a un libro por oportunismo político o por cobardía, y se negaron siempre a hacerle propaganda al régimen" (110). El autobiógrafo ve en sus dos amigos y referentes lo que poco tiempo después, aunque de modo más cruento, le ocurriría a él: "Los dos, naturalmente, fueron condenados al ostracismo, y vivieron en la plena censura y en una suerte de exilio interior" (110). Ya repararemos en la manera en que, capítulos más adelante, el desterrado político se convierte en el eslabón fundamental del cosmopolitismo contemporáneo.

Mapamundi

Al referirnos a la constitución de una imagen proyectada en ese yo autobiográfico en que se funden autor, narrador y protagonista, y más allá de las referencias múltiples, Arenas empieza a mostrar varias de sus cartas –subjetivas, políticas, identitarias– en el capítulo "Mi generación", donde dedica una suerte de apologética contra toda la tradición hispánica como antecesora de las dictaduras latinoamericanas que asolarán la vasta región en la segunda mitad del siglo XX. Es el momento donde el poeta no duda en llamar a cada

[37] Ver Abellán Chuecos, I. (2011) La metamorfosis en isla: Ovidio y Virgilio Piñera, lucha constante entre el odio y el amor. *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, Número XXI.
[38] Editrama, (30 de enero de 2021), *Severo Sarduy a fondo*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=TvUUzm_cVCk.

uno por su nombre. “Sí, siempre hemos sido víctimas del dictador de turno y, quizás, eso forma parte no solo de la tradición cubana, sino también de la tradición latinoamericana, es decir de la herencia hispánica que nos ha tocado padecer” (115). Esa tradición, sin necesidad de explicitarla, conlleva *in nuce* el catolicismo moral y el militarismo político. “Siempre el estruendo militar asfixiando el ritmo de la poesía o de la vida” (116).

Aquí la pregunta inmediata que surge es: ¿qué mundo ideal mira el autor como oposición a este que padece? Unos primeros indicios empiezan a verse, aunque de modo muy general. Sin nombrarlo, por oposición, asomaría desde Occidente el mundo de la Europa central y los países sajones. ¿Una cultura liberal, comercial, progresista, ilustrada y laica? Volveremos a esto más adelante y con mayor rigor.

Lo cierto es que Arenas no duda en dejar bien clara la relación entre escritores y régimen político como la, según él, fatídica tradición –conservadora, nacionalista– de la idolatría románica y la mistificación de los héroes. “Los dictadores y los regímenes autoritarios pueden destruir a los escritores de dos modos: persiguiéndolos o colmándolos de prebendas oficiales” (116) dice el autobiógrafo, adelantándose a la famosa exposición que haría años más tarde Mario Vargas Llosa[39] refiriéndose al PRI mexicano (Partido Revolucionario Institucional) en medio de un debate con Octavio Paz.

La frase de Arenas, sobremanera lapidaria, alude a Nicolás Guillén y a Alejo Carpentier (dos enemigos declarados del autor de *Otra vez el mar*), cuyas obras se vieron a su vez contaminadas, afirma el autobiógrafo, por el sistema al que sirvieron de portavoces. La figura del exiliado político, recordando a José Martí, es otra constante que Arenas toma como reflejo en esta misma parte y que consideraremos en particular luego. La idea expresa de un posicionamiento político claro en sus animadversiones, aunque no del todo específico en sus adhesiones, es un rasgo de carácter del protagonista que cruza transversalmente *Antes que anochezca* de principio a fin. Intentaremos descifrarlo también.

El cuerpo en disputa

El capítulo denominado “El erotismo” es el más largo que encontramos al promediar el libro. En este caso, el autobiógrafo realiza una descripción puntillosa de lo que era la vida

[39] Ver Altamirano Cano, Alberto. (7 de julio de 2012). *Vargas Llosa y la dictadura perfecta*. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=iu60OuwuZtg.

de la comunidad homosexual en los tempranos años de la Revolución cubana, con encuentros furtivos en todos lados, aunque preferentemente cerca del mar. Para Arenas, la homosexualidad, cuyo ejercicio fue prohibido por el régimen castrista, se convirtió en una acción militante. La sentencia de "a mayor represión mayor liberación" parecía darse en su esplendor.

Hacia el final de este capítulo, el autobiógrafo señala lo que quizás sea el primer punto de partida para comprender su posterior inserción en el mundo de la literatura. Allí cuenta que su segunda novela, en rigor publicada como primera, *El mundo alucinante,* escrita entre 1965 y 1966 y víctima de la censura en Cuba, fue publicada en Francia y nunca en la isla, al igual que casi todo el resto de su obra. Es decir que, como producto de la censura, la carrera de escritor de Arenas comienza y se extiende fuera de su tierra natal. Lo paradójico es que *El mundo alucinante* gana en Cuba, a pesar de su ausencia editorial, una mención en el concurso "Cirilo Villaverde" de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), aunque la misma viene acompañada de "consejos" para la corrección. Con la referencia obtenida, el autor promete al jurado revisar las cuestiones del texto observadas para que el mismo sea publicado, pero, fiel a sus principios, Arenas decide no modificar ni una coma. El resultado es que *El mundo alucinante*, considerada –muy a pesar de su autor– como un antecedente del realismo mágico, sale de modo clandestino de Cuba y se publica por primera vez traducida al francés nada menos que en 1968, año decisivo en el ámbito político parisino. Ya en 1969 se publica en español en la Ciudad de México. Tenemos aquí, pues, el inicio de la carrera de un escritor que, concretamente, y por cuestiones de fuerza mayor, vive su debut editorial fuera de su país y en otra lengua. Como aclara el propio autobiógrafo en el inicio del capítulo siguiente, "Jorge y Margarita", su único libro publicado en Cuba fue *Celestino antes del alba*, que agotó la única edición y nunca se volvió a reeditar.

Vale decir que Arenas es, desde el inicio y por razones políticas, un escritor transnacional, un autor de la literatura mundial que escribe en una tierra y en una lengua textos literarios que se publican por primera vez en otros países (Uruguay, México) y en otra lengua (francófona). Obra y política, en tanto modo de producción y circulación, están hermanadas desde el comienzo por un factor problemático o bien, si se quiere, dramático: la imposibilidad de editar los libros en su país de origen merced a la censura. Esta situación y limitación objetiva abre el llamado a hacerlo en otros marcos jurídicos, territoriales y en contextos sociales que lo hagan posible.

En el capítulo denominado "El superestalinismo", el protagonista toma contacto con la política internacional a partir de la noticia de que el gobierno cubano apoyaba la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968. A raíz de ese hecho, Arenas fue parte de una marcha de protesta en La Habana, la cual, atestigua luego, fue la última que recuerda que se pudo hacer y que terminó con varios de sus compañeros presos.

Ahora bien, el momento en el que la autobiografía produce un quiebre es en el capítulo "El caso Padilla", que obviamente se refiere a lo ocurrido con Heberto Padilla en 1971 cuando, después de ser encarcelado por haber escrito textos críticos hacia el régimen castrista, el poeta, brutalmente agredido durante un mes de cárcel, recupera la libertad y en uno de los actos más recordados, realiza un mea culpa público donde delata bajo coerción a los contrarrevolucionarios que estaban presentes frente a las cámaras de Seguridad del Estado. El caso Padilla, del cual hay una película[40]de Pavel Giroud (2022), es un antes y un después con respecto a la relación de los intelectuales extranjeros y el castrismo (proclamas de Vargas Llosa, García Márquez y Octavio Paz mediante, reclamando su libertad) y es, a su vez, el momento bisagra en el que Arenas hace su llamado a un socorro extranjero, puesto que a partir de allí se endurecen todas las políticas de seguridad contra los artistas y escritores: "Llegó la noche oscura para todos los intelectuales cubanos. Ya para entonces era imposible pensar en abandonar el país, pues desde 1970 Fidel había proclamado que todo el que quisiera irse del país ya lo había hecho, convirtiendo la Isla en una cárcel cerrada" (164).

La humillación extrema sufrida por Padilla, de la que no se recuperará jamás (Arenas cuenta que encontrará a su colega muchos años después en Estados Unidos, como veremos más adelante, estragado por el alcohol y la depresión), y la recriminación general hacia su cobardía posterior, delación mediante, representan una línea muy delgada que marca a fuego la experiencia de Arenas, ya que a partir de ese hecho el protagonista entiende que no solo se trata de sacar los textos al extranjero, sino de huir de un lugar donde su vida estaba en serio peligro.

Grito de libertad y justicia

[40] Estévez Torreblanca, M. (2022, 20 de septiembre). El caso Padilla, una película sobre el poeta cubano que desafió al régimen de Fidel Castro. *Infobae*.

La vida de Arenas se complica excesivamente a partir de su arresto durante el verano de 1973. Este episodio, que representará el primero de una interminable saga de desgracias, está contado en el capítulo denominado "El arresto". Y está representado, además, en el inicio de la película homónima de Julian Schnabel, *Antes que anochezca* (2000), que tiene a Javier Bardem encarnando el papel de Arenas. Esto es, de alguna manera un nuevo comienzo del texto o, por decirlo de otra forma, el lugar donde la autobiografía se parte en dos, con un antes y un después. Aquí nace un nuevo personaje, blanco de la crueldad.

Todo comienza con un baño erótico junto a unos muchachos, amantes de ocasión del autobiógrafo, que terminan robando las pertenencias de Reinaldo y su amigo Coco Salá en la playa. Ante la denuncia, interviene la policía cubana y atrapan a los ladrones. Estos declaran falsamente haber sido abusados sexualmente por Arenas y Salá, y así empieza el largo calvario del acusado; una tarde maldita que signará su vida para siempre, una anécdota menor que termina siendo el principio de una caída sin fin.

De víctimas a victimarios, Arenas y Salá recalan en el penal de Guanabacoa. Un informe de la UNEAC lo revela al escritor como "contrarrevolucionario homosexual, que había publicado libros en el extranjero" (citado en Arenas, 2015: 182). Lo importante aquí es ver el tipo de connotación que tiene el término "extranjero" para la UNEAC; se trata, a todas luces, de una noción relativa a la de "cipayismo", palabra típica del uso verbal de las izquierdas y derechas nacionalistas de esa época[41]. Uno de los firmantes del informe era nada más y nada menos que Nicolás Guillén, fundador de la institución en 1961.

Según narra el capítulo, Arenas y Salá salen bajo fianza, aunque a la vez se inicia una pesadilla de persecución y control de todas sus actividades dentro de Cuba: "De pronto, me volví invisible; ni los porteros me saludaban cuando pasaba junto a ellos" (182). El hecho de que Arenas fuera un escritor "de afuera", alguien que publicaba en el extranjero, lo volvía no solo sospechoso políticamente, sino que en virtud de sus novelas se lo había catalogado por parte de la policía cultural del momento como un intelectual que hacía propaganda contra el gobierno de Castro. La diferencia se advierte cuando Salá queda exculpado por un delito menor y el fiscal, en cambio, pide ocho años de prisión para Arenas.

[41] Ver Dosta, R. (2019, 28 de junio). "ANTIIMPERIALISMO Y LENGUAJE. ¿Qué significa la palabra cipayo?" *La Izquierda Diario*, México.

La primera ilusión de justicia se llama París, donde Arenas cuenta que sus editores, enterados de la situación, empiezan a trabajar para darle asilo[42]. Se refiere a Jorge y Margarita Camacho, nombres referentes del citado capítulo anterior cuando el autor habla de la publicación de *Celestino antes del alba*. Arenas planea entonces una fuga por mar a Francia antes de que se inicie el juicio viciado de ilegitimidad donde estaba condenado con antelación. Sin embargo, la policía irrumpe primero en su domicilio y lo llevan arrestado, sin causa, a una penitenciaría de Miramar, previa molida a golpes.

En el capítulo "La fuga", el escritor cuenta su fallido intento de escape, vía Guantánamo, a Estados Unidos, tras huir corriendo de la prisión de Guanabacoa junto a otros reclusos gracias a un candado mal cerrado (184). Lo concluyente de este capítulo es que el protagonista establece un primer vínculo con el país del norte, al cual buscará ir varias veces hasta lograrlo a principios de la década del ochenta. De aquella experiencia frustrada, que incluye unos días entre tiburones, cocodrilos, un intento de suicidio, inanición y contacto sexual en un tren con polizontes, Arenas terminará arrestado en La Habana, situación que logrará sortear esta vez con un documento falso. En el episodio, donde también participa su madre, intenta comunicarse con el embajador de Francia en Cuba para pedir asilo político y exilio legal: "Después de todo, todos mis libros estaban publicados en Francia" (193).

Unos días más tarde, más concretamente el 15 de noviembre de 1974, en un nuevo intento de establecer el plan de escape por mar, con pocas expectativas de éxito y en una circunstancia desesperada, Arenas escribe de puño y letra un comunicado dirigido a la ONU y a la UNESCO, en el cual reclama a viva voz una ayuda por la persecución que está sufriendo. Y, atendiendo a lo que había sido el caso Padilla, aclara: "Quiero apresurarme a decir que esto que digo aquí es lo cierto, aun cuando las torturas me obliguen luego a decir lo contrario" (197). El documento se publica en París en el diario *Le Figaro* y los amigos de Arenas empiezan a moverse para rescatarlo por vía diplomática. Ante la llegada de la policía a la casa de los hermanos Abreu, íntimos amigos de Arenas, estos queman los textos inéditos del autor, que son al menos dos novelas. Por otra parte, Arenas empezará en esos días a escribir los primeros retazos de lo que quería que fuera *Antes que anochezca*. Producto de la circunstancia, esos papeles se perdieron y solo quedaron anécdotas en su memoria.

[42] Figura jurídica de origen griego, que viene de "asylon" y "asylos" cuyo significado es "lo que no puede ser tomado", en el sentido de un lugar inviolable de protección, que considera a la persona como sujeto casi sagrado. En la modernidad, se incorpora en la constitución francesa posrevolucionaria de 1791.

La travesía de la huida sigue con Arenas subido a un árbol durante tres días seguidos, y la policía y los perros adiestrados que rastrean todo el territorio para hallarlo. El autobiógrafo cuenta que tomaba anfetaminas para levantar su ánimo maniaco depresivo, por lo que mezclaba su desesperanza con momentos de euforia extrema y episodios alucinógenos. Pasará otros tantos días sumergido en el agua y pescando como el hombre primitivo para poder alimentarse, con un anzuelo improvisado. Finalmente, lo interceptan en un parque de Calabazar a punta de pistola cuando salía de una tienda.

Puertas adentro y salida de la reclusión

"La prisión" es uno de los capítulos más largos de toda la autobiografía, donde Arenas narra de a poco y en detalle las condiciones infrahumanas donde vivían los presidiarios en La Habana; este es a su vez el nudo de la película homónima con la representación de Bardem. Después de seis meses de encierro en la cárcel de El Morro, sin juicio y en las peores condiciones, se lo somete a un interrogatorio del gobierno, en el cual el reclamo de los interrogadores es conocer de qué manera el escritor había podido trasladar sus textos al extranjero. "La Seguridad del Estado estaba interesada en saber cómo había sacado yo mis manuscritos y el comunicado a la Cruz Roja Internacional, a la ONU y a la UNESCO" (223). Los amigos de Arenas habían llevado adelante la campaña en Francia a través de *Le Figaro*.

Luego de un interrogatorio, Arenas tiene otro fallido intento de suicidio, esta vez por ahorcamiento, repitiendo la acción que finalmente logrará concretar muchos años después (morir voluntariamente). Será trasladado a Villa Marista, la sede principal de la Seguridad del Estado. El autobiógrafo, de modo sistemático, aparece como una víctima sin solución de continuidad. Tres meses más tarde, y tras sucesivas interrogaciones y torturas, firma bajo coerción una declaración de arrepentimiento, donde manifiesta que escribió libros desacertados, tuvo una elección sexual equívoca y una posición contrarrevolucionaria de la que ahora se lamenta:

> Me consolaba pensando que, cuando estaba en el Parque Lenin, había escrito en el comunicado a la Cruz Roja Internacional, a la ONU, a la UNESCO y otras muchas organizaciones, que nunca lo publicaron, que las denuncias que yo hacía contra el régimen de Fidel Castro eran absolutamente ciertas y que todo aquello era la verdad, aun cuando

> en un momento dado tuviera que negarlo; yo sabía que podía llegar el momento de mi retractación (Arenas, 2015: 229).

A raíz de esta confesión hecha bajo presión, como en el caso Padilla, Arenas será devuelto otra vez al Morro. Habían pasado cuatro meses de total incomunicación, con días enteros sin ver la luz del sol. "Después supe que periódicos extranjeros habían publicado que yo estaba desaparecido y que no aparecía relacionado en ninguna de las prisiones de La Habana" (230). Puede apreciarse, en consecuencia, la apelación del escritor al mundo exterior para que alguna institución del derecho internacional lo rescatara de su indefensión legal. Ese exterior, para el protagonista, era desde luego Europa. Pero en términos de su producción literaria, lo más importante es que señalaba la preocupación del Estado cubano porque sus manuscritos no fueran leídos en el extranjero para que no se viera dañada la reputación e imagen de la Revolución. "Ahora me arrepentía y prometía no volver a tener nunca más contacto con el mundo occidental, ni escribir ni una línea contra la Revolución cubana" (230). Incluso, aclaraba: "Mi juicio sería por un delito común grave: corrupción de menores. Hasta de violación se hablaba. De este modo, para evitar un escándalo internacional, yo sería condenado por un delito común" (230).

Arenas recupera la libertad a comienzos de 1976. Al poco tiempo mueren dos personas esenciales en su vida: primero su abuela, y luego, José Lezama Lima. "La muerte de Lezama y de mi abuela en el mismo año me sumieron en el mayor desamparo que puede padecer un ser humano […] después de aquellas muertes yo no volvería a ser jamás la misma persona" (255).

Cuando empieza a pensar en su salida de Cuba, el autobiógrafo relata las estratagemas que los cubanos de aquella época llevaban adelante para huir de la isla, apostando con sumo riesgo a una escapatoria clandestina en buques acuáticos. El reiterado primer paso del protagonista es enviar mensajes a órganos de prensa en España y Francia, solicitando asilo, como forma de poder salir de manera legal. Arenas dedica varias páginas del capítulo "Hotel Monserrate" a contar no solo las experiencias fallidas de otros coterráneos, que habían intentado fugarse en barcos mercantes de manera encubierta, sino a sus intercambios epistolares con amigos cubanos que residían en Europa, como Margarita y Jorge Camacho, que eran filtrados por la Seguridad del Estado de Cuba.

En 1980, después de la triste muerte de Virgilio Piñera, a la que dedica un capítulo obituario completo, Arenas comienza con el plan efectivo de abandonar la isla. Puede advertirse en sus palabras el *racconto* de una vida malograda, aunque aún no hay una revisión de sí mismo como escritor (una autobiografía propiamente dicha), puesto que había pasado la mayor parte de su vida adulta en busca de la supervivencia más elemental. Esto se presenta como un dato a tener muy en cuenta en *Antes que anochezca,* al pensar sobre todo en la idea del género autobiográfico como propio del escritor. Acaecida buena parte de la historia de su vida, el autor aún no es del todo un escritor, o, dicho de otro modo, el narrador aún no es un autor profesional.

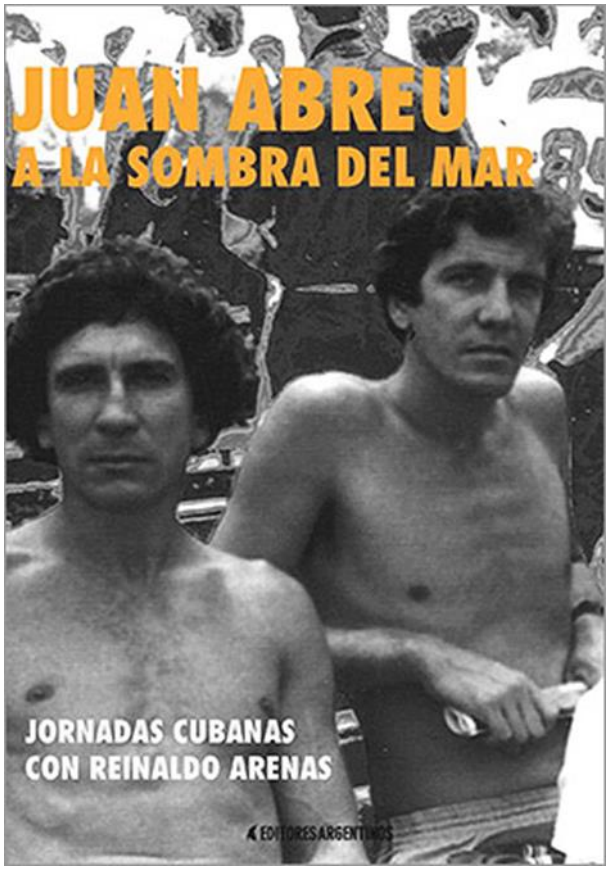
> Así transcurría mi vida a principios del año 1980; rodeado de espías y viendo cómo mi juventud se escapaba sin haber podido nunca ser una persona libre. Mi infancia y mi adolescencia habían transcurrido bajo la dictadura de Batista y el resto de mi vida bajo la aún más férrea dictadura de Fidel Castro; jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra (Arenas, 2015: 295).

Lo interesante de esta afirmación reveladora es que, hasta ese momento, Arenas no se veía a sí mismo, en términos autobiográficos, como un escritor en el sentido del espacio simbólico que eso puede representar en el ideario cultural: el hombre de letras, el intelectual activo, el académico, la palabra institucionalmente responsable, el artista del mundo sensible. Se percibía más bien como una identidad político-sexual construida en función de su historia individual como víctima del despotismo, y se pensaba en simultáneo como un ciudadano común en busca de libertad y justicia, lejos del poeta comprometido que usa su obra y su posición social para denunciar sistemas de gobierno autocráticos. Su mirada era desde adentro, a diferencia, por ejemplo, de la de Cabrera Infante. Arenas no era aún un escritor demasiado consagrado, aunque sí conocido; sus textos circulaban en espacios intelectuales, sobre todo entre amigos y aficionados, y a su vez él carecía mayormente de información acerca de lo que pasaba fuera de Cuba con sus libros (algunos exitosos, como *El mundo alucinante*). Ya con respecto a su dificultosa chance de salida de la isla, señala: "Es prácticamente imposible meterse en una embajada, aunque todos los jóvenes soñaban con ello" (296).

En el capítulo siguiente, llamado "Mariel" en referencia al puerto, el narrador cuenta la famosa historia de los miles de cubanos que se quisieron meter en la embajada de Perú, a la que el gobierno cubano le quitó la escolta diplomática generando un

amontonamiento aún mayor. Después le cortó el servicio de luz y de agua. Allí estaba un amigo de Arenas, un tal Lázaro. Aparece así una de las típicas apreciaciones contundentes que hace Arenas sobre los escritores o intelectuales latinoamericanos: "El Gobierno trataba de disminuir el escándalo, pero ya todas las agencias de prensa en el mundo daban la noticia. El mismo Julio Cortázar y Pablo Armando Fernández, testaferros de Castro que en aquel momento estaban en Nueva York, declararon que eran sólo seiscientas o setecientas personas las que estaban en la embajada" (298). Arenas también describe el caso del intento de los cubanos que intentaron ingresar fallidamente a la Oficina de Intereses de Estados Unidos en Cuba: "En medio de un discurso desesperado y airado, Castro, junto a García Márquez y Juan Bosch, que aplaudían, acusó a toda aquella pobre gente que estaba en la embajada de antisociales y depravados sexuales" (299). Sobre este episodio, que derivó en la salida de barcos por el puerto del Mariel hacia Miami, se basó la famosa película *Scarface,* de Brian de Palma, en 1984, con Al Pacino como protagonista[43]. Pues bien, uno de los que logra salir de Cuba es el citado Lázaro, que le promete a Arenas que una vez que llegue a Miami lo ayudará a salir a él también y le conseguirá refugio. En conclusión, Arenas consigue el pasaporte de salida de La Habana por el puerto del Mariel en uno de los tantos barcos cargados de exilados, divididos entre delincuentes con causas penales, insanos mentales declarados y homosexuales pasivos (conforme a la taxonomía prestablecida por el gobierno cubano de la época). "Salí como una loca más, no como un escritor; ninguno de los policías que me autorizaron, en medio del desorden general, sabía nada de literatura, ni tenía por qué conocer mi obra, por lo demás casi totalmente inédita en Cuba" (302). En esta afirmación se ve con nitidez cuál era la visión que tenía el autor de sí mismo. Dicho esto, aquí empieza la nueva vida del autobiógrafo, una vez que desembarca en Cayo Hueso, tras casi una semana sin comer, deshidratado y vomitando bilis. La nueva vida de Arenas, quizás su única vida feliz después de la infancia en Holguín, dado que muere muy joven unos años después, será ahora sí una vida de escritor, de poeta, intelectual, militante gay y referente de los derechos humanos, pero ya en otro país.

[43] Ver Echarri, M. (2024, 9 de enero). Truculenta, misógina, racista y nihilista: 'Scarface', la película que tardó 40 años en ser un clásico. *El País* de Madrid.



Libro que recorre los ocho meses que transcurren desde que Arenas es declarado prófugo de la justicia cubana hasta que, tras ser apresado y condenado. se le permite la primera visita en prisión.

Volver a empezar

Al llegar a Cayo Hueso, según lo narrado en el capítulo homónimo, Arenas se pone en contacto con todos sus amigos exilados en tren de recuperar las innumerables páginas escritas que había podido sacar furtivamente del país a lo largo de los años. Entre las personas con las que se contacta está Severo Sarduy. Más tarde, es invitado por la Universidad de Florida a dar una conferencia en Miami, su flamante residencia, donde habla por primera vez ante un público extranjero; entre los presentes está Heberto Padilla, del cual dice: "Sentí lástima por aquel hombre destruido por el sistema, que no podía encararse con su propio fantasma" (308).

Desde los primeros días en Estados Unidos, el autobiógrafo comienza una nueva vida, no solo en su condición de exilado, sino de figura cultural, amalgamando sus textos inconclusos y perdidos con una suerte de nuevo plan editorial pensado a futuro. Leer, escribir, publicar, ofrecer charlas, discutir en el espacio público, conectarse con intelectuales, forjar comunidades con el denominador común de la cultura; Arenas

reinicia así un sueño perdido. Serán para él los únicos años de bienestar antes de que lo azote la destructiva enfermedad del HIV.

El autor empieza a reclamar las regalías por los libros vendidos en Europa, México y Estados Unidos. La novela *El mundo alucinante* iba por su quinta edición y el autor no había cobrado nada. En Estados Unidos Arenas se convierte, al fin, en un escritor profesional. Esta es la voz que emerge del yo autobiográfico con más sentido: la de un autor, un intelectual, un militante visible y localizable, un exiliado político hispanoamericano. No obstante, ya que buena parte del mundo intelectual latinoamericano progresista era abiertamente favorable y hasta venerador del régimen castrista, se le cierran muchas puertas a Arenas, que no puede con su indignación:

> Ese fue también el caso de Ángel Rama, que había publicado un libro de cuentos mío en Uruguay; en lugar de escribirme una carta al menos para felicitarme por haber salido de Cuba, porque él sabía la situación que yo tenía allí, por cuanto nos vimos en Cuba en el año 1969, publicó un enorme artículo en el diario *El universal* de Caracas titulado: "Reinaldo Arenas hacia el ostracismo". Rama decía en aquel artículo que era un error que yo hubiese abandonado el país, porque todo se debía a un problema burocrático; que ahora estaría condenado al ostracismo (Arenas, 2015: 308).

Arenas visitó varios países en los meses siguientes a su desembarco en Miami, en concreto, Venezuela, Suecia, Dinamarca, España, Francia, Portugal y Puerto Rico. "En todos dejé escapar mi grito; era mi tesoro; era cuanto tenía" (310). El escritor ejerce su condición de exiliado como un hombre de mundo, y usa, en rigor, su nombre para el reclamo de justicia denunciando las violaciones a los derechos humanos y las persecuciones a los disidentes cubanos. Había recuperado su estatus cultural, su voz se hacía escuchar y vivía una libertad política hasta entonces desconocida para él. También, claro está, pudo salir de la extrema pobreza en la que se había acostumbrado a vivir en la isla, cobrando los primeros derechos de autor de su obra y dando conferencias, así como escribiendo artículos para medios de prensa, además de contar con la ayuda inestimable de amigos ya instalados en el mundo desarrollado, como Juan Abreu. En esos primeros viajes, Arenas enciende una lucha polémica contra todos los defensores del modelo socialista, llegando incluso a la violencia, como cuando le arroja un plato de comida a un "comunista de lujo" en Puerto Rico (310). Así es que el autobiógrafo, ya instalado definitivamente y con credencial plena de exiliado oficial, comienza con furia su

militancia anticastrista con un grito que lleva a cuestas en cada estancia. Se cruza con Eduardo Galeano en una universidad, a quien llama, al igual que a Cortázar, "testaferro de Castro" (310). Nace también su labor docente como invitado a la Universidad Internacional de Florida, donde trabajará como profesor visitante (Arenas no tenía título universitario); allí dará cursos de poesía cubana. A los pocos meses, y luego de ir a fiestas y tertulias noche y día, y de relacionarse con muchos exilados cubanos, en particular escritores (Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro[44]), el poeta se da cuenta de que Miami no es ni será nunca una ciudad literaria, tal como la hubiera querido vivir, sino un cayo de un mercantilismo incurable, y decide mudarse a Nueva York, aprovechando una invitación de la Universidad de Columbia. Cabe recordar que en ese entonces la ciudad insigne de la esfera bursátil venía de una bancarrota brutal[45].

"Me doy cuenta de que para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir […] en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad" (314). Vemos, pues, que de a poco el protagonista se vuelve un hombre de ningún lugar, un paria, aunque no declame nostalgia ancestral alguna. La sensación no es de pérdida, sino de falta de suelo propio, de tierra firme, la ausencia de un pasado que recordar además de la infancia en el campo. Lo que hay es desorientación, falta de calor familiar, de arraigo, angustiosa fuga hacia adelante. En rigor, el único pasado que ata a Arenas es la ensoñación de su temprana niñez. "El desterrado es ese tipo de persona que ha perdido a su amante y busca en cada rostro nuevo el rostro querido y, siempre autoengañándose, piensa que lo ha encontrado. Ese rostro pensé hallarlo en Nueva York" (315).

La manzana de las luces

La vida de Arenas empieza a cambiar con el arribo a Nueva York en diciembre de 1980, en medio de la odisea navideña y cargado de libros, tal como lo certifica en los capítulos "Las brujas" y "La revista Mariel".

[44] Un caso que sirve como antecedente es la canónica novela *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro (autor hispano-cubano), publicada por primera vez en México en 1938. Ambientado en el periodo republicano, el libro narra las relaciones homosexuales de presos cubanos en una cárcel, viviendo en condiciones penosas.

[45] Ver Jiménez, F (2022/ 21 de noviembre). Cuando la ciudad de Nueva York se convirtió en el mayor activo tóxico del mundo. *Eleconomista.es.*

"No me sentí extranjero al llegar a Nueva York" (318). El escritor parece haber hallado al fin su territorio y se vuelve a conectar con el ambiente multicultural y literario de Manhattan, y con los jóvenes de la militancia gay del East Village. Alquila un departamento muy pequeño cerca de Times Square. "Nueva York durante los años 1980 y 1981 fue una verdadera fiesta" (318). Se trata del preciso momento en que encuentra, por decirlo de algún modo, *su lugar en el mundo*, su verdadero hogar (el otro era el Holguín de su infancia).

Hasta contagiarse de HIV, Arenas vivirá en Manhattan sus años de esplendor. Así, el yo de *Antes que anochezca* deviene en el del escritor en su plenitud. Una infancia remota y una primera juventud perdida dan pie a una adultez plena, lejos de casa, pero cerca de sí.

> Vivíamos ahora la euforia de la nieve y de una gran ciudad que no paraba nunca; allí estaba a cualquier hora del día o de la noche todo lo que uno quería […] Era verdaderamente un sueño y una fiesta incesante […] Me queda el consuelo de haber vivido aquellos últimos años, antes de que llegara la plaga, antes de que la maldición cayese también sobre la ciudad, como siempre cae sobre todas las cosas realmente extraordinarias (Arenas, 2015: 318).

En 1983 Arenas viaja por un tiempo a Europa con un documento expedido por la ONU para refugiados. Parte con su amigo Humberto López. Primero da una conferencia en la Universidad de Estocolmo, donde habla acerca de la situación de Cuba ante exilados chilenos de la dictadura de Pinochet que lo increpan a los gritos. Al llegar a Madrid, es recibido por dos grandes amigos que no veía desde hacía quince años: el célebre matrimonio de Jorge y Margarita Camacho. Los tres se van rumbo a París. El viaje le devuelve vitalidad. Arenas está en el momento más feliz de su vida: asentado en el Middletown, libre, trotamundos, viviendo una vida de escritor y entusiasta bohemia. Hay un capítulo entero de la autobiografía denominado "Viajes".

A la vuelta, en Manhattan, conoce a Carlos Fuentes y a Emir Rodríguez Monegal. Hacía solo tres años que se había ido de Cuba y ya estaba instalado en el furor cultural de la Gran Manzana, había escrito y reescrito seis libros, participado de tres películas, fundado una revista literaria, y había podido sacar por tres meses a su madre de Cuba y llevarla con él a su hogar. Además, había hablado en cuarenta universidades (entre las europeas y las norteamericanas) y visto en vivo a Borges recitando poemas. Arenas

llevaba, igualmente, una vida sexual intensa, disfrutando de las noches libertinas en la mítica calle 42 y los bajos fondos del Harlem. Se trata de un artista en modo experimental. "Una de mis grandes aventuras, compartida con mi amigo Roberto Valero, su esposa María Badías, y Lázaro, fue recorrer todo el país en un carro, donde, por primera vez, respiramos la sensación de libertad y el goce de una aventura sin sentirnos perseguidos; la satisfacción de sentirnos vivos" (328). La autobiografía se convierte durante unas páginas en una *road movie*, al estilo beatnik de Jack Kerouac[46]. El de principios de los ochenta es un Arenas en plan *Route 66*[47], vida salvaje y experiencia cultural y académica (aunque sin carrera), con reconocimiento literario y visibilidad política en los países del primer mundo, donde logra poner una pica en Flandes. Sin embargo, sus ingresos eran magros, de clase media modesta, en una ciudad que salía de la quiebra y que tenía altísimos índices de delincuencia. Vivía en un departamento pequeño y viejo, compartido con otros inquilinos donde alquilaba un cuarto.

Por otra parte, en Estados Unidos se experimentaban nuevos tiempos. Después de la crisis del petróleo de 1973 y de la implosión del Estado de Bienestar rooseveltiano, llegan los primeros años de Ronald Reagan y el republicanismo post-Carter, signado por un conservadurismo cultural riguroso y una liberalización económica inédita en la historia norteamericana desde el siglo XVIII. Es la etapa que históricamente suele ser denominada como "neoliberal" o "neoconservadora" e, incluso, si se quiere más estrictamente en la jerga financiera, "monetarista"[48], aludiendo al influjo teórico de la Escuela de Chicago, o aun, "posfordista", en relación con la historia de las formas de trabajo y producción ("toyotismo" se le dice ahora): el advenimiento del capitalismo de servicios en reemplazo del fabril. Vale decir que, si bien Arenas fue un rabioso anticomunista, tampoco tuvo piedad con las nuevas formas que adquiría el capitalismo minarquista[49] posterior al modelo keynesiano[50] que se desmontó a principios de los años setenta. "Mi nuevo mundo no estaba dominado por el poder político, pero sí por ese otro poder también siniestro: el

[46] Ver Seisdedos, I. (2022, 12 de abril). La última vuelta en el camino de Jack Kerouac. *El País* de Madrid, suplemento Cultura.
[47] Canción icónica de rock and roll compuesta por Bobby Troup en 1946 y grabada por múltiples artistas, que habla sobre la vida en las rutas norteamericanas, desde Chicago hasta Los Ángeles.
[48] Ver Argandoña Ramiz, A. (2020). Milton Friedman y el monetarismo en la teoría y en la práctica. *Iberian Journal of the History of Economic Thought.* Vol 7. N1.
[49] Término popularizado a mediados de los años setenta por Robert Nozick en su ensayo *Anarquía, Estado y utopía México* (FCE, 1988).
[50] Signado por el creciente intervencionismo estatal, el alto gasto público para estimular el consumo y un tipo de economía cerrada para favorecer a la producción manufacturera local.

poder del dinero. Después de vivir en este país por algunos años he comprendido que es un país sin alma porque todo está condicionado al dinero" (332).

En suma: 1980 a 1983, y en menor medida 1983 a 1985, son los dos períodos consecutivos en los que Reinaldo Arenas vive en Nueva York una vida colmada de experiencias gratificantes, de escritor libre e intelectual en términos políticos, como de esplendor personal. Incluso sus ingresos bajos le permitían un nivel de vida bastante superior al que tenía en Cuba. Es esta etapa, 1980-1985, la más intensa del autobiógrafo conforme lo relata en los últimos capítulos, o la que con mayor efusividad narra al menos. Allí habla un escritor propiamente dicho, alguien que ha dejado el infortunio atrás y se ha lanzado a una vida nueva, con proyectos, que hace pie en las condiciones generales en las que deviene literariamente un autor al describir su pasado, porque es en ese período donde Arenas más habla de literatura y de su vida de poeta; incluso logra alcanzar una notoriedad mayor con su aparición en la película *Conducta impropia*[51] (1983), famoso documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal que reproduce buena parte de los testimonios de los homosexuales enviados a campos de trabajos forzosos (UMAP) en Cuba[52]. No obstante, y como queda consignado en sus propias palabras, la situación legal y económica de Arenas, más los choques con la nueva cultura exitista de los yuppies de Wall Street, serán producto de ciertas desventuras.

Cinco años es muy poco tiempo, podrá decirse, pero a la luz de *Antes que anochezca*, fue en ese proceso de tiempo, en ese preciso intervalo de números redondos (un lustro), donde aflora la plenitud de la experiencia vital de quien construyó con su vida una voz literaria. El declive de ese breve lapso de años felices comienza en 1985 con la muerte de su amigo Emir Rodríguez Monegal y la proliferación letal del virus del HIV. Pocos años después, en 1990, después de batallar contra dos enfermedades brutales (suma un cáncer), Arenas decide suicidarse y deja como último texto una carta de adiós, consignado en el capítulo llamado "Carta de despedida", que resume, en términos de literatura y política, toda su relación con Cuba y su condición de escritor emigrado:

> Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido

[51]Vásquez, Lucas. (24 de agosto de 2019). *Conducta Impropia*. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=4KoqvBuk9mc.

[52] Ver Duarte, R. (2016. 4 de diciembre). El impactante documental sobre los campos de concentración de homosexuales en Cuba. *Infobae*.

terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Solo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país.

Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad, Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy (Arenas, 2015: 343).

CAPITULO CUATRO: La autorrepresentación de Sergio Pitol

Una vida entre fragmentos

Una autobiografía soterrada, la autobiografía de Sergio Pitol (Puebla, 18 de marzo de 1933-Xalapa, 12 de abril de 2018), publicada por primera vez en 2010[53], lleva como subtítulo "Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones" en virtud de las tres acciones que el autor mexicano se propone como plan de escritura. Así es como guía al lector en tanto este sabe que el autobiógrafo ampliará, rectificará y desacralizará, aunque no sabe bien qué cosas en concreto estarán sujetas a esas tres acciones, por lo que el libro se ofrece como abierto a responder dichos interrogantes. Además, en la adjetivación de su título, el carácter "soterrado" del relato biográfico, supone ya que hay algo oculto que viene a ser develado. Primera impresión, entonces, de la autobiografía de Pitol: la relación que establece a priori con otro género del yo como las confesiones, en tanto anuncia una expectativa o abre un enigma con respecto a una posterior revelación, y, en segundo lugar, con el género policial, en tanto se presenta como un acertijo misterioso, un recurso literario a tono con la búsqueda de una verdad. ¿Qué enigma habrá qué develar del autobiógrafo?

La foto de tapa en la edición de Anagrama, a su vez, tiene como fondo una de las famosas puertas de Madrid: la Puerta de Alcalá. Pitol se presenta, por lo que vemos en materia de imagen (la materialidad del libro), fuera de su tierra natal y bajo un símbolo sobremanera representativo de la capital de España. Es un detalle, pero podremos luego advertir la importancia de estos pormenores, que no por nimios resultan intrascendentes; más bien lo contrario.

[53] Obras del autor: *Tiempo cercado* (1959), *No hay tal lugar (*1967), *Del encuentro nupcial* (1970), *Infierno de todos* (1971), *Los climas* (1972), *El tañido de una flauta* (1972), *De Jane Austen a Virginia Woolf* (1975), *Nocturno de Bujara* (1981), *Cementerio de tordos* (1982), *Cuerpo presente* (1990), *Un largo viaje* (1999), *El desfile del amor* (1984), *Juegos florales* (1985), *Domar a la divina garza* (1988), *La casa de la tribu* (1989), *La vida conyugal* (1991), *Juan Soriano: el perpetuo rebelde* (1993), *El arte de la fuga* (1996), *Pasión por la trama* (1998), *El viaje* (2000), *Adicción a los ingleses* (2002), *De la realidad a la literatura* (2003), *El mago de Viena* (2005), *El tercer personaje* (2013).



El inicio, más concretamente el primer capítulo de la *Autobiografía soterrada*, es con un diario llamado "Diario de La Pradera", donde Pitol comienza hablando desde una clínica cubana en la que está internado a sus setenta y un años, mientras se somete a un tratamiento de ozono que requerirá de una larga recuperación y que le ofrece, en el presente de quietud, suficiente tiempo para escribir. Otro dato, en consonancia con el anterior: la aparición de otro género de la familia del yo, en este caso los diarios. "Ayer al mediodía me interné en el Centro Internacional de Salud La Pradera" (Pitol, 2011: 9).

"La Pradera" es entonces el nombre de la clínica en la que se ha internado Pitol en Cuba, muy cerca de La Habana. Resulta interesante advertir este ítem: el hospital como punto de inicio, la internación como principio de la escritura y la posibilidad del fin (la muerte) como incentivo para poner en palabras una historia de vida. Una vida que, en cualquier caso, se está por terminar en el imaginario del autor. La escritura autobiográfica, como vimos en el primer capítulo en los cruces entre autores, se convierte así en una suerte de carrera contra el tiempo y en una lucha por organizar la memoria. La situación clínica, asimismo, sienta otro precedente: el escritor que escribe fuera de su casa, alejado del calor hogareño, en un espacio extraño, o al menos ajeno.

Una vez hecha la observación aclaratoria acerca de su contexto hospitalario, Pitol da inicio formal a un diario que data del 13 de mayo, aunque no dice de qué año, y cuya primera parte versa enteramente sobre el género cuento y sus características narrativas, así como sus respectivos trucos creativos. Se trata de un procedimiento, descubriremos más adelante: primero decir dónde está, realizar alguna observación de ocasión y rápidamente cambiar el eje de la conversación hacia lo que él considera importante. Esto

dará pie a una técnica constante a lo largo de todo el libro: la literatura y la vida se entrecruzan en una calle de doble mano, donde una no se vale sin la otra. “Comencé a reflexionar sobre el cuento”, afirma (9). Es entonces una autobiografía que no empieza por el relato de la niñez sino por la teoría narrativa. Un comienzo para conocer al protagonista, cuyo único interés real es la literatura. En efecto, el autobiógrafo se despacha con una larga serie de comentarios acerca del cuento moderno, apreciaciones sobre su ídolo Anton Chejov y después Jorge Luis Borges y Raymond Carver, los maestros del economicismo. No solo empieza hablando de literatura, sino sobre un género específico de la misma.

En los días siguientes de ese diario, Pitol dará cuenta de lo que fue su vida como lector y de sus pasiones juveniles: Thomas Mann, Franz Kafka, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre y Virginia Woolf, entre otros. La literatura y el derrotero hospitalario son, a la sazón, los que ocupan las primeras páginas de la autobiografía, que se presenta como la historia de un escritor que primero fue un lector. Entre ambas dimensiones, y con la omisión del pasaje de la infancia, sobrevuelan varias exégesis sobre la literatura como forma de vida, en particular acerca de las características de géneros y opiniones de obras y escritores, casi todos canónicos o clásicos universales. Pitol tiene un catálogo jerarquizado y una educación intelectual; tiene maestros y educadores; tiene, en suma, un altar de idolatrías. A su vez, las reflexiones literarias se intercambian con información sanitaria: “Anteayer, después de la primera sesión de ozono, experimenté una energía física y mental desde hace tiempo desconocida. Mi cuerpo se despojó de los dolores y fatigas, sentí una inicial restauración. En la noche anoté algunos comentarios sobre el cuento, su estructura, su especificación como género” (12).

Como podrá apreciarse en esta descripción de los apuntes y las referencias literarias, el escritor juega en su diario con una especie de meta-autobiografía: escribe sobre los apuntes que tomó la noche anterior y que estaban ya relatados en la ficha de ese día. Así, el lector obtiene información adicional de lo que acaba de leer una página atrás, como si se desprendieran de Pitol dos personajes: el que escribe el diario y la autobiografía, y el que cuenta después que está escribiendo un diario y una autobiografía, un testigo metadiegético.

Un lector

Llegamos a la infancia. El protagonista da como fecha de su inicio en la literatura el año 1956 y dedica varias páginas a relatar con cierto detalle su iniciación en el mundo de las letras, la fascinación por los libros y una forma de educación sentimental sumergida en el México de la mitad del siglo pasado. Como si fuera una declaración de principios, expresa: "Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas. A partir de los veintitrés años, la escritura se entreveró con la lectura" (14). Le sigue la descripción de una carrera de abogacía continuada con asistencia de oyente a la Facultad de Letras y a los cursos de helenismo de Alfonso Reyes en el Colegio Nacional.

La vida laboral de Pitol comienza en su primera juventud, trabajando para distintas editoriales como traductor y trabando amistad con escritores que más tarde serían muy reconocidos, como son los casos de Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis. Se abre aquí una primera e importante preocupación acerca del mundo del escritor y su relación con la política, vínculos claves para pensar la figura del intelectual latinoamericano a partir de esa época.

> La década de los cincuenta fue una época de transformación en la cultura mexicana. Los escritores del realismo socialista, algunos cultivadores de un nacionalismo desgastado y ramplón, y unos cuantos conservadores, la derecha radical, se oponían a las nuevas corrientes de la literatura moderna, sobre todo a la extranjera. Alfonso Reyes, nuestra figura más abierta al mundo, era estigmatizado por escribir sobre los griegos, Mallarmé, Goethe, y la literatura española de los Siglos de Oro. Abrir puertas y ventanas era un escándalo, casi una traición al país (Pitol, 2011: 16).

El autobiógrafo muestra de entrada sus cartas: la identificación con Reyes, el escritor de mundo versado en cultura clásica, la crítica a los nacionalismos rancios, el marxismo y a la identificación con la tradición primitiva. La vida literaria del escritor parece ser, y así se identifica de entrada, la del hombre de la sociedad abierta[54].

En la página siguiente, reafirma: "Mis lecturas eran inglesas y comenzaba a asomarme a la norteamericana y a la hispanoamericana: Borges, Onetti, Carpentier, Monterroso. Fue en Europa donde tuve una necesidad interior de conocer la historia y la literatura de México, desde las crónicas de la Conquista hasta las últimas corrientes" (17).

[54] En el sentido usado por Karl Popper: una sociedad abierta es aquella que es plural, permisiva y diversa, y que debe estar abierta a la novedad, el riesgo y a diferentes puntos de vistas, dado que toda certeza es falible y la verdad contingente.

El autobiógrafo se presenta de ese modo como alguien que descubre de chico la literatura mexicana y mundial, cuando hace su viaje iniciático al Viejo Continente, es decir, cuando tropieza con lo propio en lo ajeno. Si la primera parte introductoria se centra en una historicidad de lector-escritor (y cómo uno derivó en otro), más una serie de ideas generales acerca del género cuento, con el que se lanzó a la aventura de escribir y cuyo punto de partida es una internación hospitalaria en Cuba sobre la que no hay demasiados detalles, el primer elemento relevante de ese rumbo literario está dado por el relato del viaje inicial a Europa.

"En 1961 quemé mis naves y en el verano de ese año me embarqué hacia Europa; para escribir requería una nueva existencia, establecer una inmensa distancia de una niñez bastante agobiante y de una adolescencia que parecía eterna" (18). Así, Pitol no solo brinda una de las pocas referencias que hará a su infancia, sino que establece un punto de quiebre en su vida de escritor a partir del primer viaje (en barco). Será ese tiempo, afincado en Roma, donde proliferarán sus primeros cuentos después reunidos y publicados como *Cuerpo presente* (1990).

"A partir de ese relato, y durante muchos años, mi concepción del cuento se fue modificando" (19). Es decir, el autobiógrafo signa sus primeras ideas acabadas de su escritura en la ciudad de las siete colinas, lejos ya de su Puebla nativa. Se repiten a su vez los tópicos más comunes: teoría narrativa, historias de lector, aprendizaje de escritor y los viajes por el mundo.

> Y si el manejo de la Forma se transformaba, también lo fueron los espacios donde las tramas se desarrollaban: Roma, Venecia, Barcelona, Pekín, Londres, Varsovia, Bujara, Samarcanda. Lo que acerca y comunica esas escenografías son los personajes, por lo general todos mexicanos, con sus vicisitudes, extravagancias y remordimientos a miles de kilómetros del lugar donde dejaron enterrado su cordón umbilical (Pitol, 2011: 20).

Hay una suerte de unidad de lugar, una relación del escritor con la geografía, en suma, una literatura donde las historias tratan de mexicanos por el mundo que han dejado atrás ese cordón umbilical llamado la "patria". A medida que avanza con su diario del mes de mayo, Pitol va dando más certezas sobre su presente, en este caso, su situación clínica. Si bien no incurre en detalles, ha tardado varias páginas en especificar que su internación no es total, *stricto sensu*, sino que se encuentra en un hospedaje de La Pradera y con sentido ambulatorio, así que también realiza paseos por La Habana, hace ejercicio

y lee y escribe muchas horas. Ya parece que su situación sanitaria no es tan dramática, lo que cambia el tono de la *Autobiografía soterrada*, aunque necesita mucho descanso, subraya.

En su relato de la cotidianeidad, el autobiógrafo suele ir a almorzar con una tal Pilar Cervantes, también mexicana, a quien presenta como una amiga que tiene un enfisema y, por recomendación de un médico en común, se encuentran allí para realizar el mismo tratamiento con ozono.

Entre las decenas de libros que acompañan a Pitol en La Pradera están los diarios de Grombowicz, un escritor al que aludirá en sucesivas oportunidades, parte de una tradición que a Pitol le ha sido propia por sus funciones diplomáticas, como es la cultura polaca. Se suman novelas de Sándor Márai y de jóvenes escritores mexicanos que lee con afición.

Dice de la capital cubana: "La Habana vieja es un portento, añade al cosmopolitismo turístico la fuerza popular del Caribe" (22). Cuenta que se detiene a prestar atención, en las calles y en la playa, a las lenguas que hablan los turistas: inglés canadiense, italiano, portugués, francés, papiamento. Y como buen turista-escritor, visita el Floridita, mítico bar donde Ernest Hemingway pasaba largas horas bebiendo cócteles (23). La mirada del autobiógrafo es atravesada por una buena cantidad de observaciones hechas en base a la arquitectura de esa urbe que él cuenta haber visitado por primera vez en 1953, cuando era apenas un adolescente. La parte inaugural del libro se extiende en el anecdotario que entremezcla viajes y elementos literarios, mostrando el primer rasgo narrativo de la autobiografía: el relato no es lineal ni cronológico, sino fragmentario y discontinuo. El protagonista comienza su experiencia literaria autorreferencial atando cabos, uniendo piezas desperdigadas de un pasado que está plagado de aventuras por el mundo, propias de un peregrino o de un expedicionario vital. Lo que vale subrayar es que parte de esas aventuras son las horas de lectura y de escritura, o sea, es la vida de un escritor prototípico. El viaje exterior es narrado en correlación con el viaje interior: la vida activa y la intelectiva.

En cuanto a la estructura, esta segmentación de los acontecimientos narrados según cada día, como un diario, y que concluye el 28 de mayo, se asemeja a otro género hermano de la autobiografía, como es el de las memorias.

Tenemos una autobiografía, entonces, armada desde el principio como un diario íntimo de una internación y un compilado de memorias. Los géneros del yo se entrecruzan (confesiones, diarios, memorias). Por otra parte, Pitol suma en esas formas de narrar un

integrante apócrifo: el periodismo. De repente, usa pedazos de entrevistas cortadas que le han hecho a él en el pasado y que le sirven como refuerzo de las experiencias, lo que parece ser un sustituto de la memoria perdida; más tarde dedicará un capítulo entero a este género de la prensa escrita cuyo interlocutor es Carlos Monsiváis. La primera aparece en la página 34 y está ligada, otra vez, a su *ars poética* del cuento.

Otro dato saliente de esta historia iniciática de Pitol en la literatura es que su primer texto como escritor fue escrito arriba de un barco, en altamar, rumbo a La Guaira, Venezuela. Así es que: "La primera vez fue en la cubierta del Francesco Morossini, cuando tratando de escribir una carta probablemente a uno de los amigos que desistieron del viaje, empecé un poema" (36). Pronto, el autobiógrafo se encarga de destruir el valor de aquellos poemas de juventud por los que sintió mucha vergüenza, ya que varios de ellos habían sido regalados a amigos y escritores cercanos. Leídos muchos años más tarde, le parecen espantosos; todo un cliché de escritor consagrado.

Asimismo, en las páginas finales de ese primer capítulo, cuyo eje es el diario de la clínica, el escritor cuenta que en 1982 trabajaba como funcionario público y era agregado cultural en Moscú en las postrimerías de las horas finales de la Guerra Fría. También señala su adoración por un país como China (la experiencia como hombre de la cancillería mexicana enviado a distintas latitudes de la Europa oriental se trabajará en un capítulo aparte porque resulta fundamental a los fines de este trabajo). Si Pitol fue un hombre de mundo no lo fue solo por la influencia de Reyes, su amor por los viajes ni sus valores ilustrados, sino también por una experiencia política inescindible de su carrera de escritor.

Ya sobre el final del primer capítulo, el autobiógrafo habla de sus últimos días en La Habana, donde le hacen estudios neurológicos de logopedia y foniatría; a fines de mayo, cuando concluye su breve diario de la internación ambulante en La Pradera, el Pitol regresa a Xalapa, México, donde residía en aquel entonces. Es el momento donde el narrador vuelve a posicionarse en el presente de la enunciación.

Un escritor

El segundo capítulo se llama "Hacer oír, sentir y ver", y empieza con una reflexión acerca del género autobiográfico o, para decirlo de otro modo, con una confidencia del autobiógrafo que da por ciertas algunas condiciones del género con el que está trabajando.

"Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infestada por una plaga de imprecisiones, errores, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro" (47). El capítulo sigue con muchas referencias a su vida de escritor a lo largo de cincuenta años, bajo algunos parámetros que ofrecen la idea de cómo escribió varios de sus libros. Se trata de influencias literarias canónicas y de las narraciones orales de su abuela (igual que Arenas) hasta las representaciones de sus personajes en espejo con la vida real. Pitol recuerda allí su primer libro publicado, *Tiempo cercado*, en 1957, un volumen de cuentos. Este clásico lugar común, de tipo comparativo entre vida y obra, será de continuo un recurso que aparecerá sostenidamente hasta el final del libro.

"Salvo *Tiempo cercado*, todos mis libros fueron escritos durante veintiocho años en el extranjero" (49). El autobiógrafo –al igual que Arenas– se presenta como un escritor cuya obra se vincula con los extramuros de la patria: "Lejos de México no tenía noticias de las modas intelectuales, no pertenecía a ningún grupo, ni leía lo que mis contemporáneos leían. Era como escribir en el desierto" (50).

En 1961, Pitol cuenta que se va de México y que volverá solo de vacaciones. Su residencia en varios países del exterior suma veintiocho años, esto es, hasta 1989, o sea, toda una carrera y una vida adulta. Entre 1961 y 1972 vivirá como agregado cultural en Roma, Pekín, Bristol, Moscú, Varsovia y Barcelona. Se dedicará a traducir para grandes editoriales y a escribir su obra, sin ejercer nunca la profesión de abogado. También dará clases en la Universidad de Bristol (Inglaterra). En la segunda parte de su estancia fuera de México, de acuerdo con su taxonomía geográfica, entre 1972 y 1988, el protagonista ejercerá tareas diplomáticas en Francia, Hungría y la por entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Pitol había cultivado desde su adolescencia, según dice, una pasión devota por los autores rusos clásicos[55]: Tolstoi, Chejov y, en especial, Gogol (58). Así, el autobiógrafo va cruzando su experiencia nómade con la escritura de una obra personal, donde describe varias anécdotas que después terminarán en las páginas de sus cuentos o en pasajes de novelas. Algunas impresiones del escritor en cuanto a este periodo de viajero permanente pueden leerse promediando dicho capítulo:

> La Barcelona que viví entre 1969 y 1972 era una de las ciudades más vivas de Europa. Se preveía ya, se sentía en el aire, que la fortaleza totalitaria estaba minada, que faltaba

[55] Cátedra Alfonso Reyes. (31 de octubre de 2013). *SERGIO PITOL - La época de oro de la literatura rusa (primera sesión)* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=1BHKljc-vxI.

> poco tiempo para explotar y desquebrajarse. Había corrientes libertarias de distintos calibres y la vida cultural era un reflejo de esas circunstancias. La revolución juvenil que recorrió Europa en el 68 dejó un fuerte eco en España. Se vivía en un mundo de ideas y de emociones abierto a todas las novedades. Todas mis células participaban en esa ebriedad (Pitol, 2011: 56).

El capítulo siguiente, el tercero en cuestión, se titula "La coronación, el destronamiento y la paliza final". Aquí el autobiógrafo retoma su diario cuando regresa a México después del tratamiento en Cuba, y aclara que su vida está limitada por problemas de salud. En Xalapa se dedica casi todo el día a leer y a escribir, y está prácticamente imposibilitado de viajar. No da detalles médicos. En concreto, se aboca dos o tres horas al día a ordenar y corregir sus textos conforme a planes de reedición de sus obras completas y, huelga decir, a escribir este diario que será parte de su autobiografía (la *Autobiografía soterrada*, el objeto en cuestión). Además, mira clásicos del cine y sus escasas salidas se reducen a visitar amigos o a dar alguna charla en un espacio académico.

Pues bien, si en la primera parte de su autobiografía Pitol se consagraba en buena medida a discurrir sobre el cuento, en esta tercera se explaya sobre el arte de la novela. El eje es la estructura narrativa, según el autor, la que define la suerte del género moderno por antonomasia. También alude a la configuración de los caracteres de los personajes como a la importancia del enigma y el viso de opacidad del tejido literario. Cabe enfatizar que, tanto en el cuento como en la novela, Pitol ubica sus intereses en la dimensión narrativa mucho más que en la estilística. No era un flaubertiano, por categorizarlo de algún modo ligero, sino un hijo dilecto del policial clásico.

El 22 de julio el autobiógrafo informa a los lectores que, en rigor de verdad, dicho diario había empezado a escribirse treinta y cinco años atrás, en Belgrado, por lo que inferimos que de él solo quedan estas esquirlas que, fragmentariamente, se fueron desplazando a lo largo de sus páginas con breves anécdotas, como si pudiéramos advertir que su autobiografía es una edición de innumerables pasajes de aquí y allá que, conforme al paso del tiempo, fueron recolectándose y reescribiéndose desde la vida adulta hasta bien entrada la vejez. "Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y, también, un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas" (73). El diario como catarsis, entonces, y como compañero de ruta de la soledad. Allí asaltan al autobiógrafo imágenes de la infancia muy inconclusas o rudimentarias: platos de comida, calles de barro, una melancolía en la que el narrador-protagonista se sumerge solitario, a falta de

padres, hermanos y retrato familiar. A la fascinación por la novela policial y su construcción detallista se le suman reflexiones sobre el cine, sobre todo el polaco de posguerra y la influencia de Shakespeare en algunas comedias y dramas. Ya más tarde aparecen los elogios al arte del teatro. Pitol es un hombre que gusta autorrepresentarse como un diletante atravesado por el refinamiento artístico y la imagen de la erudición.

El aprendiz

El cuarto capítulo de la *Autobiografía soterrada* se llama "Entre la parodia y la extravagancia". Comienza con un rico anecdotario de la literatura mexicana de mediados de los años sesenta, donde el autobiógrafo rescata las figuras de sus amigos Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Vicente Leñero, entre otros. Y llega hasta la primera vez en que se le cruzó por la cabeza la idea de escribir su autobiografía. Son párrafos de metaliteratura, donde el protagonista va trazando su surco vital.

Todo comenzó en Polonia, con la propuesta de un amigo (Juan Manuel Torres). Pitol cuenta que después de largas páginas y con el texto casi terminado, se puso a releer y a corregir y el resultado le pareció extremadamente mediocre, por lo que desistió de la empresa editorial, que reemplazó por proyectos de novela que, como señalará varias veces, es un género en el cual siempre ha incluido material autobiográfico de modo abundante. En consonancia, afirma que de aquel primer intento de género autobiográfico solo quedaron unas pocas páginas en el producto final. Otra vez se repite la operación de ramificar al narrador en dos: el protagonista de la autobiografía y el que cuenta cómo la escribió.

El anecdotario prosigue con una sesión de hipnosis en Guadalajara junto al cuñado de Juan Villoro con el objetivo de abandonar el vicio de la nicotina y destrabar el blanco mental para continuar una novela que tenía detenida. Si bien no pudo ni dejar el cigarrillo ni proseguir su novela, Pitol cuenta que la sesión de hipnosis lo devolvió a un trauma visceral de su vida ocurrido a los cuatro años: el recuerdo de su madre muerta por ahogamiento. "El experimento fue indeclinablemente doloroso, pero marcó en mi vida un definitivo parteaguas" (101). El dato fundamental, aquí, es la irrupción casi violenta de una tragedia de la infancia, la aparición de una madre accidentada y el trauma derivado de aquella experiencia manifestada en una sesión cuasiespiritista. La tragedia, en este

texto, tiene la peculiaridad de aparecer tardíamente, más aún tratándose de un evento acaecido en la niñez.

El quinto capítulo se denomina "Salvo el instinto lo demás son minucias" y continúa con el tópico de la creación literaria y los misterios y vicisitudes que llevan a un escritor a tomar ciertas decisiones. En la ocasión, se refiere a la anécdota de una bienal de literatos en Venezuela a principios de los años noventa. Lo notable es que el escritor se revela a sí mismo como un amateur en términos del dominio de la teoría literaria y, más propiamente, como un creador intuitivo hecho a fuerza de lecturas y pensamientos interpretativos ajenos al campo académico: "El bagaje teórico ha sido a lo largo de mi vida lamentablemente parco. Solo a edad avanzada, durante una estancia diplomática en Moscú, me acerqué a la obra de los formalistas rusos y de sus discípulos" (105).

A partir de ahí nace el descubrimiento de la lingüística, el estructuralismo, Genette, Bajtín y la Escuela de Tartu. Sin embargo, Pitol marca sus límites para la comprensión científica: "Ayuno yo hasta el conocimiento de la retórica clásica, ¿cómo podría atreverme a discurrir sobre un *Ars Poetica*?" (106). Hasta allí, declara, su padre de la comprensión literaria era Alfonso Reyes, en un tipo de interpretación ensayística, no científica ni neopositivista, alejada del carácter semiótico, estructuralista o deconstructivo. Gracias a Reyes, Pitol llegó al Siglo de Oro y a la poesía vanguardista brasileña, como así también a Borges (receptor sucesivo de elogios a lo largo de todo el texto, donde hasta llega a reproducir una página entera de "Historia del guerrero y la cautiva") y a la novela negra de Chandler (el policial como escuela). A renglón seguido, el autobiógrafo dedica unas páginas a hablar sobre el arte de la traducción y su experiencia como traductor profesional, un oficio que ejerció por décadas, elemento central en su configuración cosmopolita. A tal efecto, menciona su aprendizaje con las versiones que hizo de siete novelas de Henry James, entre las que acentúa la extrema dificultad que padeció con *Lo que Maisie sabía* (1897).

En resumen, a las habituales partes dedicadas a la lectura, la escritura y la teoría literaria, el autor añade otro oficio que es el de traductor. También, da cauce a lo que parece una declaración de principios, y es la admiración sincera por la antigua Roma como faro de la civilización y cuna del derecho, haciendo un elogio cerrado a la idea misma de civilidad.

> Hay un aspecto que especialmente me toca del legado romano: su permeabilidad a las otras culturas. Durante años Roma envió a sus mejores hijos a la Escuela de Atenas, y a

> sus propias deidades incorporó rebautizando el amplio reparto del Olimpo griego; aún más, el culto a esos dioses coincidió con otros: Isis y Osiris, Mantra y también con las creencias de cristianos y judíos; y esa convivencia religiosa ni siquiera en los periodos de persecución logró erradicarse. Ese carácter de simultaneidad en lo diverso es el que realmente me interesa del mundo latino. Estrechar los límites y encerrarse en ellos siempre ha significado empobrecerse (Pitol, 2011: 115).

Puede verse en estas afirmaciones la recepción calificada de Pitol por la historia grecorromana y el mundo clásico como punto de partida de la cultura moderna y de toda la tradición occidental. Asimismo, en esa oración final, está la crítica visceral a toda forma de nacionalismo, regionalismo, tribalismo o localismo vernáculo. Este párrafo se asemeja, en definitiva, al citado ensayo de Borges "El escritor argentino y la tradición" (1951) con su repetida neutralización a la idea de exaltar el color local, personificado en la figura del payador y la supuesta mímesis creada por los poetas de la gauchesca (un artificio, según el autor). Sobresale además porque proviene de un escritor mexicano, nacido precisamente en un país con una fuerte impronta de la cultura precolombina. Puede recordarse que es allí también donde escribió su clásico trabajo sobre las "culturas híbridas" el antropólogo argentino residente en México, Néstor García Canclini[56].

Luego, el autobiógrafo se dedica a describir las influencias variopintas que han tenido los escritores a lo largo de la historia y la importancia que las sociedades abiertas tienen en tal caso. "Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más varias. Pero estoy convencido de que esos acercamientos solo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados" (120). He aquí la doble circulación del cosmopolitismo moderno, en tanto la afirmación de la propia lengua y cultura sirve como clave de ingreso al mundo.

Unos párrafos más adelante, se despacha con otra suerte de declaración de principios: "Nos parecería ridículo que alguien se sentara a la mesa de trabajo con la conciencia de ser un escritor colombiano, brasileño o mexicano. Eso ya se da por sentado y en el fondo ni siquiera importa, puesto que en el instante de escribir lo único que ha de saber, lo que cuenta de verdad, es que su patria es el lenguaje" (121).

[56] García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, Grijalbo.

El último capítulo, "Todo está en todo", parece una especie de sorpresa. Está por entero dedicado a una conversación entre el autor y Carlos Monsiváis. Es un típico diálogo entre escritores contemporáneos, pero a la vez amigos, que discurren de forma general sobre algunos grandes tópicos: Cervantes, Borges, Reyes, aventuras en viajes interminables, presentaciones de libros. Se suman los recuerdos de la llegada de la Revista *Sur* en los años cincuenta al D.F. mexicano, nuevas teorizaciones acerca de la novela y el cuento, la relación entre escritor y sociedad, y algunas excentricidades propias de hombres de letras y de mundo, a saber, el recuerdo de personajes muy singulares como Enrique Vila-Matas en su primera juventud en Barcelona. Además, en la conversación citan una innumerable cantidad de escritores occidentales. Es un ejercicio platónico entre versados que se conocen de larga data y que se comunican bajo un código en común: la amistad literaria. En un momento, comparando a Reyes con Borges, en busca de similitudes, Pitol afirma que: "Reyes fue el que nos liberó de un nacionalismo cerrado, y es nuestro maestro" (127).

La introducción de este diálogo le da a la autobiografía la rareza de la inclusión intrusa, la interferencia de un interlocutor imprevisto con su voz, sus opiniones y su peso subjetivo. Parece ser, más que nada, una celebración de la amistad atravesada por comentarios de libros, ediciones y autores. Pero al mismo tiempo es una decisión rupturista en materia de género y de textualidad literaria, en tanto que entra en escena otra variante, llamémosle periodística, como es el formato entrevista o, en el mejor de los casos, tradición filosófica, como es el diálogo, que viene a romper la secuencia narrativa de historias contadas fragmentariamente en primera persona.

Lo más revelador de este último capítulo, en términos biográficos, es que Pitol cuenta casi al pasar que su padre, al igual que su madre, también murió cuando él tenía cuatro años. Estos sucesos de tragedias familiares asoman como relámpagos en un clima de quietud y parsimonia narrativa. Tal vez entonces quien mejor defina el rasgo general del casillero donde se clasifica la autobiografía de Pitol sea Leonor Arfuch:

> Hay, en el imaginario de la presencia, en ese deseo de alcanzar un conocimiento mayor de la persona, todavía un mundo por descubrir: enseñanzas sobre cómo escribir, consejos, apreciaciones sobre los contemporáneos, sobre el libro que le hubiera gustado escribir, rivalidades, chismes, opiniones sobre teoría y/o literatura o sobre cualquier otra cosa (Arfuch, 2007: 163).

Por último, bien vale consignar el lugar de la enunciación de esta autobiografía oculta donde el *tres en uno* de Lejeune, es decir, la unión entre autor, narrador y protagonista en un relato autorreferencial, se alinea plenamente con el objetivo de nuestra observación, y es el lugar de lo que podríamos llamar "el escritor-lector-diplomático", un trotamundos que se sirve de una posición material privilegiada para contar su vida y la historia de su relación con la variable "literatura-geografía". En ese plano, poco y nada hay de vida íntima, de confidencia, de catarsis.

Al final, el autobiógrafo acude a otro tópico recurrente: el viaje verdadero es más el imaginario que el real; la experiencia vital está más en las palabras que en la acción, puesto que, como podrá corroborarse, las descripciones urbanas son apenas meras acompañantes, en tanto las librescas, al modo borgeano, forman la médula de todo el contenido textual.

La autobiografía de Pitol es básicamente la historia de un hombre de letras expuesta como un yo público reconocible, sin mayores desahogos personales, y abundante en viajes, interlocutores variopintos y experiencias de lectura.

TERCERA PARTE: LECTURAS COMPARADAS

CAPITULO CINCO: Arenas, el exiliado

"La emigración es la muerte"
Esteban Echeverría

En busca de la hospitalidad

La historia de los pensadores y/o artistas cuya imagen se asocia principalmente a la de exiliados políticos es antiquísima. El término "destierro" o la caracterización de "expatriado" han sufrido desplazamientos semánticos a través de las épocas, conforme a sus cambios contextuales. La primera figura imponente a lo largo de la historia es, sin duda, la de Sócrates (470 a. C.-399 a. C.), pero no por haberse exiliado de Grecia, sino justamente por haber preferido la muerte a ello, dejando en evidencia lo que el destierro representaba en el mundo antiguo (Hadot, 2008)[57]. La historia está contada por Platón en la *Apología.* En el famoso juicio por "impiedad" al que fue sometido en Atenas, Sócrates resultó condenado al suicidio, habiendo rechazado la oportunidad de optar por el destierro. Sócrates, acusado de corromper a los jóvenes atenienses, es condenado en un juicio venal a beberse la cicuta, porque el acusado desecha la opción del ostracismo. Según el texto platónico, por una razón moral: Sócrates sabe que es inocente y su palabra en el juicio ha sido mejor argumentada que la de sus verdugos, que ya lo habían condenado de antemano. Sabiéndose inocente, el acusado renuncia a la opción de seguir con vida fuera de su terruño. Lo que a Sócrates le importaba era la verdad de su argumento de tipo moral intelectualista ("nadie hace el mal a sabiendas") y no la posibilidad de vivir una vida de desarraigo fuera de Atenas. Como ironizaba la pregunta nietzscheana, Sócrates ya había creado las bases de una disciplina, por definición, universalista: es la filosofía, por ende, la que no tiene cruces ni banderas. Bajo esta significación, no sería tampoco, o al menos en primera instancia, filosofía griega, sino filosofía a secas; el mismo argumento puede extenderse a la literatura, según vimos en el cruce entre Auerbach, Casanova y Moretti. En fin, Sócrates es la primera referencia histórica de una paradoja:

[57] Hadot, Pierre (2008). *Elogio de Sócrates*. Madrid, Paidós.

representa la crueldad del exilio antiguo, pero no por haberlo padecido sino por haberlo rechazado, en virtud de su extremada pena. El fundador de la filosofía fue un contra-exiliado, si se permite la hipérbole, alguien obligado por la fuerza moral a perecer en su tierra, no por amor a ella, sino a la verdad.

En el mundo antiguo y medieval la condena al ostracismo era peor que la condena a muerte porque suponía para entonces una muerte en vida. Ser expulsado a las afueras de la ciudad implicaba sumirse en el olvido, perderse para siempre, romper definitivamente todos los lazos con los seres queridos y con la cultura de pertenencia, es decir, era también un exilio interior. Por la precariedad de las comunicaciones y por la poca expectativa de vida, el exilio representaba el peor de los castigos, una pérdida absoluta, un enajenamiento total sin solución de continuidad. En las afueras de la patria no había vida imaginable, descontando además la ausencia de una legislación hospitalaria que recibiera con título de ciudadanía al huésped político; el foráneo era, en cualquier caso, un ciudadano de segunda. En el mundo clásico como en la era feudal, el bárbaro o extranjero representaban una imagen reprobatoria similar a la de un delincuente de baja estofa.

Ahora bien, esta figura, como vimos que trabaja Arendt en el capítulo sobre cosmopolitismo, se da vuelta en la época moderna, en donde aquel que ha sido objeto de expulsión por razones políticas, o bien exhortado al destierro, construye una identificación con los de su misma condición en base a la experiencia de la pérdida. El exilado moderno, a diferencia del antiguo y del medieval, es el que apela a la hospitalidad en su posición de extranjero y en honor a leyes trasnacionales, asimilando un pueblo que le ofrezca reglas de amistad y acogida. No será, sin embargo, hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y más aún, de la caída del Muro de Berlín, cuando la geopolítica occidental cambie en aras de una unidad mayor capaz de ofrecer títulos legales de ciudadanía a los fugitivos y/o expatriados de otros lares, atendiendo a su lengua, religión o cercanía étnica.

La segunda figura antigua del exilado es Ovidio (43 a. E.C.- 17 E. C.). El poeta elegíaco romano, contemporáneo de Virgilio y de Horacio, y autor del clásico *Ars amandi* (2 e. c.), fue blanco de una acusación en el año 8, propiciada por Augusto, cuyo imperio había desplegado una serie de normas morales sobremanera rígidas. Si bien nunca quedó del todo aclarado el objeto de la imputación, se aduce que fue la supuesta presencia de Ovidio ante un acto incestuoso del que había formado parte el propio emperador, o bien, la mera publicación de su *Ars amandi,* con la laxa moral sexual que exponía, la que resultó

inaceptable para los patrones de conducta de la época latina del primer imperio. El punto es que la acusación le valió a Ovidio la pena del destierro, por lo que fue enviado a Tomos (o Tomis) por orden de Augusto, en la costa occidental del mar Negro, en la Dacia. Allí padeció hasta el último aliento, suplicando hasta el final por un regreso a Roma que el sobrino del César rechazó de modo contumaz.

Otra gran figura del exilado, la tercera, esta vez literaria, aparece en el siglo XI, casi en el esplendor de la cristiandad, con el poema del *Mio Cid*. En el clásico texto de la literatura española medieval, el canto se inicia con el destierro injusto del héroe, que debe abandonar su señorío de Castilla en un plazo de nueve días por orden del rey Alfonso VI, que ha dado crédito a las murmuraciones de los enemigos del Cid. A partir de esta adversidad, se desarrolla la primera línea argumental donde el Cid, como vasallo fiel, intenta recuperar la amistad del rey y, al mismo tiempo, su honra. El exiliado del medioevo aparece, al igual que en el mundo antiguo, como exponente de la deshonra. En este texto canónico de la tradición hispánica, resulta llamativo el énfasis puesto por la voz poética en el desgarramiento que produce en el protagonista el destierro como forma de castigo. El narrador describe vívidamente la gestualidad de un hombre atravesado por el dolor que implica dejar a su familia y a su señorío. En los dos primeros versos conservados hay tres acciones que refieren esta gestualidad (Funes, 2007:2).

> De sus ojos tan fuertemente llorando,
> Volvía la cabeza y se quedaba mirando

En una sociedad tan ligada a la tierra como la medieval, ser expulsado del propio señorío era un atentado contra la identidad, porque se era, por sobre todas las cosas, señor de un feudo.

En los inicios de la era moderna, la cuarta gran figura histórica del exilio está representada por un pensador empujado a la huida permanente. Se trata de Baruch Spinoza (1632–1677), epítome del judío errante. En este caso, la expatriación se dio por razones religiosas e incluye a su familia. Excomulgado de la sinagoga, el filósofo neerlandés ha quedado en la historia como el proscripto por excelencia[58]. A tal efecto, podemos ver en el trabajo "Exilio y ética del encuentro. José Isaacson y Baruch Spinoza entre poema y teorema" de Antonella Cancellier, que:

[58] Ver Delahanty Matuk, G. (2005). El mundo de Spinoza. *Argumentos*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México, núm. 48-49, 2005, 109-122.

> El exilio marca su existencia: primero, a través de su familia expulsada de la Península Ibérica, después alejado él mismo de la comunidad judía por sus ideas heterodoxas y por defender la libre expresión del pensamiento y desterrado de la ciudad, Ámsterdam —la Nueva Jerusalén—, reconociendo en su interlocutor, además de un origen compartido, una compartida visión del mundo (Cancellier, 2019).

El autor de la *Ética según el orden geométrico* (1677) era de origen sefardí, en tanto provenía de una familia castellana que había sido expulsada de España, como ocurrió con todos los judíos después del Edicto de Granada de 1492 dictado por los Reyes Católicos. Dicha familia emigró a Portugal, donde nació luego el padre del filósofo. La tragedia se propaga cuando los judíos son también, a posteriori, expulsados de Portugal, por lo que los Spinoza emigran primero a Francia y luego a Países Bajos, más precisamente a Ámsterdam, donde nacerá Baruch, una ciudad que, en el siglo XVII, tras la revolución calvinista, sería la capital del desarrollo europeo[59], en una suerte de modelo preindustrial, antecedente de lo que ocurriría un siglo más tarde en Coalbrookdale. Así fue que el 27 de julio de 1656, con tan solo veintitrés años de edad, el joven Spinoza fue excomulgado de la sinagoga judía (*herem*) de Amsterdam, debido a sus ideas filosóficas panteístas y materialistas, consideradas heréticas. Ejerciendo su labor de pulidor de lentes en una óptica, censurado, perseguido, denostado, y hasta su muerte en La Haya, Spinoza construyó una obra racionalista que sirvió de cimiento a la Ilustración, con ideales democráticos que lo convierten hasta hoy en uno de los grandes nombres de la historia de la filosofía, esa tradición del diálogo y la pregunta que había fundado aquel otro perseguido, el parresiasta Sócrates.

En la era contemporánea la figura del escritor exiliado se multiplica por doquier de una punta a otra del mapa, con diferencias entre los exilios políticos y los que tienen otro motivo. Desde Auerbach y Zweig hasta Cabrera Infante, Hemingway o Roberto Bolaño; desde Cortázar a Juan Villoro, pasando por Kureishi e Ishiguro, y los emigrados de las dictaduras militares de los años setenta en Sudamérica. Los flujos terrestres se diversifican y el mundo se abre como un pañuelo cartográfico donde residen las grandes capitales culturales: París, New York, Barcelona, Londres, Madrid, México DF, Buenos

[59] Puede leerse el libro de Russell Shorto, *Ámsterdam: Historia de la ciudad más liberal del mundo* (Katz, 2016), que describe con precisión lo que era la capital de Países Bajos en el dorado siglo XVII, vanguardia de la ingeniería hidráulica, el diseño urbano y plataforma de lanzamiento del mercado mundial de acciones.

Aires, etc. y se resignifica así la relación entre centros y periferias, entre nodos y satélites, reconfigurando los contactos geográficos dentro de una mundialización *in crescendo*.

La consagración de un emigrado

Reinaldo Arenas llega a Estados Unidos en el éxodo masivo de 1980, narración que en su autobiografía se inicia, como vimos, en el capítulo "Cayo Hueso" (Arenas, 2015: 306), ya entrando en el último cuarto del libro. La primera experiencia en el exilio es también para Arenas su primera experiencia fuera del país, ya que hasta ese momento nunca había salido de Cuba. Se entiende así, por el mismo movimiento, una primera construcción del afuera, o del *allí* reconvertido en el *aquí*. Hay en *Antes que anochezca* una nueva configuración de la espacialidad. No se trata solamente de la huida de la isla ni de la persecución política sufrida en carne propia, sino también de la edificación de un mundo nuevo que amanece ante los ojos del autobiógrafo. Primero Miami y después Nueva York; entre ambos hay varios viajes por Europa y la costa norte de América del Sur, tal como fueron mencionados oportunamente.

En su desembarco en la otra isla caribeña, prontamente, al final de ese capítulo breve denominado "Miami", Arenas ya dejaba en claro la visión del mundo que asomaba ante sus ojos: "La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar" (309). Se trata, pues, de una primera aproximación a un espacio geográfico en el cual el habitante no se inserta de modo directo ni su llegada representa la clásica historia del exiliado cubano, recibido con los brazos abiertos por la comunidad anticastrista de Miami que tanta influencia tiene en la política del gobierno de Florida (el apodo peyorativo con que se califica a estas gentes es el de "gusanos"), sino que sobre todo recuerda a una tradición anterior de cubanos que tiene su origen en la figura central de José Martí, una suerte de primer intelectual exiliado.

Las oleadas inmigratorias que se dieron durante la Guerra Fría acaecieron fundamentalmente entre 1960 y 1980, por lo que Arenas forma parte de uno de los últimos contingentes de exiliados[60]. Cabe señalar, conjuntamente, que esa primera reflexión política, propia de un escéptico, subraya el valor de la libertad de expresión, reflejado en

[60] Ver Hernández Martínez, J. (2020). ¿Migración o exilio cubano en Estados Unidos? Notas para un debate. *Latinoamérica. Revistas de estudios latinoamericanos*, N 71.

ese "yo vine a gritar". Arenas empieza entonces a expresarse, a hablar en universidades (La de Florida primero), a pelearse con los intelectuales progresistas latinoamericanos, a publicar sus libros y que los mismos se distribuyan en todas partes, y empieza a cobrar los primeros emolumentos, como así también a convertirse en una figura pública, perfil que consolidará recién con su llegada a Nueva York, poco tiempo después. Esa hospitalidad alcanzada se convertirá de inmediato en una forma de vida libre ligada al destape de la época.

> Pensé que había llegado a una Habana en todo su esplendor, con grandes aceras, con fabulosos teatros, con un sistema de transporte que funcionaba a las mil maravillas, con gente de todo tipo, con la mentalidad de un pueblo que vivía en la calle, que hablaba todos los idiomas (Arenas, 2015: 315).

Como podemos ver, la llegada a la ciudad de Nueva York representa para el exilado Arenas, en la proyección autobiográfica, un nuevo hogar, un lugar donde se reencuentra con lo propio, tal como la describe, aludiendo a una extensión de su tierra natal pero amplificada en el multiculturalismo gracias a la densidad demográfica típica de las grandes capitales del mundo. La mención al transporte y al multilingüismo así lo escenifican. Esta versión de una megaciudad-mundo supone para Arenas una segunda instancia en su destierro, puesto que, como reproducimos, Miami estaba lejos de ser para él una tierra protectora. Nueva York, entonces, aparece, al menos en esta primera instancia, la del desembarco poco tiempo después de Miami, como una especie de tierra prometida, en consonancia con la inmigración italiana, irlandesa y judía de principios de siglo veinte que suele retratarse en el cine mainstream[61]. La concepción antigua del expatriado como castigo *ad eternum* se transfigura en una recepción amable dentro de otro estadio feliz[62].

Con la posibilidad de vivir su libertad sexual en una comunidad nueva y abierta, Arenas se reinventa a sus treinta y siete años, o bien, se descubre a sí mismo como ciudadano del mundo, que, en rigor, no es del mundo propiamente dicho, sino que se reconoce como huésped acertado en una gran ciudad, típicamente moderna, que se caracteriza por una intensa participación política de los movimientos gay y LGTB, cuyo

[61] Véase el ejemplo de *Érase una vez en América* de Sergio Leone, un clásico de Hollywood de 1984.
[62] Diario de Cuba TV. (15 de noviembre de 2020). *Reinaldo Arenas fue un hombre muy feliz en Nueva York*. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=RTGkVazJGLU.

lugar icónico fue, tras la revuelta de Stonewall[63], el Washington Square Park del Greenwich Village[64]. No hay hasta entonces en *Antes que anochezca* ninguna referencia positiva a los países o ciudades visitados con anterioridad, mucho menos a Estados Unidos en su totalidad. De hecho, la conexión con la ciudad de Nueva York llega desde la primera vez: "Aquella misma noche comencé a caminar por la ciudad; me pareció que, en otra encarnación, en otra vida, yo había vivido en esta ciudad" (315). La simbiosis es inmediata, el autobiógrafo se encuentra a sus anchas. En lo extraño descubre lo propio y remite a un vínculo cuya explicación solo podría dar la psicología: siente que alguna vez ya estuvo allí, se concibe parte, residente en esa tierra. A continuación, cuenta que aquella primera noche, con un nutrido grupo de amigos cruzan en auto toda la Quinta Avenida (315), por lo que puede destacarse un elemento más en ese reconocimiento de la propia morada: Arenas llega a un lugar donde viven muchos de sus amigos.

Ante ese efecto de amistad y reconocimiento, valdría la pena preguntarse: ¿cómo es que Arenas descubre ese vínculo íntimo con la ciudad de Nueva York si no había vivido una experiencia cultural previa capaz de producirla? Suele ocurrir que el contacto principalmente dado por el cine (películas de Scorsese, Friedkin o del Blaxploitation[65]) y la televisión opere de modo sensible en las representaciones y puede hacer que alguien reconozca lo conocido en lo nuevo. Tanto el cine como la televisión han sido y son vehículos de estetización y estilización de los bajos fondos neoyorquinos (Harlem, Bronx, los suburbios de Brooklyn y Queens), del verde del Central Park, las luces estrambóticas de Times Square como de los rascacielos del Financial District y las aguas que sostienen a la Estatua de la Libertad, o la nieve copiosa en período navideño. Manhattan, con sus puentes, está grabada en las retinas de los cinéfilos y seguidores de series, pero no era ese el caso de Arenas, alejado de todo, nacido y criado entre la pobreza campesina, sin consumo de medios de comunicación, atravesado por la experiencia carcelaria, con consumos culturales férreamente intervenidos y regulados por la autoridad cubana, sobre todo los provenientes de la cultura norteamericana. Al menos el cine no admite ninguna referencia en *Antes que anochezca*, ni tampoco la televisión, como partes de una sensibilidad adolescente. Tampoco está la literatura de los *beatniks* o el realismo sucio de

[63] Ver Bauso, M. (2021, 28 de junio). La revuelta de Stonewall, el Big Bang de la lucha por los derechos de la comunidad LGBTIQ+. *Infobae*.
[64] Epicentro de los beatniks de los años 50 y de la bohemia de los 70 en pleno Downtown; zona de influencia de Allen Ginsberg, Patti Smith y Bob Dylan, y de los clubes de jazz.
[65] Movimiento cinematográfico estadounidense de los años setenta caracterizado por la temática de la vida de las comunidades afroamericanas.

los suburbios, ni mucho menos el jazz. Ni las artes plásticas ni los grandes museos, por cierto. Es decir, la autobiografía no contiene hasta allí rastros de la vida ni de la cultura neoyorquinas en ninguna de sus expresiones más habituales.

En su llegada, vísperas de año nuevo, momento cúlmine de Manhattan por excelencia, Arenas da crédito a la irrupción de un personaje que es "La bruja", a la que dedica casi un capítulo entero denominado "Las brujas". Este personaje es una mujer con el pelo teñido de violeta y un hijo homosexual que acogen cordialmente a Arenas en su llegada a la ciudad. "La bruja, llamada Ana Costa, me dijo que tenía que quedarme en esta ciudad. Así, me ayudaba a que cumpliese mi destino" (316). La bruja y la idea de haber vivido allí en una vida anterior dan cuenta de un enlace místico, ancestral, telúrico, tal vez, como primer elemento de unión entre el protagonista y la ciudad, y el consecuente sentimiento de haber hallado un hogar. Luego del encuentro con la bruja, Arenas alquila el pequeño apartamento de la calle 43 en el Midtown. Amistades, libertad sexual y de expresión, prácticas de escritor profesional y un lazo sentimental con una megalópolis marcan este primer encuentro.

A propósito de las amistades, muchas de ellas provienen del viaje en el Mariel, es decir, son recientes, y se trata de compañeros de aventura con afinidades ideológicas y con los que Arenas había puesto en peligro su vida. Con ellos se reúne a leer textos comunes, ya que muchos eran también escritores. "El apartamento de René Cifuentes en la Octava Avenida era uno de los sitios de las reuniones; allí se hablaba de cualquier cosa, se criticaba, se leía. A veces se anunciaba una fiesta de disfraces" (319). La nueva comunidad de amigos de Arenas, surgida del Mariel, se extiende hasta Miami, lugar de residencia de su íntimo amigo Juan Abreu, pero también a Washington. El punto nodal de esta conexión se materializa con la publicación de la revista *Mariel*, en honor al puerto de salida de Cuba, un órgano de comunicación de los exiliados en Estados Unidos que se empezó a editar en Miami.

> Aquella revista se hizo debajo de una mata de pino […] no teníamos, desde luego, ningún local ni la menor idea de cómo hacer una revista; tampoco teníamos un centavo […] La revista tenía que ser costeada por nosotros mismos, que teníamos que imponernos una cuota y pagarla rigurosamente. Nunca contamos con ninguna ayuda oficial. El primer número salió en la primavera de 1983 y fue dedicado a José Lezama Lima […] Todos estábamos casi en la miseria, pero sacrificamos el poco dinero que ganábamos para crear

> aquella revista; fue para nosotros un gran acontecimiento. Tenía que ser una revista que sorprendiera al mismo exilio y, desde luego, a Fidel Castro (Arenas, 2015: 319).

A la experiencia de *Mariel* Arenas le dedica un capítulo entero de su autobiografía. El medio se convirtió en un recurso literario y político, ya que se enfrentaba también a las posiciones más conservadoras de los cubanos de Miami. Otro rasgo del protagonista, como ya hemos visto, es que vive una vida muy austera con pocos ingresos en dólares. Arenas fue pobre toda su vida y la carencia material es un dato muy significativo desde la infancia hasta la muerte. Parte importante de los vínculos de solidaridad establecidos por los emigrados cubanos en el país del norte era el socorro financiero entre ellos, puesto que muchos arribaban a las costas sorteando tiburones, sin hablar inglés y sin nada más que una credencial encima con un bolso con ropa para un par de días.

La revista *Mariel* empieza a generar aversión en mucha gente por sus pronunciamientos polémicos: "Era contraria a la moral burguesa característica de un gran grupo de personas de Miami, En la misma revista hicimos un número consagrado al homosexualismo en Cuba" (320). El autobiógrafo deja muy en claro que el colectivo cubano en el exilio no era uniforme ni monolítico, sino plural y disperso, con enfrentamientos ideológicos muchas veces irreconciliables, más allá de la ciudad de origen, por lo que "La revista no caía bien, excepto a un pequeño grupo de intelectuales liberales" (320). La publicación, sin embargo, se sostuvo durante años hasta que la realidad económica la hizo insostenible. Para Arenas, *Mariel* fue una etapa crucial en su militancia, como así también un manifiesto en su condición de exilado, ajeno a cualquier consideración que le diera un comprobante de ciudadanía nacional: "Yo nunca ni siquiera aspiré ni aspiro a ser ciudadano norteamericano" (320). *Mariel* fue el *house organ* sobre el que se apoyó buena parte de esta comunidad de expatriados libres que ya no estaban dispuestos a someterse a ninguna forma de censura ni a terminar en declaraciones de lo políticamente correcto. "Quedaron algunos números que constituyen un verdadero reto para la literatura del exilio y también para la literatura cubana en general" (320). Puede advertirse en esta última afirmación una filiación del autor a la literatura y a la escritura como vindicación política. Los exiliados cubanos, bajo la óptica de Arenas en su relato, a pesar de estar unidos por el espanto, estaban tan divididos en otros aspectos políticos y morales como lo estaban los propios artistas e intelectuales norteamericanos.

Algo saliente a lo largo de toda la experiencia del escritor en Nueva York es que nunca dejó de estar inmerso en las cuestiones políticas ligadas a su país y, además, su

militancia, a través de distintos espacios como la revista *Mariel*, fue una constante hasta el día de su muerte. Es más, su vida en Nueva York acrecienta su participación en defensa de los derechos civiles y las libertades políticas en la isla, a contramano de la comunidad cubana residente en Miami, muy conservadora en términos de conducta sexual e históricamente afín al Partido Republicano, como así también distante de los sectores de izquierda de la intelectualidad estadounidense cercanos al Partido Demócrata, simpatizantes de la Revolución. Arenas fue un militante solitario, sin amparo en grandes colectivos políticos. Si hubiera que buscar una figura más actual semejante y comparable, podríamos remitirnos al escritor Emilio Ichikawa[66]. E, *in illo tempore*, no puede dejar de soslayarse la contemporaneidad de Néstor Perlongher[67].

Entre los nombres que rescata como compañero de ruta está el de Néstor Almendros[68], el director de *Conducta impropia*, un activista español que había huido de la España franquista, y luego también de Cuba, para recalar en Nueva York. Discípulo de François Truffaut, a Almendros se lo considera uno de los más grandes directores de fotografía de la historia del cine. No hay muchos personajes más. La vida de actividades públicas de Arenas es compartida por un grupo de amigos, pero lejos estuvo de convertirse en el líder político de algún tipo de movimiento gay. Parte de su soledad –que incluye la ausencia total de financiamiento y de apoyo simbólico de cualquier institución, sea académica, gubernamental, cultural, diplomática, editorial, etc.– se atisba en afirmaciones como esta: "La inmensa mayoría de los intelectuales norteamericanos, para dárselas de progresistas y traficar con el resentimiento lógico de los pueblos sometidos a otras calamidades, casi siempre han apoyado o han hecho la vista gorda ante los crímenes de Fidel Castro" (321). En tal caso, ese desamparo como esa falta de identificación que el autobiógrafo subraya en cada capítulo, su falta de inserción en algún sujeto colectivo, son parte de la creación identitaria del personaje en el exilio: un hombre solo que, cual Martín Fierro, brama su verdad, y que puede resumirse en un lema que el propio Arenas escribe: "grito, luego, existo" (321). El retrato de un nuevo lugar como ideal se le cae muy pronto, dado que el escritor se sorprende por la cantidad de dificultades que se le presentan debido a su posición de denunciador contra el régimen de cubano.

[66] Filósofo y ensayista cubano exilado en Estados Unidos, muerto por Covid a los 59 años en el año 2021.
[67] Al respecto, resulta reveladora la carta que el escritor Rodolfo Fogwill, primer editor del poeta bonaerense, escribió a la revista *Diario de poesía*, publicada en el n 29 del otoño de 1994: "Perlongher, que había sido marxista, organizó piquetes en San Pablo y Río contra la embajada cultural cubana en nombre de los derechos de los homosexuales en la isla y esto lo asimiló al lobby cultural de anticastristas" (Fogwill, 1994: 40)
[68] Ver Castro, E. (2017, 18 de marzo). Néstor Almendros: El mago de la luz. *Cadena Ser*.

> Cuando salí de Cuba mis novelas eran textos de estudio en la universidad de Nueva York. A medida que yo tomé una posición radical contra la dictadura castrista, la profesora de literatura Haydée Vitale Rivera fue suprimiendo mis libros de su curso hasta el punto de no dejar ninguno. Y así lo hizo también con todos los demás cubanos que se habían asilado […] irónicamente, yo estando preso y confinado en Cuba, tenía más oportunidades editoriales porque, por lo menos, allí no me dejaban hablar y las editoriales extranjeras podían poner que yo era un escritor que residía en La Habana (Arenas, 2015: 322).

Podemos ver, entonces, que la vida de los exilados cubanos de la época, en particular la de los escritores, no era en Estados Unidos del todo ideal ni generosa. Si había cambiado la libertad de expresión, no obstante, la inserción social en el ámbito cultural neoyorquino era más compleja. "Desde luego, esta actitud no solo se ha extendido a mí, sino a todos los cubanos exiliados, porque en el destierro no tenemos a un país que nos represente; vivimos como si nos estuviesen perdonando la vida; siempre a punto de ser rechazados" (322) Se aprecia la condición del expulsado, la hiel amarga que a veces debe tragar, la falta de calor hogareño representada en la ausencia de complicidad y reconocimiento por aquellos que le han dado cobijo o alojo. Arenas se enemista con sus coterráneos que, en el exilio norteamericano o europeo, optaban por callar acerca de las violaciones a los derechos humanos en su patria, por miedo a pasar hambre o quedarse sin ingresos. La sensación con la ciudad de Nueva York, y en función de la relación con sus compatriotas como con instituciones culturales y empresariales, es de soledad, marginación e incomprensión. Al fin y al cabo, el autor había iniciado en Norteamérica una batalla sin concesiones contra todos los intelectuales hispanoamericanos que defendían a Castro.

> Uno de los casos de injusticia intelectual más conocidos de este siglo fue el de Jorge Luis Borges, a quien sistemáticamente se le negó el Premio Nobel, sencillamente, por su actitud política. Borges es uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo; tal vez el más importante; sin embargo, el Premio Nobel se lo dieron a Gabriel García Márquez, pastiche de Faulkner, amigo personal de Castro y oportunista nato. Su obra, además de algunos méritos, está permeada por un populismo de baratija (Arenas, 2015: 323).

Atopía

Antes de la Gran Guerra de 1914-1918 los europeos viajaban dentro de su continente sin pasaporte. Algunas anécdotas de estos viajes están retratadas en el citado clásico de Stefan Zweig, *El mundo de ayer* (1942)[69], donde el autobiógrafo narra en detalle la caída del imperio austrohúngaro. El punto es que las dos guerras mundiales, New Deal mediante, y la Guerra Fría después, con la Europa oriental convertida al socialismo bajo la égida soviética, cambiaron las condiciones de hábitat para todos los residentes del Viejo Continente. Parte de esta historia, que referimos en el capítulo sobre cosmopolitismo, está contada por la aludida Hanna Arendt, siendo ella misma una emigrante escapada del horror nazi. Vale la pena recalcar que, en 1980, cuando Reinaldo Arenas llega a Estados Unidos en condición de exiliado, tarda tres años en conseguir papeles que le permitan viajar sin problemas, entrando y saliendo de dicho país sin mayores inconvenientes. Su llegada a Europa, en 1983, es narrada en el capítulo "Viajes".

> Desde hacía unos años que yo quería ir a Europa y encontrarme con Jorge y Margarita en España, pero como no tenía ningún documento oficial, ni pasaporte que me sirviera para viajar, no podía salir de Estados Unidos. Había recibido varias invitaciones desde 1980, pero no fue hasta el año 1983 cuando `pude viajar con un extraño e inseguro documento que se llamaba Documento para Refugiados y que casi ningún consulado del mundo quería admitir, ni los departamentos de inmigración, ni siquiera los carpeteros de los hoteles […] Aquel documento fue expedido por la ONU y enfurecía hasta a los mismos maleteros, quienes de un refugiado no esperaban ninguna propina (Arenas, 2015: 324).
>
> .

Lo curioso de esta experiencia es que el propio Arenas da cuenta de que fue menos su registro de legalidad de ciudadano que su condición de escritor conocido lo que le sirvió para poder recorrer Europa y Latinoamérica. De recluso a ciudadano de segunda, el relato de los viajes del poeta cubano es un documento histórico para poder pensar la política internacional de aquel entonces, incluyendo el espacio de prestigio atribuido a los escritores. "Un refugiado era siempre un peligro, pues podía quedarse en cualquier sitio y, generalmente, no tenía un centavo" (324). En esta misma dinámica de la época puede leerse una nueva figura del ostracismo: la del expatriado político, pobre, precario de papeles, indefenso ante las leyes internacionales, que merced a un prestigio en el campo

[69] Zweig, Stefan (2015). *El mundo de ayer*. Ciudad de México, Editores mexicanos unidos.

intelectual, logra alzar su voz y hacerse escuchar. La de Estados Unidos, diría Derrida[70], fue para Arenas una hospitalidad condicionada (la única posible, según el filósofo franco-argelino), a medias, entre el *hospes* y *hostis* (una hosti-hospitalidad).

Serán estas experiencias de viajes las que marcarán a fuego la vida literaria del autobiógrafo. En su paso por Suecia, y en un clima extremadamente frío, antes de llegar a España, Arenas se relaciona con intelectuales interesados en los testimonios de los exiliados cubanos. De ese primer viaje, y en virtud de las apreciaciones que hace constar el viajero en *Antes que anochezca*, la única ciudad que le deja una fascinación visual es París: "Pasé uno de los momentos más memorables que puede pasar una persona al descubrir una de las ciudades más hermosas del mundo" (324). Las ciudades suecas, francesas y españolas son mencionadas en unos breves párrafos, porque lo que le importa contar al autobiógrafo es su acción política y su empresa literaria, no sus impresiones turísticas. Es así como las menciones carecen de observaciones urbanísticas, arquitectónicas o naturales, visitas a museos o puntos de convocatoria a la excursión convencional. Arenas viaja para conocer gente, presentar sus libros y hablar de la situación política en Cuba mediante conferencias, mesas redondas y cualquier evento académico.

A su regreso, en Nueva York, tras ese primer gran viaje en su vida de exiliado, retoma la hiperactividad. Los detalles descriptivos e interpretativos quedan reservados ahora a su segundo hogar, la ciudad de Nueva York, más precisamente Manhattan, donde revive su libertad sexual ya sin esconderse, como tenía que hacer antes en Holguín o en La Habana. "Había tenido aventuras memorables con los negros más fabulosos de Harlem, en el Central Park o en la populosa calle 42" (324). De este modo, circunscribe el espacio habitado al centro y norte de una nueva isla, esta vez bajo condiciones muy diferentes; incluso puede hallarse otra reminiscencia cinematográfica en la alusión al Central Park que trae a la memoria la película de la época: *Cruising* (1980), de William Friedkin, donde Al Pacino representa a un policía que se infiltra en el submundo gay nocturno para atrapar a un asesino sexual. "Me dedicaba a recorrer los lugares más alucinantes de Manhattan" (327). Al parecer, en ese destape a cielo abierto, el autobiógrafo alcanza, a pesar de las contrariedades que la sociedad norteamericana le suscita y los obstáculos que el estado le había puesto para adquirir documentación, el

[70] Ver Derrida, Jacques (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires, De la Flor.

ideal de su vida adulta, donde se siente un morador en su propia morada. Allí ve también, en el reflejo de las aguas del Hudson o del East River, una réplica alejada de las playas tropicales caribeñas, tan caras a sus sentimientos juveniles. Arenas tenía un espíritu griego, representado en sus constantes referencias al mar (en la ficción con el nombre de una novela –*Otra vez el mar*–; en la experiencia dramática de la persecución de nadador cuando lo denuncian, como a Sócrates, por corromper menores), el sol, la arena y los cuerpos masculinos escultóricos y apolíneos. "Algunas de esas playas estaban rodeadas de unos enormes herbazales, un poco parecidos a la hierba de guinea cubana y dentro de ellos se encontraban cientos de locas, desnudas y erotizadas, dispuestas siempre a pasar un rato agradable" (327). El eros solar, tan manifiesto en su obra, cobra un valor existencial, si se quiere, ineludible a la hora de pensar la experiencia vital del escritor: la de quien ha partido en busca de una salvación. "Era como si yo recuperase mis buenos tiempos, aquellos en que recorría a pie las playas de La Habana. Yo vivía ahora mi tiempo perdido y de nuevo casi recobrado; aquellos tiempos de mis aventuras submarinas y de la euforia de mi creación literaria" (327). La alusión a Proust no resulta ociosa, en tanto el autobiógrafo había emprendido, como hemos señalado, una agenda de trabajo, lecturas, militancia política y actividad sin respiro. Trataba de hacer en Nueva York todo lo que no había podido hacer en la Habana. Recuperaba su tiempo perdido y daba sentido a su pasado.

Hay que decir, por último, otra vez, que Arenas nunca idealiza la ciudad de Nueva York en términos de un primer mundo civilizado y opulento. Por el contrario, subraya en todo momento los déficits padecidos (dificultades legales, económicas, la baja cobertura sanitaria, etc.), como en el caso del accidente de su amigo Lázaro. "Habíamos visto el horror de un hospital en Nueva York; la locura, la miseria, el maltrato, la discriminación" (330). En resumidas cuentas, en el tránsito de La Habana a la Gran Manzana, y en su experiencia de refugiado, tal como él se sentía y así dejó asentado, Arenas nunca, en ningún momento, en ninguna circunstancia, cree en alguna suerte de *american way of life*. Es por eso también un hombre de ninguna parte, un *Nowhere Man*, como la canción de Los Beatles del disco *Rubber Soul*, de 1965. Arenas es el que extraña Cuba, el que adopta la forma de vida liberal-progresista de la Costa Este y el que anda por Europa y Sudamérica para denunciar las violaciones a los derechos humanos y pelearse con los intelectuales que le salían al paso. Está en todos lados y en ninguno. No tiene casa. Y carga con el dolor del emigrado, signado muchas veces por los recuerdos de esa infancia agreste con las mujeres de su vida (abuela y madre). Además, no hay en el autobiógrafo

declamaciones político-identitarias del Estado-nación, con lazos hematológicos, mucho menos telúricos o religiosos (la catolicidad hispánica), al modo tradicionalista. Arenas se muestra siempre igual, alguien de aquí y de allá, un cubano en Nueva York, un errante, un escritor que, escapado de su tierra madre, recorre el mundo con una misión de denuncia. A modo de representación de ese ostracismo doloroso, vale reproducir el poema "Mar" del propio autor, escrito en el auge de sus días felices:

Ya no tenemos el mar,
Pero tenemos voz para inventarlo.
No tenemos el mar,
Pero tenemos mares que no podremos olvidar:
El mar encrespado de la cólera,
el mar viscoso del destierro,
el fúlgido mar de la soledad,
el mar de la traición y el desamparo.

No tenemos el mar,
pero tenemos mares.
Mares repletos de excrementos,
mares de gomas de automóviles
donde empecinadamente deriva un esqueleto
(las falanges aún aferradas a la cámara
y el fragor de la metralla en el oleaje).

No tenemos mar,
pero tenemos mares.
Mares de inescrupulosos traficantes,
mares de esbirros disfrazados de bañistas
y profesores que comercian con el crimen,
mares de playas convertidas en trincheras,
mares de cuerpos balaceados
que aún retumban en nuestra memoria salpicándola.

No tenemos mar,
pero tenemos náufragos,
tenemos uñas, tenemos dedos cercenados,

alguna oreja y un ojo que el ahíto tiburón no quiso aprovechar.

Tenemos uñas,
siempre tendremos uñas
y las aguas hirvientes de las furias,
y esas aguas, las pestilentes, las agresivas aguas,
se alzarán victoriosas con sus víctimas
hasta formar un solo mar de horror,
un mar unánime,
un mar sin tiempo y sin orillas sobre el abultado vientre del verdugo.

Nueva York, noviembre de 1983.

Reterritorialización

En una entrevista realizada por Julia Isabel Eissa Osorio (Docente de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la UAT) en la revista Pirandante (2020), Bertrand Westphal, la mayor referencia en el campo de la Geocrítica, sostiene que "Está claro que el territorio está ligado a la identidad. Si lo desterritorializas, también cambias la noción de identidad […] Consideras que no hay ningún singular, que las identidades son siempre plurales" (3). Resulta importante advertir entonces algo que, para el autor francés, define la posición territorial, y es el punto de vista. Se trata de la pregunta por el lugar desde el que escribe el narrador. "Pues surge la pregunta del punto de vista, el terrible y clásico problema del punto de vista, que sea el eurocentrismo o cualquier otro 'centrismo'. Todos somos virtualmente 'céntricos' de algo" (9). Para Westphal, los narradores son, en alguna medida, egocéntricos, en tanto su posición es el eje de rotación que organiza la mirada. Si en el caso típico del viajero del primer mundo a latitudes recónditas suele connotarse la perspectiva exótica de un occidental, ¿qué ocurre en la mirada de Arenas en *Antes que anochezca*?

Dice Westphal: "Algunas personas aceptan tomar distancia con respecto del punto de vista habitual, y otras personas ni siquiera comprenden que tienen un punto de vista muy particular, así que el suyo se convierte en un punto de vista universal" (9). Vale decir que el punto de vista de Arenas es, sin duda, el del exiliado que recomienza su vida en un nuevo lugar y ese lugar le abre un espacio para desarrollar una forma de vida que, hasta

allí, le había sido vedada: libertad política, libertad sexual, actividad profesional de escritor, militante por los derechos humanos, conferencista; vida pública y privada. Su mirada sobre Cuba (sobre la Revolución cubana) es la de un damnificado, aquel que fue perseguido, censurado, encarcelado y torturado. ¿Desde dónde observa? Desde el destierro y de un pasado más o menos inmediato, ya que Arenas vivió poco (en Cuba, en EE. UU, su vida fue corta).

En otro sentido: ¿cómo observa Nueva York, su nuevo hogar? Como un sitio al que siempre perteneció sin pertenecer definitivamente a él. El centro de la mirada se organiza a través de un tránsito de hombre no libre a hombre libre. Es cierto que la única preocupación política de Arenas era Cuba, pero también es cierto que su voz encendida, desde el primer momento, buscaba ser escuchada fuera de la isla y en consonancia con los valores imperantes en las democracias liberales de Occidente, al menos las más progresistas. Era buscar el afuera para modificar el adentro. Arenas se presenta en toda su autobiografía como alguien absolutamente cubano en su modo de vida, en su cultura literaria, con una identidad clara: la de un atleta caribeño, hijo del sol, la arena y la poesía de Lezama Lima. Y se reconvierte después en un militante rabioso en una Nueva York salvaje con sus noches de juerga en Times Square, llena de encuentros eróticos furtivos y vida cultural intensa a la luz del día. Sus innumerables amigos, que pueblan las páginas de la autobiografía, ocupan también un rol preponderante en la constitución de ese centro narrativo: son cubanos, españoles, sudamericanos y estadounidenses; muchos de ellos emigrantes a los que se une en el sentimiento de desgracia de haber sido expulsado de su casa. Los "parias", como los llamaba Arendt.

"Desde un punto de vista geocrítico, se trata de invertir la perspectiva y considerar que está el mundo, y que el mundo puede ser percibido como un conjunto gigantesco" (10), afirma Westphal. Entonces es factible pensar que el mundo es un punto de vista plural y el mundo es, a su vez, el primer mundo de los países del norte de Occidente y una buena parte de los que están debajo del hemisferio. Cambiar de territorio lo cambia a Arenas, aunque no tanto. Su mirada en Nueva York (donde además escribió su autobiografía) no es de ninguna manera la mirada etnocéntrica, por el contrario, es una ampliación de las demandas de libertad que podríamos encontrar en cualquier concepción moderna de las instituciones democráticas. La identificación con Nueva York, ciudad multicultural por antonomasia –hija putativa de la Ámsterdam del Siglo de Oro (XVII) y

bastarda de París[71]–, no opaca la sentimentalidad con La Habana. Cuba es la obsesión del protagonista, su pasado, su niñez, su familia, su padecimiento en términos de derechos proscriptos. Nueva York es el territorio de la autonomía deseada y la forma de vida que el autobiógrafo, gracias a la hospitalidad recibida, aunque sobremanera condicionada, encuentra para vivir su etapa más adulta, la de un escritor independiente y relativamente profesional (a pesar de sus magros ingresos).

Arenas no eligió el destierro, tuvo que aceptarlo sin opción alternativa. Sufrió esa lejanía hasta el final de su vida, rasgo que se acentúa cuando habla de su madre en la distancia. Arenas no sintió por el exilio más que dolor y tristeza, algo que queda evidenciado en su carta suicida. Y fue siempre un vagabundo agobiado por penurias materiales hasta el último día.

[71] Ver Guilbaut, Serge (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Barcelona, Mondadori.

CAPITULO SEIS: Pitol, diplomático y traductor

Ya habíamos expuesto que en el trabajo de Oswaldo Zavala "La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo", al que aludimos al final del capítulo sobre el género autobiográfico, estaba la simiente cosmopolita, aunque usada como reseña al libro *El arte de la fuga*. Continuemos con esa misma hipótesis, pero con el texto autobiográfico formal.

Vivir afuera

Tal vez una de las primeras referencias obligadas del ejercicio de la diplomacia en Latinoamérica, y más tratándose de un escritor mexicano, sea la de Octavio Paz[72]. El premio Nobel (1990) es prácticamente una figura ausente en la *Autobiografía soterrada* de Pitol, más allá de alguna mención secundaria hecha al pasar. Octavio Paz, además de su obra célebre y su postura comprometida contra la hegemonía del PRI en México, desarrolló a lo largo de su vida una importante función como diplomático, primero en París (1945), más tarde ocupando la embajada en Japón (1952)[73], y después la de la India (Delhi, 1962-1968) a la que renunció, en un famoso hecho político, tras la masacre de Tlatelolco[74]. Según la opinión general, su gesto constituyó un gran acto de rechazo a la represión al movimiento estudiantil.

La segunda referencia, algo anterior, es la de Alfonso Reyes, declarado maestro del pensamiento mexicano, elogiado una y otra vez en el libro, que ejerció funciones de cancillería en Argentina (1927-1930/ 1936-1938) y Francia (1924-1927), luego de haber vivido varios años en España como exiliado (1914–1924). Otros nombres de escritores latinoamericanos que ocuparon roles de legación en la diplomacia son los chilenos Pablo Neruda[75] y Jorge Edwards[76], y el argentino Abel Posee.

---

[72] Centro de Estudios Internacionales Gilberto Bosques (2017). "Octavio Paz y su legado a la diplomacia mexicana", 1-14.
[73] Ver Asiain, A. (2015, 7 de octubre). Octavio Paz, diplomático en Japón. *Letras Libres*.
[74] Ver Nájar, A. (2023, 2 de octubre). La matanza de Tlatelolco: qué pasó el 2 de octubre de 1968, cuando un brutal golpe contra estudiantes cambió a México para siempre. *BBC News Mundo*, México.
[75] Biblioteca Nacional de Chile (s/f). Pablo Neruda, diplomático (1927-1973). *Memoria Chilena*.
[76] Educacciontv. (14 de octubre de 2016) *Jorge Edwards, escritor y diplomático*. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=OjweJIo0wv4.

Un aspecto importante, ya en el terreno propiamente literario, es que los diplomáticos han contribuido desde los inicios de la era moderna con otro de los géneros clásicos del yo, como es el de las memorias. Resonantes son los casos de Henry Kissinger[77], de André Malraux[78], y de Raymond Aron[79], entre tantos. El punto es que se trata de un género ideal para recuperar grandes hechos históricos, como son los procedentes de las relaciones internacionales con la presencia efectiva de un actor que ha intervenido en un proceso político de guerra o de conflicto, y que se presenta como observador de la historia humana en primera fila. De ahí la importancia privilegiada de narrar los sucesos acaecidos en cualquier parte del mundo. El diplomático es, a su modo, un paseante, un espectador/actor de la historia, signado por sus momentos trascendentes, relatados de modo épico y con tono reflexivo; hay allí algo del semblante del historiador, que media su escritura con el paso del tiempo donde ocurrieron los hechos. La historia, en rigor de verdad, le debe mucho a los hombres de la diplomacia, ya que esta ciencia positiva se inicia cuando dispone de manera directa de las fuentes de los diplomáticos en sus célebres cartas. Pues aquí, en *Una autobiografía soterrada*, lo rescatable es la relación con la política, si no con la literatura, en cuanto una serie de recuerdos que son reelaborados por un escritor trashumante: el pasado y las palabras que lo traen a colación.

Ni de aquí ni de allá

En el caso de Sergio Pitol, sus funciones como agregado cultural en su relato autobiográfico están en mayor medida ausentes (a modo de memorias clásicas, descripciones de las obligaciones laborales, burocracia del mundo de las embajadas), en virtud de que prácticamente no hay referencias a hechos históricos, salvo algunos detalles sobre la Europa Oriental (2022) en tiempos de Guerra Fría. En concreto, su libro se centra en una historia de escritor, en un largo repaso de su vida como lector y de sus opiniones cambiantes con respecto a la literatura, con agudas observaciones sobre distintos escritores contemporáneos, más vivencias con amigos y grandes personajes que atravesaron su experiencia. Por lo tanto, debemos decir que la diplomacia, en el caso del autobiógrafo, es un *lugar de enunciación*, una mera posición de enunciador. Sus espacios

[77] Kissinger, Henry (1979). *Mis memorias*. Buenos Aires, Atlántida,
[78] Malraux, André (1968). *Antimemorias*, Buenos Aires, Sudamericana.
[79] Aron, Raymond (2013). *Medio siglo de reflexión política*. RBA Libros.

más relevantes son Checoslovaquia y Polonia[80] (fue traductor de Gombrowicz, Andrzejwski y Schulz[81]). Más aún, la autobiografía de Pitol cuenta con una característica típica de los diplomáticos escritores, y es que buena parte de ella está escrita como un racconto de anécdotas. Como afirma la ya citada y monumental recopilación de estudios de Philippe Ariès, las memorias son un género típico de posiciones sociales acomodadas.

> Es conocido que las memorias estuvieron en boga desde el siglo XVI. Cada acontecimiento, a poco que vaya acompañado de disturbios y de fracturas (guerras de religión, regencia de Ana de Austria, guerras de Luis XIV…), produce su cosecha de memorias. La mayoría de las veces, como es normal en una sociedad aristocrática, están escritas por los representantes más eminentes de la elite social: mariscales, cabecillas, miembros del Parlamento… Pocas son las personas humildes o de condición media que consiguen redactar las memorias, aun teniendo los medios culturales necesarios (Ariès y Dupy, 2001: 396).

Más todavía, los autores franceses sostienen que la diferencia de género entre autobiografía y memorias estriba en la condición de espacialidad de estos: "Las memorias responden al espacio público; la autobiografía, a la esfera íntima y privada" (Ariès y Dupy, 2001: 409). Por ende, según esta afirmación, las memorias estarían en una dimensión diferente como *literatura del yo*, en tanto género desplegado sobre la base de recuerdos de grandes hechos, propio de los grandes hombres, un resabio humanista y conservador típicamente moderno; una escritura que solo puede ser escrita por pocos, una literatura, en esencia, aristocrática. No obstante, uno de los datos más interesantes trata de los denominadores comunes más frecuentes entre los géneros, que son los que enriquecen y complejizan los mismos. Esto es: toda autobiografía comparte elementos de las memorias, los diarios, las confesiones, la autoficción y los relatos de viaje.

Lo que hay de elitista en la autobiografía de Pitol es ese lugar de privilegio desde el cual escribe. Es un diplomático que no presume de tal y que aprovecha ese tropo narrativo para hablar de literatura en busca de una vida insólita. En la jerga propia

[80] Ver Wasilewski, W. (2020, junio). Escritor y diplomático: Sergio Pitol, embajador de la cultura polaca. *Revista de la universidad de México*.
[81] Embajada de México. "Los recuerdos de Sergio Pitol" reseña del libro: 'Sergio Pitol: el Bristol Polonia'. (s/f). Recuperado de: https://embamex.sre.gob.mx/polonia/index.php/es/avisos-importantes/209-los-recuerdos-de-sergio-pitol-resena-del-libro-sergio-pitol-el-bristol-polonia,

mexicana se habla de "rincón de la totalidad" en cuanto lo concerniente a la figura del diplomático que se abre al mundo desde una posición local[82].

Si bien Pitol vivió en varios países (Francia, Hungría, Rusia, la ex Checoslovaquia, Italia, España y Roma y China), el lugar clave de su residencia para analizar el paso de su vida diplomática es Polonia; un estadio que hasta derivó en la edición de un libro llamado *Sergio Pitol, el Bristol y Polonia*[83], publicado por la Embajada de México en Polonia, y dedicado a la relación del escritor con la tierra de Europa oriental. Allí se destaca especialmente la labor del autobiógrafo como traductor al español de los mejores escritores polacos. Volveremos más tarde sobre la figura del traductor, todo un emblema del cosmopolitismo, según vimos en las interpretaciones de Moretti y Casanova.

Pues bien, ya desde el inicio de *Una autobiografía soterrada*, con su internación en Cuba, el autor nos muestra que su situación es precisamente la de un privilegiado que elige realizar un tratamiento ambulante de salud fuera de su país. El otro punto de partida, oportuno a la autobiografía, pero aún más de las memorias, radica en que hay un hombre mayor, un hombre entrado ya en la tercera edad, aunque lúcido y con la memoria fresca, que se dispone a narrar, es decir, una memoria atiborrada de recuerdos que van a ser dispuestos fragmentariamente a lo largo de varios capítulos, capaces de dar cuenta, mediante la voz narrativa, de lo más trascendente de su pasado en tanto vida como obra, entendiendo como engarce entre ambas la experiencia plena de la lectura. La posición del enunciador es la de un "yo-recuerdo" desde la senectud. Como bien dice en la primera página, en las puertas de una intervención quirúrgica menor, el autobiógrafo es alguien que dispone de tiempo, como un jubilado, y a la vez, paradójicamente, es alguien que reclama el tiempo que le falta, porque está próximo a la muerte. "Tendré, pues, todo el día para descansar, leer, hacer ejercicio en un inmenso jardín, y recapacitar sobre mis males y sus posibles remedios. Estoy atrasado en todos mis trabajos; procuraré escribir y leer con entera tranquilidad" (Pitol, 2011: 9).

La vida diplomática, formalmente hablando en el caso de Pitol, se inicia, según sus palabras, a comienzos de los años setenta y se extiende hasta fines de los ochenta, previo a la caída del Muro de Berlín, todo un dato relevante en virtud de que el personaje pasa buena parte de su estadía en la Europa del Este. No obstante, como contamos en el

[82] Diplomacia cultural. (14 de octubre de 2020). "Sergio Pitol en Polonia", Alejandro Negrín Muñoz, Embajador de México en Polonia. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Y5Zssyt_JpA.
[83] Instituto Cervantes. (26 de noviembre de 2020). Sergio Pitol desde Polonia: la magia de la traducción. Coloquio. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=GnEytFiEezg.

capítulo de presentación, Pitol había sido desde muy joven un viajero consuetudinario. "La segunda parte de mi estancia en Europa comienza en 1972 y termina en 1988, la diplomacia, y se desarrolla en espacios que por lo general se suponen distantes y contrarios a aquellos en que me había movido. Ese fue mi paso a la carrera diplomática" (52). A pesar de esta afirmación, unas páginas más adelante el autobiógrafo nos cuenta que, en realidad, sus actividades diplomáticas habían comenzado antes. "Estaba a punto de viajar a Belgrado, enviado por la Secretaría de Relaciones Exteriores, para concertar la participación de Yugoslavia en las actividades culturales anexas a la Olimpiada de 1968 que tendría lugar en México (54). Además, y fiel al recorrido de toda su autobiografía, Pitol vincula su diligencia política con su experiencia de escritor-lector. "Llegué a Belgrado en marzo de ese año. Allí todo estaba ya organizado. Por fin, después de muchos años, tuve tiempo abundante para escribir" (54). Diplomacia y literatura nunca se desprenden. Vivir lejos supone para él una relación particular con el tiempo libre para escribir y leer, cuando no traducir. Este lugar de privilegio, el del "enviado", le hace al autobiógrafo sopesar su pasado en línea con viajes, estadías y el concomitante mundo de los libros, ya desde el principio de sus aventuras nómades. "Los meses pasados en Belgrado fueron pródigos en sugerencias. Mientras escribía la novela corta, esbozaba tramas para otros relatos y novelas, porque ya daba por hecho que *Juegos florales* no iba a ser mi única intervención en el género" (54).

A lo largo de su vida, desde fines de los sesenta, Pitol nos cuenta que ha llevado siempre consigo un diario personal, aludiendo a la indiferenciación del viajar con el escribir, de poner palabras privadas a su vida pública, de dejar testimonio de su tránsito continuo por el Viejo Continente y parte de Asia. "Pasaron los meses, salí de Belgrado, me instalé en Barcelona. Trabajé tenaz, feliz y a veces desoladamente hasta llegar al fin, en 1972, a mis treinta y nueve años de edad, pocos días antes de partir de Barcelona hacia Inglaterra" (56).

Lo curioso de todos estos pasajes, que se repetirán a lo largo de casi toda la autobiografía, es que el autor nunca menciona ninguna tarea de relaciones exteriores demasiado específica. El narrador ha decidido dejar de lado en su texto la actividad profesional y abocarse a mencionar únicamente la literaria. Nos cuenta solo que anduvo por todos lados, que cumplía misiones para el gobierno de México, nunca aludido con nombres y apellidos, donde jamás especifica qué hace; por el contrario, posa solo su lente en libros, autores, teoría narrativa y disquisiciones neuróticas de su *ars poética*. En paralelo, apenas opina sobre la actualidad política de otros países, como cuando habla de

la etapa final del franquismo en su llegada a España (56), aunque no ocurre lo mismo con Cuba, como veremos al final.

Con la brújula puesta hacia el este, uno de los momentos más reveladores de su faceta diplomático-literaria-cosmopolita la cuenta en una breve anécdota en Rusia:

> En una ocasión, cuando fui agregado cultural en Moscú, pasé toda una mañana en casa de Víktor Shklovski, oyéndole hablar de Tolstoi, a quien conoció en su adolescencia y sobre quien escribió páginas memorables. Hablar de literatura o música hasta la madrugada, consumiendo vodka con los jóvenes rusos, fue también una experiencia única y tonificante (Pitol, 2011: 58).

En esta anécdota de juerga y de bohemia cultural se aprecia todo el esplendor de una escena propia de un dandy andariego: un escritor que, mediante su trabajo en el exterior, y, más precisamente en el área cultural, se dedica a la disipación placentera como huésped de otro escritor, donde el centro de la velada es un diálogo acerca del autor canónico por excelencia con la bebida prototípica de esa misma tradición anfitriona. La asimilación, sin embargo, no termina ahí: "En Moscú me desprendí de la nefasta sombra que se plantó durante años sobre la página en blanco" (58). El autobiógrafo se mueve como pez en el agua dentro de una cultura, por caso la eslava, tan radicalmente opuesta a la propia, si se quiere, la hispánico-azteca.

El aspecto, reiteramos, que acompaña el modo de vida de Pitol en su autobiografía como profesional de la política y de las letras es su perfil aristocrático, subrayado en cada reflexión acerca de la experiencia literaria en la vida y de sus movimientos fuera de su tierra madre.

Además, los recuerdos melancólicos de Xalapa forman parte a su vez de la mirada de hombre en el exilio. Vale decir que este perfil de trotamundos y de *bon vivant* se sostiene como posición del narrador, consagrándose en la vejez, desde la que escribe y revisita su pasado.

> El ideal de un escritor llegado a la edad provecta, tal como lo imagino, es escribir solo dos o tres horas al día, leer todo lo que pueda, estudiar, revisar los clásicos del cine en video, quizás dar algún breve curso universitario, ir de vez en cuando unos días a la capital para visitar a los amigos más cercanos, asomarse a las librerías y a una que otra exposición de alto nivel y al volver a casa gozar de la vida más confortable que se pueda proporcionar.

> ¿Viajar al extranjero? Por supuesto, pero no con frecuencia y sí con pocos compromisos. Un proyecto que se me convierte casi siempre en utopía (Pitol, 2011: 69).

Aquí está el escritor profesional, el sibarita, con un ideal burgués de ocio y del uso del placer (o del trabajo placentero) en el tiempo cotidiano. Si bien la figura del escritor suele verse como estática, ermitaña, y la declamación de Pitol va en ese sentido, uno de los rasgos de su autobiografía es que mientras cuenta su vida literaria y en tanto no lo aclara, como en el caso de Cuba (presente de la enunciación), nunca sabemos muy bien en qué lugar físico se encuentra, ya que habla de libros y escritura, o sea, en escenas de interiores. El libro es una autobiografía en movimiento, siempre en tránsito: un pasado de América, de Europa y de Asia.

En otro orden de cosas, el autobiógrafo recurre en la mitad de su libro a reproducir citas textuales de su diario. Así es que, por ejemplo, cuenta una experiencia de 1983: "Me invitaron oficialmente, más en mi carácter de embajador que de escritor, a la inauguración de una exposición que celebraría el centenario del nacimiento de Egon Erwin Kisch" (88). De este modo, se advierte ese cruce de hombre de la diplomacia e intelectual que asiste como invitado especial a un evento cultural de magnitud. La condición de "invitado" puede ceñirse a la de un privilegio, una exclusividad, en el mismo plano en el cual se despliega la presencia político-cultural de un escritor que oficia como embajador. El autobiógrafo es en este caso, casi siempre, un personaje de excepción. Trabajo excepcional, oficio excepcional, vida excepcional. Entiéndase este adjetivo como sinónimo "ilustre", elitista, distinguido, predilecto, extremadamente singular (como un invitado, alguien en su carácter distintivo).

"En el año 1985 pasé una temporada de convalecencia muy difícil en Marienbad" (91), nos dice el protagonista, y deja ahí la información sin precisar con mayores datos. La enfermedad, al igual que al inicio del texto, es una sombra que merodea la vida sin desplazarse hacia el centro, porque lo que a Pitol le interesa nuevamente es hablar de otra cosa. Como hace al inicio, la estadía de postración en la actual República Checa le sirve para contar que "allí leí el libro de Mijail Bajtin *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento*. Cada página me procuraba alivio. Su teoría de la fiesta me pareció genial" (91). La enfermedad es entonces la excusa, una vez más, para hablar de la lectura.

El viajero incansable

Pitol da cuenta de su trabajo de traductor en el mismo momento en que narra su salida casi definitiva, en términos de residencia, de México. “Trabajé en algunas editoriales en Barcelona, una muy prestigiada, Seix Barral, y otras dos incipientes y muy audaces para la época, Tusquets y Anagrama; sobre todo hice traducciones para varias editoriales de México, España y Argentina” (52).

El oficio de traductor profesional no fue solo un trabajo que realizó durante gran parte de su vida, sino una actividad literaria indisociable de la construcción autobiográfica, porque precisamente Pitol consideraba la traducción como una forma de comprensión superior de la literatura, además de haber sido en la labor un autor muy reconocido, en particular por haber traducido, como repasamos, a importantes escritores. “No conozco mejor enseñanza para estructurar una novela que la traducción” (52).

Según sus repetidas afirmaciones, el autobiógrafo se ve a sí mismo como un intérprete autodidacta que fue aprendiendo el complejo arte de la sustitución de palabras de una lengua por otra conforme a la experiencia de lector y viajero. “Mi aprendizaje es resultado de una lectura inmoderada de cuentos y novelas, de mis empeños como traductor y del estudio de algunos libros” (108).

El profesionalismo del autobiógrafo es un logro alcanzado tras un largo camino y merced a su “empeño”, tal como lo llama. Es el esfuerzo de un amateur por convertirse en profesional. Llama la atención también, y esto es todo un elemento para destacar, que una lengua de origen o fuente para la traducción sea el polaco. No obstante, Pitol también tradujo del inglés. “Tuve la suerte de traducir al castellano siete de sus novelas”, comenta refiriéndose a Henry James (110). Sobre la experiencia de traductor ofrece además algunas reflexiones: “Traducir permite entrar de lleno en una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio” (110).

El trabajo de diplomático y traductor lo pone al autobiógrafo ante el problema de la identidad lingüística, y es esta una de las características del escritor cosmopolita, su constante aporía: la de un hombre libre que migra por el mundo bajo ideales universales mientras se identifica con las caracterizaciones más atávicas de su propia cultura de origen. Esta dualidad permanece, sin más, como cree Siskind, desde la época de Rubén Darío hasta la actualidad. Hoy la diferencia reside en la mayor incorporación de los países orientales al mundo occidental, en cuanto al incremento exponencial de intercambio comercial para la integración, como evidencian los casos de China, India, las repúblicas bálticas, parte del sudeste asiático y Corea del sur.: “Si en algunos períodos los escritores

rusos y los polacos, en otros los ingleses, los centroeuropeos, los latinoamericanos, los italianos o el Siglo de Oro español, han jugado un papel hegemónico en mi formación, jamás se me ha ocurrido que eso pudiera transformarme en un narrador extraño a mi lengua" (120).

Pitol como protagonista de su autobiografía es, en esencia, un viajero, un personaje de excepción, un diletante de manual. La auto-narración trata de un paseador por el mundo a través del cual vamos oyendo historias de juventud, clases de literatura universal y aspectos protocolares de la función diplomático-cultural. La carrera de escritor de Pitol, tal como cuenta en su autobiografía, comenzó en México, pero esta era apenas incipiente, puesto que la mayoría de sus libros fueron escritos fuera de la tierra de Rulfo. "Cuando me embarqué a Europa en 1961 lo único que había publicado era un par de cuentos en los *Cuadernos del unicornio* que dirigía Juan José Arreola, y un pequeño libro, también de cuentos, *Tiempo cercado*, en un tiraje de doscientos ejemplares" (98).

El protagonista de *Una autobiografía soterrada* es un trotamundos porque en el libro en el cual decide novelar su vida está todo el tiempo en movimiento, desde su punto de partida en La Habana y hacia atrás, hasta el largo itinerario que lo lleva por la *Mitteleuropa* y Asia, cuyas referencias van y vienen durante toda la obra. Y esa vida en tránsito, paradojalmente narrada desde la postración de la primera vejez, encuentra en la literatura su razón de ser. "Escribir ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo" (98). Pitol se autorrefleja como un actor del mundo contemporáneo, alguien que, parafraseando a Neruda, *confiesa que ha vivido*. Ha vivido a través de los viajes, las lecturas, las escrituras, las funciones y misiones de cancillería y, finalmente, las enfermedades.

Por último, en la conversación con Monsiváis del capítulo final, el autor menciona la importancia que las figuras denominadas "excéntricas" tuvieron en su carrera: "Y en mis largos años en Europa, sobre todo en Polonia y la Unión Soviética, mi mundo era ese. Las dictaduras y la opresión los producían; ser raro era un camino a la libertad" (129). Lo exótico, una categoría propia de los viajeros occidentales a la sabana africana, trabajada especialmente por Víctor Segalen (2017)[84], aparece en esta última parte como rasgo aparentemente decisivo, según las palabras del autobiógrafo que, unas líneas después, afirmará: "Cuando viví en Barcelona, al final de los sesenta y los setenta, me movía en círculos literario que rozaban la excentricidad" (129). Parece ser entonces un rasgo de

[84] Segalen, Víctor (2017). *Ensayo sobre el exotismo*. Madrid, La Línea Del Horizonte.

identidad como escritor, en el sentido de una comunidad de la que forma parte el observador. Y Barcelona es, en efecto, la última ciudad europea literaria en cuestión a la que se refiere Pitol, aunque se trata de una década anterior al despegue de la urbe catalana como faro turístico de España, con las olimpiadas de 1982. Y una ciudad convertida después del franquismo en una Cosmópolis cultural para los escritores latinos (Villoro, Bolaño, etc.)

La Cuba recreada

Volviendo a los conceptos generales de Whestpal y la Geocrítica, es oportuno preguntarse: ¿cuál es la ciudad extranjera más representada por Pitol en toda su autobiografía? Y la respuesta es, claramente, La Habana. La capital de Cuba es la ciudad más descripta por el autobiógrafo en virtud de que también es la ciudad de donde parte el relato de su vida con la internación en la clínica La Pradera y los recuerdos de su primera visita en los años cincuenta. Igualmente, La Habana oficia como geografía de la enunciación por ser el lugar en el que está situado el protagonista que habla. Es el único espacio donde se entretejen acciones, donde hay una narración propiamente dicha, enmarcada mínimamente con parámetros de tiempo y espacio. Todo lo demás es recuerdo inacabado. ¿Cómo es, por lo tanto, la ciudad creada por el protagonista, ese espacio urbano narrado de manera singular?

La primera reflexión es que se trata de una ciudad que funciona como sinécdoque de un país representado de modo, llamémosle así, meramente descriptivo, con sutiles reminiscencias políticas. Es una Cuba descripta en su etapa prerrevolucionaria (el recuerdo del primer viaje) y, más tarde, en la posrevolucionaria (la internación en La Pradera), medida en la admiración por su arquitectura colonial, su arte y el recuerdo de lo que había sido alguna vez su opulencia, sin nombrar el parteaguas de 1959 casi en ningún momento. Sí la Revolución, no sus efectos.

Digamos, en primera instancia, que La Habana retratada por Pitol aparece al inicio como una clásica representación progresista, casi idílica, en lo que es una típica construcción que suele leerse en los discursos de los viajeros de clases medias, si se permite el sociologismo. Al comienzo, La Habana de Pitol es el epítome de la Cuba vista a través de los ojos del turista hispanoamericano: una Cuba añeja que, bien narrada, produce una bella nostalgia bajo la mirada indulgente del extranjero; una Cuba hispánica

que se destaca por su modelo sanitario (allí fue a internarse Pitol); y una Cuba impedida del progreso, después de todo, por el embargo norteamericano (alusión no hecha, claro está). Es La Habana del último estandarte del sueño emancipador tras la caída de la Cortina de Hierro. La mirada del observador es, a todas luces, indulgente. Las referencias a Castro y al socialismo están ausentes, como la del régimen de Batista en los años precedentes, salvo por una clara mención. En efecto, Pitol se cuida de no hacer ninguna reflexión política extendida sobre el caso cubano, y es esa omisión la que llena de significados su relato. Huelga decirlo, pero es lo opuesto al relato de Arenas, con la salvedad de que Arenas era cubano.

> De pronto me vi frente al Floridita, el bar donde Hemingway, ya se sabe, pasaba a tomar sus daiquirís al llegar a la Habana; a su lado está La Zaragozana, el mejor restaurante de Cuba y uno de los más antiguos de la ciudad, abierto a mediados del XIX. Entré allí como convocado a descifrar una parte de mi pasado, a jugar al acusado, al fiscal y al juez en una misma persona. La decoración de La Zaragozana a la que entré el sábado me era desconocida. Me parece que en la primera vez su arquitectura interior era igual al estilo de los años treinta o cuarenta (Pitol, 2011: 23).

La estadía en La Habana tiene un comparativo histórico con el primer viaje que Pitol había hecho a la isla más de cuarenta años antes, *circa* 1950, o sea, previo a la Revolución, de ahí esa melancolía denodada. La omisión a la Revolución cubana resulta, a fin de cuentas, un dato que no puede ser pasado por alto. Aunque no lo interprete, está implícito en la mirada alejada del narrador que dedica esas páginas solo para comparar su presente con su pasado y contar pequeños acontecimientos de la vida cotidiana. La capital cubana florece de alguna manera como el tiempo de la primera juventud y se marchita como el de la última vejez, en sendos viajes, uno de iniciación, otro de culminación.

> Me he propuesto visitar La Habana solo los sábados y domingos, después de salir de la clínica. Anteayer fue nuestro primer sábado, fui con Paz al Museo de Bellas Artes a ver la soberbia colección de Wifredo Lam, pasamos al hotel Meliá a comprar *El país*, recorrimos el corazón de La Habana, y en los puestos de libros encontré algunas maravillas: la poesía completa de Gastón Baquero y la de Emilio Ballagas (Pitol, 2011: 22).

Luego hace una observación más general:

> La Habana vieja es un portento, añade al cosmopolitismo turístico la fuerza popular del Caribe. Pululan los músicos por todas partes. Cuando conocí La Habana por primera vez los turistas llegaban de Estados Unidos; hoy los que hablan inglés en las plazas y en los restaurantes son canadienses; pero también se oye francés, italiano, mucho portugués y en abundancia el español de España. El lenguaje de los negros y mulatos me resulta casi ininteligible, un papiamento extraordinariamente melodioso, como extraído de poemas del primer Guillén (Pitol, 2011: 22).

Las observaciones del autobiógrafo, muy reconocibles en una suerte de tono propio de un turista cultural, producen un estímulo de emocionalidad extra en el autor. Cuba es la añoranza de su primer viaje saliendo de Xalapa. Y es, ahora, el lugar de acogida para su tratamiento. En el medio hay una vida adulta completa. Las primeras menciones a la capital de la isla remiten a un espectador distante que aprecia de la ciudad todo lo que ve o aprovecha un turista: gente hablando en diversos idiomas, el bar mítico de Hemingway, detalles generales sobre la arquitectura.

Por lo demás, la historia personal se imbrica con la del país caribeño: un antes y un después de la Revolución. "Ahora, cincuenta y pocos años después, al pasear por las calles de esta ciudad voy encontrando algunas huellas de esa estadía, algunos jirones de memoria comienzan a activarse, pero otros se resisten a salir a flote" (Pitol, 2011: 26).

A modo de diario, Pitol continúa la apelación a su memoria para retratar aquel primer viaje que se ocupará de narrar en tercera persona, como resultado de sentirse tan distante de ese medio siglo atrás. En dicho plano, presenta el acontecimiento como: "Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese este anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida. Me es más fácil establecer una distancia para contar sus hazañas en La Habana; utilizaré la tercera persona como si yo fuera otro" (26).

El viaje relatado, caracterizado en principio como "hazaña", no es más que la épica adolescente del peregrino en su primera aventura de expedición. En este caso, una marcha por mar que, al desembocar en la isla, comienza a describir su color singular junto a un grupo de amigos. "Recorrieron toda clase de bares, llegaron al barrio chino, entraron a un trepidante cabaret con espectáculos de una procacidad tan desmesurada que jamás hubiera concebido: El Shangai" (27). Los nombres de lugares ya inexistentes funcionan como ancla de la memoria. La Habana empieza por la noche, en el bajo fondo de un lupanar.

“Las cortinas que cubrían las puertas de los alrededores del Shangai estaban hechas con hilos compactos de caracoles minúsculos y bisutería barata; uno las hacía de lado con la mano y en el interior aparecían salones de juego o fumadores de opio” (29). Los detalles, lo minúsculo, dan fuerza a la anécdota del arribo. Parece una novela, o una película.

Al día siguiente, a plena luz matutina, trajinando jaquecoso por la resaca, el narrador señala que: “Caminó hasta la avenida central y al ver a la luz del sol los lugares frecuentados la noche anterior concluyó que en efecto había soñado todo” (29). Sin nombrar la calle describe sus negocios de compraventas: “Cada casa era una lavandería o un pequeño comercio de comida oriental para llevar a domicilio” (29). La primera metrópoli recordada es una ciudad de jolgorio y celebración, un territorio burdelesco, por llamarlo de algún modo, fiel a ciertas representaciones habituales que se hacen sobre la Cuba pre-castrista. En suma, La Habana era una fiesta, un vergel de libertinaje, pero en el buen sentido de la connotación, según el cronista, en este caso contando su viaje de iniciación: “De pronto extraía jirones confusos de bares, mujeres cantando, y entradas y salidas de taxis, a veces se veía solo, otras hablando con grupos que lo abrazaban y lo hacían reír a carcajadas, en todos los lugares estaban los músicos, los cantantes, la rumba, el bolero, el *feeling*…” (30).

La anécdota que le sigue versa también sobre la noche, esta vez sobre un concierto en un club. “Así pasó a una sala elegante, con señoras espléndidamente vestidas y enjoyadas y caballeros demasiado estirados y solemnes, y en las últimas filas unos pocos jóvenes” (32). Aquí, el joven viajero se zambulle sobre la pródiga noche caribeña. “Lo que más le interesaba era el público, su refinamiento, y una sensualidad latente y oscura que oblicuamente se conectaba con la del barrio chino” (32). Las repetidas menciones al barrio chino son las que dan ese aire multicultural a aquella ciudad entrañable de los años cincuenta, recordando algunos pasajes de *El padrino II* (1974, Francis Ford Coppola), cuando el personaje de Michael Corleone viaja en los albores de la revuelta. Una ciudad nocturna, musical, llena de ron y despliegue erótico. “Habló primero con los jóvenes cercanos y luego con medio mundo como si hubiera vivido siempre en esa ciudad” (32).

En la jornada posterior, el narrador presencia una redada policial en las puertas de la universidad que deriva en una balacera. “Poco después, supo en un café que el muerto se llamaba Rubén Batista, el tirano de Cuba tenía el mismo apellido, pero no había ningún lazo familiar entre ellos. Fue el primer acto político al que se acercó el joven” (32). Aquí Pitol confiesa su primer contacto, entonces, con la política. Y esa calificación de “tirano” será la única categórica en todas las alusiones políticas del libro. Suficiente.

En resumen, la Cuba retratada por Pitol en sus dos fases, la prerrevolucionaria de los años cincuenta, con su primera visita contada en tercera persona, y la posrevolucionaria del siglo XXI, con la internación desde donde parte el relato autobiográfico en la clínica, es una Cuba que parece una pintura clásica, una representación relativamente estereotipada de una y de otra versión común sobre la tierra de Martí: una urbe de la fiesta prostibularia y la noche tropical, llena de ritmo caribeño, en el caso de la primera, y otra, la segunda, de sosiego y reposo en un dispensario de alta complejidad. En ambas, el autobiógrafo describe la arquitectura española y las recurrencias turísticas de la zona portuaria. Y en ambas, también, La Habana es una ciudad sin marcas políticas demasiado contundentes en cuanto a su representación. Podríamos inferir que pinta un clásico retrato acrítico, o bien, si se quiere, inocente, colorido y piadoso con lugares comunes de observación distante, donde lo más importante es la anécdota de juventud con la emoción de la aventura.

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

El expulsado y el enviado

"Ningún hombre es una isla"
John Donne

Con el objeto de establecer semejanzas y diferencias entre los autores elegidos para realizar este trabajo, resulta imperioso subrayar aquellos aspectos que no pueden dejar de acentuarse y que son parte de una primera lectura, profusa en términos comparativos. En principio, hay que afirmar que el texto autobiográfico de Arenas, *Antes que anochezca*, es un texto, si se permite, visceral, confesional (en términos de la revelación de privacidad, ruptura del pudor y espíritu de confidencia que deja traslucir una autobiografía), muy centrado en el padecimiento por la falta de libertades políticas (censura, persecución), el castigo (la cárcel), la enfermedad (HIV y cáncer) y el calvario (la pobreza). En tanto, el relato autobiográfico de Pitol, *Una autobiografía soterrada*, es más superficial, en el sentido lato, no peyorativo, en cuanto es una historia de lecturas y procesos de escritura sumados a una vida nómada en las grandes metrópolis europeas, por momentos ociosa, donde la enfermedad, el amor y el mundo de las emociones queda en segundo o tercer plano, o bien, directamente suprimido. En ese sentido, Pitol es también un escritor borgeano, un escritor del recato, de la extimidad[85], cuya única experiencia parece ser la literatura: la vida es la literatura, según el tono. Puede pensarse, en tal dirección, que la vida de un diplomático es en sí misma una dramaturgia hecha de gestos, protocolos, formalidades, representaciones hiperbólicas, ornatos, un escenario de lo simbólico, un mundo donde lo único relevante son los detalles, los modales y las formas cortesanas. Asimismo, vale agregar, en términos de vida privada, que es uno de los elementos cruciales del género autobiográfico, ni en Pitol ni en Arenas hay matrimonios ni hijos: no fueron hombres de "familia", por decirlo de alguna manera, ni de vidas compartidas (parejas, compañías, amistades permanentes). La diferencia es que el mexicano no habla nunca, ni siquiera, de amores o amantes, sino que es pura discreción

[85] Término psicoanalítico, de origen lacaniano, aunque usado por las demás humanidades, y puramente paradójico, que remite a aquello que está más próximo y es más interior, pero que permanece en la exterioridad (lo íntimo que está afuera). Se lo suele aplicar al análisis de la cultura de las redes digitales y al uso expositivo de las imágenes privadas.

o silencio, y el cubano casi no deja pasar una sola oportunidad para correr el velo de su agitadísima vida sexual, atiborrada de un largo inventario de amantes como de encuentros furtivos en las sombras de un escondite, pero también en el espacio público más abierto.

En tren de discernir el lugar ocupado por el cuerpo en sus relatos, en *Antes que anochezca* la enfermedad aparece de modo patente como lo que cabalmente es: aniquiladora de la vida; allí se narran sus detalles, el desastre de la caída, cómo se prolongan los síntomas, la pérdida de los dientes (dato recurrente), las marcas que el SIDA primero, y el cáncer después, van dejando en ese cuerpo joven, a modo de laceración, y la ulterior destrucción del alma. La autobiografía de Arenas es una crónica feroz acerca de la desintegración lenta de un cuerpo. Un cuerpo que fue perseguido, vapuleado, hambreado, prohibido, siempre agredido, finalmente implosionado por la enfermedad y alcanzado por una muerte prematura, voluntaria, en un destino que parecía ya tatuado en las tribulaciones de su primera infancia campesina, a la intemperie (siempre al borde del peligro). Un cuerpo que no duda en exhibirse sin recato, casi pornográficamente. Como contraparte, en *Una autobiografía soterrada*, Pitol solo tiene vagas referencias al cuerpo que le sirven de excusa para hablar de los libros que leyó postrado en una cama, en una situación de cierta comodidad de paciente VIP. En el texto escrito, a Pitol la enfermedad le da vergüenza, y por eso todo el tiempo no hace más que ocultar su cuerpo (sin nombrarlo), siendo puro decoro. Lo mismo con el sexo y el amor, por completo ausentes en el autorretrato del mexicano. Tiempo antes de morir, el declive físico-cognitivo le jugaría una llamativa mala pasada: diagnosticado con "afasia progresiva no fluente", de a poco dejó de hablar y solo pudo escribir. Más aún, la vida familiar y amorosa de Pitol quedan, para usar un término cinematográfico, fuera de campo (no están, pero influyen), debido al esfuerzo denodado del autobiógrafo por encubrirlas; incluso en su punto de partida en la clínica La Pradera, usa el tratamiento con una analogía con *La montaña mágica*. Por el contrario, Arenas pone por delante la experiencia vital más cruda, la corporalidad más manifiesta, y con ellas la voluptuosidad carnal, la violencia física y el consumo de drogas alucinógenas, elementos que están mucho más subrayados que otros, incluso antes que su historia literaria o su relación con la escritura, aunque, a fin de cuentas, amistad, política y literatura se fusionen.

Segundo contraste: la autobiografía de Arenas se publica *post mortem*, en 1992, mientras que la de Pitol se publica más de siete años antes de su muerte, en 2018. El escritor mexicano pudo ver la respuesta que la crítica y el público lector tuvieron de su vida contada en una obra de cierre. El libro de Arenas se corresponde más con aquello

que decía Foucault de Sade[86], en tanto se trata de un escritor cuyo destinatario es nadie, o, mejor dicho, es él mismo. A sabiendas de su muerte, Arenas no tenía que preocuparse por los efectos de lectura que produjera póstumamente su polémica obra, lo que suele suceder con algunos textos ejemplares, como por ejemplo el *Borges* de Adolfo Bioy Casares (2006).

El tercer aspecto para resaltar es que Pitol representa su experiencia concreta a través de recortes y fotografías de momentos muy precisos de una larga vida, dejando siempre en claro que solo asistimos a un costado de él, y que buena parte permanecerá velada. Su autobiografía, en el sentido de una novela sobre la propia vida, conforme al corpus de Lejeune, es fragmentaria desde la apertura hasta el fin: el tiempo nunca es lineal y siempre se disuelve con un protagonista que va y viene a lo largo y a lo ancho de la segunda mitad del siglo XX por América, Europa y Asia. La vida escrita de Pitol son pedazos sueltos, trozos desperdigados, pequeñas fracciones de tiempo, anécdotas inconclusas, donde nunca hay totalidad ni estructura rectilínea, más bien consiste en un texto armado en plan montaje audiovisual. Por su lado, Arenas escribe un texto clásico, lineal, dividido entre la infancia, la adolescencia y la juventud, narrando paso a paso cada lugar donde estuvo y los problemas a los que se enfrentó. *Antes que anochezca* es un relato novelesco en cuanto hace de la peripecia su razón de ser, por más que sea real, asemejándose a la autoficción. El autobiógrafo usa la cronología para relatar una experiencia que, en el fondo, es la historia de un infinito tormento: pobreza, persecución, cárcel y enfermedad. Su autobiografía responde a cierto canon del concepto trágico. Lo que cuenta de sí es lo terrible, mientras que lo que cuenta el mexicano es la parte permitida de su felicidad: libros, viajes, amigos, procesos de escritura, paseos por lugares exóticos.

En cuarto lugar, Pitol es un diplomático, un *flâneur*; Arenas un exilado, un hostigado que descubre la libertad civil a los cuarenta años. Por eso, el cosmopolitismo del primero es causal, inevitable; el del segundo es una consecuencia, un hallazgo tardío. Pitol atraviesa los aeropuertos levantando una credencial diplomática (el diplomático es, acaso, la figura más inmune a cumplir con los requisitos en cualquier aduana, una suerte de ciudadano global de primera categoría con tarjeta dorada), en tanto que Arenas es un polizón sin papeles que no supo qué era un avión hasta bien avanzada la edad adulta. Cabe recordar que, en su primer viaje al exterior, en barco, Arenas casi muere de sed. Pitol fue un viajero trotamundos, un mexicano de todas partes, mientras que Arenas fue

[86] Ver Ludueña Romandini, F. (2013, noviembre). Foucault con Sade. *Revista Nombres*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, n27.

un escapado sin norte. Uno fue un aristócrata, el otro un paria; dos versiones opuestas, acaso entrecruzadas, de un mismo esquema binario: enviado y expulsado.

En quinto término, uno de los rasgos centrales es que en toda la narración de Pitol no hay ninguna referencia a las cuestiones de la vida cotidiana, problemas o detalles de alojamiento, transporte, alimentación, recursos, dinero, etc.; algo típico de quien vive en una condición privilegiada, como es el caso de un legado de cancillería. Todo lo contrario sucede con Arenas, permanentemente asediado por los inconvenientes económicos, la falta de buena alimentación, las privaciones materiales de todo tipo, las magras condiciones habitacionales, higiénicas y las eternas limitaciones financieras como la falta de documentos para moverse en libertad. Pitol se refiere varias veces a restaurantes y paseos turísticos; Arenas a que no tiene dinero para comer. Pitol es un habitué de las instituciones literarias; Arenas un errante de los bajos fondos. Pitol se paseaba por el mundo a plena luz del sol; Arenas se ocultaba entre las malezas de la costa tropical o deambulaba por los suburbios oscuros de Harlem y Bronx.

En sexto lugar, podría decirse que Pitol fue siempre un escritor y un político profesional, un "*insider"*, con editoriales, publicidad, premios, traducciones, embajadas, credenciales y cargos de relevancia. Arenas fue siempre un "*outsider"*, sin instituciones de respaldo ni contratos de trabajo, y un militante político-sexual sin partido ni estructura, una suerte de voz solitaria y, a la vez, carente de todo amparo institucional o mediático.

La séptima diferencia, aunque comporta un elemento importante de semejanza, consiste en que Arenas se veía a sí mismo, de alguna manera, reflejado en una tradición pasada que tiene como referente exclusivo a José Martí, símbolo de la emancipación cubana del siglo XIX y hombre clave del modernismo hispanoamericano. En el caso de Pitol, su referencia más eminente es la de Alfonso Reyes, que, en su misma línea, se perfiló como un traductor y un diplomático, antena del mundo, cable de transmisión de la cultura grecolatina y europea en el México del siglo XX. Aquí es importante ver cómo lo que los diferencia empieza a unirse y estas vidas paralelas se entretejen en un punto. Bajo la experiencia del exilio o de la diplomacia, y sobre todo bajo la estela de Darío, de Martí, de Reyes, incluso de Borges, los escritores aludidos se inscriben irreductiblemente en una tradición de apertura a la cultura mundial-occidental, manifestada, en primera instancia, en el ejercicio de la literatura escrita, y *a fortiori*, en sus devenires políticos cuyo imaginario, a veces transfigurado, no es otro que ese borroso ideal, con afán universalista, de la democracia liberal progresista y moderna, con bases en la Revolución inglesa de 1688, en el desiderátum republicano de los Padres Fundadores norteamericanos, en la

Ilustración francesa y anglo-escocesa (David Hume, Adam Smith, Edward Gibbon), en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Asamblea 1789, y en la ética deontológica de Kant basada en una moral racional común a toda la naturaleza humana (una moral prescriptiva del deber ser), lo que muchos ven como la mera secularización de los valores del cristianismo pero enunciados de modo autónomo. Arenas y Pitol son, en resumidas cuentas, dos ejemplos más de escritores hispanoamericanos modernos. Y esta sí es ya una semejanza, aunque eligieron figuras tutelares distintas.

Además, en sus escritos, el tono general de Pitol es amable y cordial, mientras que el de Arenas es furioso y turbado. Uno escribe desde la placidez burguesa y la melancolía rememorativa; el otro desde la animadversión y el espíritu de lucha. Los días fastos son los de Pitol; los nefastos, con certeza, son los de Arenas.

Si el Arenas cosmopolita es una construcción del texto que arranca en el último tercio, con su salida de la Habana hacia Miami, y más tarde Nueva York, en el caso de Pitol su figura queda definida desde la primera página, donde nos cuenta que está haciendo un tratamiento médico fuera de su país. Sin embargo, y en virtud del objeto de nuestro trabajo, hay algo fuerte que une a los autobiógrafos en sus libros: ambos se muestran como artistas del mundo, escritores sin arraigo local ni exaltaciones de identidad nacional, más bien todo lo opuesto. Arenas y Pitol fueron, no obstante, autores asociados a una tierra o estado-nación: Cuba y México. Y a una lengua: el castellano. Uno más caribeño, el otro más tradicionalista. Y, sin embargo, en ambos predominaba ese deseo de mundo, cosmos, esa posición abierta, ese modo de pensarse frente a los avatares políticos de su época allende cualquier límite.

Otro rasgo en común es que se trata de escritores que provienen de países con fuertes tradiciones barrocas y neobarrocas, en la que se inscriben desde Juana Inés de la Cruz hasta José Lezama Lima y Severo Sarduy. Esta influencia es, claro está, mucho más perceptible en el caso de Arenas[87] que en el de Pitol, aunque no en la misma medida de filiación que los autores citados.

El tercer aspecto compartido es que los dos escritores vieron casi toda su obra publicada por primera vez fuera de sus países de origen, aunque por distintas razones: uno por la fuerza (Arenas), el otro por la contingencia (Pitol). El cubano lo vivió con toda su obra; el mexicano durante casi treinta años de la suya: "Salvo *Tiempo cercado*, todos

[87] Ver Mattoni, S. (2024, junio). Arturo, la estrella más brillante. *El diletante*.

mis libros fueron escritos durante veintiocho años en el extranjero" (Pitol, 2011: 49). Aquí la singularidad es que Arenas escribió en Cuba (al menos la primera etapa de su experiencia como escritor) para publicar en España y Francia, mientras que Pitol escribió en la Europa del Este (Polonia, Checoslovaquia, Rusia), para publicar en México.

El cuarto elemento de esa compatibilidad es que ambos provienen de lugares precarios de clases bajas, frágiles y de zonas periféricas: Veracruz y Holguín. Y que fueron luego hombres de grandes ciudades: Miami, Nueva York, Moscú, Praga, Barcelona. Fueron, a la par, en distintas circunstancias y por diferentes motivos, del campo a la ciudad. Por tanto, modernos.

Otro punto de concordancia es que sus mayores referencias literarias estaban en los clásicos o, por decirlo de alguna manera, en el canon, en función de las alusiones hechas, por ejemplo, a Shakespeare, o al mundo griego antiguo, santo y seña de la cultura occidental. Algo revelador de la condición de escritor cosmopolita de Pitol se debe a su formación. Por cierto, el ingreso a la gran literatura castellana, como él mismo reconoce, fue primero foránea antes que mexicana. En concreto, el escritor le recuerda a Carlos Monsiváis en las páginas dedicadas a la conversación, la llegada de la revista *Sur* que ofició como puerta de entrada a los clásicos literarios sudamericanos: "La revista Sur me acercó a la literatura argentina casi más que a la mexicana" (Pitol, 2011: 126). En Arenas, el libro que oficia como llave de ingreso a la literatura es nada menos que *La Ilíada,* el único texto que lo acompañó en la fuga y en la cárcel.

El sexto elemento que los anuda es sin duda el ideológico: Arenas y Pitol fueron, y esto no puede más que interpretarse *prima facie* en sus textos y también en sus manifestaciones públicas como en sus maneras de mirar el mundo, lo que puede llamarse hombres afectos a una sensibilidad liberal; intelectuales que compartieron una suerte de valores que enaltecen las libertades civiles consagradas a comienzos de la era moderna y cuyo mayor referente tal vez sea John Stuart Mill, padre del liberalismo igualitarista, alzado en defender y respetar la vida que un individuo quiere vivir contra toda restricción externa; liberalismo político en el sentido de apego al imperio de la ley, y de allí las derivaciones al estado de derecho, el marco jurídico constitucional, la universalidad de los derechos humanos y, especialmente, la madeja de libertades civiles fundantes de las repúblicas modernas, como la de expresión, de opinión, de asociación y de imprenta. Arenas y Pitol cuajaban perfectamente en los perfiles ideales de la triunfante socialdemocracia como de la democracia cristiana que se impusieron en casi toda la Europa de la segunda posguerra, desde el antecedente del socialismo fabiano inglés,

pasando por el ordoliberalismo alemán, hasta la España germinal de Felipe González, con economías medianamente planificadas que buscaban corregir las desigualdades generadas por el *laissez-faire* previo a la crisis del 30. Sucintamente, podríamos clasificarlos como hombres de una centro-izquierda moderada, al estilo François Mitterrand o Gerhard Schröder, para acudir a referencias más cercanas al fin de siglo.

El penúltimo rasgo que incluye a los autores es que inician sus textos en un hospital. El autobiógrafo, en ambos casos, empieza el repaso de su vida cuando ve la misma cerca del fin, mucho más cerca –si bien bastante más joven– en el caso del cubano que del mexicano. Se trata en los dos casos de un típico recurso narrativo: comenzar por el final. Un narrador se posiciona en retrospectiva para dejar un testimonio de lo que fue su paso por el mundo.

El último aspecto en común que tienen es el relacionado con la figura del escritor amateur, con la salvedad de que, en el caso de Pitol, hay una búsqueda del profesionalismo. Fueron dos escritores autodidactas, sin universidades ni talleres, que se formaron leyendo y escribiendo en soledad, y, en el caso del mexicano, al mismo tiempo, traduciendo. Dos escritores cuyo virtuosismo en la escritura no obedece a ningún academicismo; los dos carecían de un bagaje teórico previo. Dos escritores formados en instituciones literarias, llamémosle, plebeyas: en la soledad de las habitaciones vacías, las librerías, las pequeñas bibliotecas, los bares, los círculos de amigos lectores y las recomendaciones de los suplementos culturales de los medios gráficos de prensa (mucho menos en Arenas por las limitaciones a su acceso). Uno y otro aparecen en sus autobiografías como lectores que construyeron su identidad a partir de la figura del "lector", en virtud de la influencia vital que tiene esta práctica en sus textos: lectores para la constitución del sujeto autobiográfico, el autógrafo, el protagonista-narrador que es, ante todo, existencialmente, un hombre de las letras, un lector-escritor, y, culturalmente, un hombre de mundo.

Estas comparaciones tienen como punto de partida una diferencia, que es la condición de enviado de un autor (Pitol), y la de expulsado en el otro (Arenas). A partir de allí, las oposiciones recorren un itinerario autobiográfico, íntimo, éxtimo, simbólico, textual, que se cruza en su punto de arribo: los escritores, bajo dichas condiciones particulares, el embajador y el exiliado, convergen en una posición cosmopolita. Al final del recorrido –manifiesto en sus escritos autobiográficos– se han vuelto hombres con *deseo de mundo*, como diría Mariano Siskind. La pulsión de proyectar la imagen de escritor: el autor latinoamericano bajo el paraguas de la universalidad; el escritor y su

relación con las instituciones literarias, políticas, académicas. Arenas y Pitol se encuentran en el paraje final de esa línea cuyos puntos de partida podían parecer antitéticos o, en el mejor de los casos, oblicuos. Sin embargo, uno y otro se encuentran dentro de esa gran familia de las letras que aglomeró a tantos exponentes durante el siglo XX, aunque la mayoría, empero, no lo hizo necesariamente con arreglo a una escritura autobiográfica.

Vale decir que Arenas fue un cubano cosmopolita, no un cosmopolita a secas; Pitol fue un mexicano cosmopolita, tampoco un cosmopolita a secas. Los casos confirman que el universalismo no disuelve el particularismo (color local, diría Borges). En Arenas, el cosmopolitismo, de cúneo kantiano, arendtiano, nussbaumdeano, parte de una apelación a la justicia internacional contra las violaciones a los derechos humanos en Cuba, y sigue con su experiencia de extranjero en Nueva York. En Pitol, es una construcción del lugar que debe ocupar el intelectual ideal, al modo en el que se erigió dicha figura durante su contemporaneidad en el caso de los escritores latinoamericanos: a saber, Vargas Llosa (peruano en Londres), Cortázar (argentino en París) u Octavio Paz (mexicano en Dehli). En Pitol el deseo de mundo está en su origen, con aquel viaje iniciático y su fascinación con la literatura donde se mezclan lectura y realidad. En Arenas está casi al final, con los intentos de escapar de su país natal como de publicar sus textos clandestinos.

¿Qué cuenta Arenas de su vida en su autobiografía? Arenas dice: yo he sido un expatriado, un perseguido, un poeta que vivió sus últimos diez años en el exilio, y solo por la sencilla razón de que no pude irme antes, y allí he encontrado mi vida de escritor. ¿Qué dice Pitol de sí en su libro? El autobiógrafo dice: yo, un gentilhombre, he sido un viajero desde mi más tierna edad. He trabajado toda mi vida en la diplomacia. Me he dedicado a leer mucho, y a traducir lenguas extrañas, como el polaco. Finalmente, en mi vejez, tras una vida fuera de mi país, donde me consagré como autor literario, he regresado a mi tierra materna para pasar los últimos días y dejar testimonio.

Lo igual y lo diferente

El carácter cosmopolita que deja verse a través de las respectivas obras autobiográficas de los dos autores analizados a lo largo de todo este trabajo funciona como signo de legitimidad para la construcción de un *status* de escritor latinoamericano

acorde al ideal de su tiempo. Ese *status* no es más que un *ethos* público, el yo lírico que dibujan las palabras por detrás de la escritura dentro de este género particular. Por consiguiente, las dos autobiografías cumplen con las condiciones de posibilidad genéricas donde comparten elementos filiales con los diarios, las confesiones y las memorias, y en mucha menor medida –aunque escapa a nuestro análisis dado que la referencia a la teoría de Lejeune es anterior a su constitución teórica– a la denominada "autoficción", cuyas coordenadas son definidas por los académicos en la actualidad.

En concreto, la autobiografía es, en primer lugar, una forma de representar (autorrepresentar o autorrepresentarse) una subjetividad histórica. En buena medida, lo que sabemos de las vidas de Arenas como de Pitol está en lo que ellos mismos contaron de ellas bajo el sello de sus publicaciones, en la configuración de una segunda vida, la otra vida (escrita, publicada) después de la primera vida (la vivida). Para empezar a concluir, entonces, *Antes que anochezca* y *Una autobiografía soterrada* llevan en sí el ADN de la identidad autobiográfica de sus autores en tanto que ambos libros desempeñan a rajatabla las características básicas del género.

En una siguiente fase de interpretación, vale afirmar que fue el cosmopolitismo del mundo bipolar de la segunda mitad del siglo XX el que abrió las puertas y consagró a Arenas y a Pitol fuera de las locaciones de las que eran oriundos. Ser de todas partes es una legitimación que da la cultura, como ser de una sola es un impedimento para lograrla. Así las cosas, el género autobiográfico, a diferencia de todos los demás géneros literarios, cuenta con la ventaja de infundir en el lector un carácter de "verdad de los hechos", aunque estos estén novelados. La vida como experiencia total se ve narrada en partes, procesos y pasajes que representan esa totalidad llamada experiencia. El acto de narrar, su consistencia literaria, la manera de inscribir el propio yo en el marco de un libro autorreferencial potencia con el aludido criterio de verdad al mismo acto narrativo: el lector no sospecha, o no lo hace en gran medida, de la veracidad de los hechos; va de suyo considerarlos como una verdad irrefutable: la del testimonio; confía, en cualquier caso, aunque de esto dependa el talento literario del narrador, en que esa experiencia estructurada en una narración temporal –aquello sobre lo que tanto escribió Ricoeur– es una historia de vida real.

La vida más intensa de Pitol, según él, ocurre fuera de México. La vida más próspera y activa de Arenas, según cuenta él, acontece lejos de Cuba. Así se constituyeron literariamente estas imágenes proyectadas desde los respectivos sitios y libros. A propósito de imagen, podemos hacer un paralelismo con el cine. En este arte, la imagen

se proyecta sobre una pantalla y se agranda, a diferencia, por ejemplo, de las imágenes Led, donde se crea sin proyección previa. La autobiografía tiene su correlato en el espejo cinematográfico, donde la pantalla hace las veces de páginas de un libro que amplían una narración, y el proyector es el autor. En las cámaras Led, en cambio, no hay referencia externa, porque las imágenes salen de adentro hacia afuera, y de allí su efecto cegador.

El relato autorreferencial, en consecuencia, asume caminos alternativos y rupturas temporales como espacios de escritura marcados por líneas argumentales que no son necesariamente biográficas. Lo importante es que al final los caminos concluyan en el mismo lugar y se haya descubierto esa *identidad autobiográfica* cuyos caracteres hemos desarrollado aquí por doquier.

¿Quién es Arenas? ¿Quién es Pitol? Mundos reales y mundos posibles se han cruzado en sus vidas contadas por ellos mismos. Asimismo, sus recuerdos de primeras infancias, en el caso de Pitol, y de la lucha política contra la represión y la censura, en el caso de Arenas, remiten una y otra vez a esos países de origen donde ambos adquirieron su primera identidad, si se permite el término, como personajes de la cultura. Esta caracterización ha sido importante para definir sus yoes y sus hojas de ruta: latinos por el mundo, escritores de profesión, activistas culturales y/o políticos. La producción discursiva, tal como la estudiaba Lejeune, crea un juego de rol en la primera persona donde converge ese *tres en uno* (autor, protagonista y narrador) que va construyendo su perfil, su vida escrita, su "realidad verdadera", la huella, la presencia.

Algo fundamental que reprodujimos en el capítulo sobre el género autobiográfico es que para Lejeune esa pregunta por el *quién soy* se contesta, narrativamente hablando y mediante el pacto con el lector, bajo el despliegue del *cómo he llegado a serlo*. No por nada el foco de nuestro análisis estuvo puesto en trayectos de vida adulta, de constitución identitaria tardía, con personajes fuera de sus hogares, en medio de múltiples vueltas, al compás de carreras de escritores que, como tales, también se iban haciendo, o se fueron dando. Vidas en construcción. Identidades literariamente edificadas con el paso del tiempo, inevitablemente cruel para ambos.

Resulta además oportuno añadir la cuestión de la "autorrepresentación" introducida por Leonor Arfuch, cuando señala que la concreción de una identidad se desprende a su vez de la historia que elige contar el autobiógrafo de sí mismo, una entre tantas otras posibles. Podríamos responder, en consecuencia, que la historia contada por Arenas es la de una superación dada por la lucha y la de una tragedia sin más, una vida de dolor sin compensaciones de ningún tipo; mientras que la de Pitol es por una parte la

historia de una vida pública, y por otra la de una muy acotada vida privada, en tanto, únicamente, lector.

Por otra parte, siguiendo a Lorena Amaro, parece cumplirse en uno y otro autor el principal motivo que despierta el acto de novelar la propia vida, que es el de usar el recuerdo y la memoria como escudos contra los males del pasado, una vieja técnica de los estoicos. Arenas y Pitol dan cuenta de sus pasados como formas de justificar su presente cerca de la muerte. Escribir para vivir –o sobrevivir–, parece ser el *dictum*. El pasado triste como el feliz (en el caso del mexicano podría hacerse la excepción de las muy poco mencionadas muertes prematuras de sus padres durante su infancia) devienen en alguna expresión de la melancolía. Escribir sobre uno es dar sentido definitivo a la experiencia pasada, al menos en el plano de lo que Amaro llama la corriente "referencialista", definida en el capítulo sobre el género. Ya en términos de denuncia —*Antes que anochezca*—, como en términos de recuerdos personales —*Una autobiografía soterrada*—, estos dos textos reclaman ser leídos, en el pacto de lectura, como testimonios históricos y narraciones ancladas en contextos singulares, donde el yo autorreferencial se reconoce por duplicado en un estatuto de verdad testimonial.

Paradójicamente, esas vidas reales y relatadas han sido en su registro de escritura una pura representación, tal como categoriza el género Silvia Molloy. Son vidas vueltas a contar. La autobiografía como patrimonio, podríamos decir.

Otros rasgos visibles a subrayar son la fuerte presencia de la política como disputa preponderante, algo sobresaliente en el libro de Arenas, y la condición trashumante del protagonista, en el texto de Pitol.

Como vimos, el cosmopolitismo de un escritor no es nunca el mundo *in toto*, es más bien un conjunto de grandes ciudades donde se observan las mismas leyes laicas, se atienden los mismos valores y se siguen formas de vida compatibles: abiertas, tolerantes, aunadas en una suerte de *humana conditio* o sentido común, bajo el cielo del derecho positivo y principios compartidos de una conducta aceptada muy mayoritariamente. La relación cartográfica del escritor cosmopolita se ciñe a un mapa occidental que traza los senderos entre América y Europa, y que a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI suma guiños de amistad con los países orientales más occidentalizados, esto es, los que se subieron al barco del desarrollo.

En el viejo mundo de Rubén Darío, anterior al advenimiento de los fascismos[88], el mapa estaba geopolíticamente dividido de otra manera, como lo estará luego, durante la Guerra Fría, con los dos *hegemones*, y después, unipolar, entre la caída del Muro de Berlín y el atentado a las Torres Gemelas.

El mundo de Arenas y Pitol (en su mayor margen de tiempo) es el de 1945-1989, primero determinado por los Acuerdos de Bretton Woods, la Doctrina Truman, el estado de bienestar keynesiano y el fordismo como sistema de producción industrial; un mundo de abundancia que se extiende hasta mediados de los años setenta cuando explota la crisis de los petrodólares, seguida por el regreso del liberalismo neoclásico en plan radical, antiestatalista ("neoliberal"), al modo Margaret Thatcher en Gran Bretaña. Aquellos fueron años de relativa paz, crecimiento exponencial del PIB y pleno empleo en el primer mundo (aunque con inflación creciente y atraso del precio del petróleo) y con pingües beneficios en zonas de Latinoamérica. Conjuntamente, fue el mundo que configuró el Plan Marshall, con figuras estelares como Konrad Adenauer, Maurice Schumann y Alcide De Gasperi, y la consumación de la unidad política europea. En el ámbito de la cultura y el pensamiento, fue el mundo del existencialismo, el estructuralismo, el posestructuralismo, el feminismo y el del fin del arte y el arte conceptual. El de la explosión tecnológica, la Tercera Revolución industrial (de servicios) y la liberación sexual. El del boom latinoamericano y el de la *nouvelle vague*. Kennedy, Nixon, Vietnam, el mayo francés, la pastilla anticonceptiva, el hipismo y la llegada a la luna. Cincuenta años plagados de eventos y cambios donde además apareció la televisión, el medio masivo más imponente de esas décadas. Hay que recordar que Arenas y Pitol estuvieron presentes en la experiencia de la vida del socialismo real, uno como actor (Arenas en Cuba), el otro como espectador (Pitol en Moscú o en Varsovia). Hoy sus vidas nos parecen lejanas porque son productos del siglo pasado, ajenos al ámbito de las redes sociales, la digitalización de las comunicaciones o la inteligencia artificial. Personajes de una época sobremanera concluida que arrastra el encanto de ser inmediatamente anterior a la nuestra.

A modo de compendio, estos autores representados autorreferencialmente como hombres del mundo, dieron en sus libros una idea más o menos acabada, metonímica, de lo que fue el escritor internacionalista del siglo XX. Una idea del cosmopolitismo como vencedor (transitorio) del debate intelectual contra el nacionalismo, concepto que le sirve

[88] Ver el libro de Marc Ferro, *La Gran Guerra 1914-1918* (Alianza, 1969), donde describe al conflicto bélico como de tipo eminentemente patriótico y regionalista.

esquemáticamente de oposición binaria en la teoría. El nacionalismo pensado siempre como reivindicación de un pasado imperial: el hispanismo como apoteosis de la España de Carlos V y Felipe II; el fascismo como reactualización de la Roma antonina; la exaltación norteamericana en el principio de la Doctrina Monroe[89]. En síntesis, el nacionalismo lingüístico que hace del propio idioma el culmen de una cultura.

El cosmopolitismo, con su etnocentrismo incluido, reconoce una convivencia viable, un diálogo abierto donde un intelectual encuentra su enclave: el ejercicio de la diversidad capaz de incluir al otro en el propio imaginario, algo alejado a la cerrazón chauvinista, cuyos fracasos –etnográficos, económicos– han sido ostensibles.

Otro argumento para fundar el aparente éxito del cosmopolitismo es que este se proyectó hacia el futuro basado en un principio o valor que venía del siglo XIX: justamente, la fe en el progreso, un ideal típicamente moderno. El nacionalismo, por el contrario, se fundó sobre la plataforma de un paraíso perdido: la idealización del pasado heroico. Los escritores del siglo XX se sumaron al espíritu vanguardista de encomendarse a ese supuesto futuro mejor.

Está claro que no hay ciudadanía del mundo cien por ciento efectiva, como señala Siskind, y que se trata solo de una aspiración a un orden justo en el ámbito del derecho aplicado por igual en cada espacio geopolítico. En el caso de los escritores, se trata también de proyectar una imagen moral e intelectual que no los haga verse como patriotas, retrógrados o defensores de formas de vida tribal y rudimentaria. Ergo, de ser y verse modernos, actuales, lanzados hacia adelante, *avant la lettre*.

En ese marco secularizado se ha desplegado el *deseo de mundo*, la pulsión por ir hacia una cultura amplia e integral, la manera de pensarse y representarse como escritores hispanoamericanos, una manera después de todo susceptible de alojar en su seno la mayor cantidad de diferencias que una cultura puede tolerar a cubierto de una legislación compartida. Deseo de mundo es deseo de ser parte de una familia mucho más grande, de una casa más amplia, de una hermandad más vasta: la de quienes defienden ciertas ideas básicas de convivencia y ponen en práctica códigos reglamentarios para el encuentro cultural y la experiencia del mestizaje. De esa familia, multiculturalmente rica de costumbres, obras e invenciones, formaron parte, o quisieron hacerlo, los dos

[89] Se resume en la frase "América para los americanos", un principio aislacionista e imperial, aunque anticolonial, surgido en EE.UU. en 1823 en la voz del presidente James Monroe, que manifestaba la preocupación por la intromisión europea en los asuntos del continente americano.

autobiógrafos que han sido revisitados en este corpus, y así lo han dejado patente en sus respectivas obras.

Si dicho cosmopolitismo no es más, en los hechos, que un mito construido por un *establishment* intelectual, ya es un asunto ajeno a nuestro objetivo. En la actualidad, y más aún después de la pandemia Covid-19, el discurso hegemónico de la globalización liberal está más que puesto en cuestión. La irrupción del imperio económico chino y el vínculo de hostilidad cultural con parte del mundo islámico han redefinido las condiciones geopolíticas occidentales. Se trata de un cosmos diferente al que vivieron en su madurez Reinaldo Arenas y Sergio Pitol.

Cabe agregar que la autobiografía de Arenas es, además de todo lo dicho sobre el tópico del desarraigo, un alegato de odio hacia Fidel Castro, una colección de filípicas, modelo muy similar al que usará más tarde Martin Amis contra Joseph Stalin en *Koba, el temible* (2004)[90]. Naturalmente, la mayor referencia histórica que podemos encontrar en Argentina al respecto es el *Facundo* (1845) de Sarmiento. En esta materia, la escritura movida por el rencor y la discordia funciona como legado de una intimidad, de una experiencia familiar y de una carrera literaria y política.

Simbólicamente, a su vez, Arenas muere en 1990, poco después de la caída del Muro de Berlín (1989) y poco antes de la disolución del Bloque del Este (1991), por lo que se reafirma su condición plena de hombre del siglo XX. Lamentablemente, esta especie de Jean Genet cubano no pudo disfrutar de su libro más leído y exitoso (precisamente su autobiografía); ni en eso tuvo suerte. Asimismo, como está consignado en el primer capítulo sobre el autor y desarrollado luego (Arenas, 115), el autobiógrafo consideraba que solamente las democracias liberales occidentales, con todos sus defectos, eran tolerantes con la diversidad sexual. Otra mala suerte que lo acompañó fue que toda su generación de intelectuales y artistas progresistas apoyó la Revolución cubana casi incondicionalmente, dejando al poeta fuera de tiempo y de lugar, y hallando muy pocas voces amigas y compañeros de causa; una excepción a medias podría ser la de Ernesto Cardenal, simpatizante de la Revolución, pero que escribió un libro sobre Cuba[91] donde condenaba la puesta en práctica de las UMAPS, tras haber visitado la isla en 1970. En resumidas cuentas, Arenas se llevó muy mal con las izquierdas y con las derechas. Fue en todo momento un forastero, un intruso y un hombre siempre inmerso entre las

[90] Amis, Martin (2005). *Koba el Temible*, *La risa y los Veinte Millones*. Barcelona, Anagrama.
[91] Cardenal, Ernesto (1974). *En Cuba*. Carlos Lohle.

minorías. No ser nunca parte de una mayoría ni sentirse afín a una residencia adecuada (una patria definitiva) han sido dos rasgos esenciales en su vida.

A propósito de esto, y ya en relación con la escritura propiamente dicha, aunque extendiendo el marco de análisis, es interesante preguntarse cómo una persona sin formación académica y sin demasiadas lecturas pudo escribir obras tan experimentales y vanguardistas como *Otra vez el mar* o *Celestino antes del alba*, novelas difíciles, muy ajenas al clasicismo narrativo y muy rupturistas para la teoría narrativa.

En cuanto a Pitol, recordemos que en la edición de Anagrama el escritor aparece en la portada con la Puerta de Alcalá de fondo, todo un símbolo de su *vivir afuera*. La escritura de Pitol se encuentra siempre encerrada en los juegos de representación. La vida en espejo de la literatura, la escritura como homogénea a la vida, el procedimiento narrativo en analogía con la experiencia vital son partes continuas de *Una autobiografía soterrada*, más allá de las citas explícitas a su contenido autobiográfico. Aquí la teoría literaria contemporánea poco parece aplicarse a las ideas de Pitol, donde, según confiesa, su vida ha sido el material perenne de su obra, en la cual se reconoce sin más mediaciones que las tradicionales (una suerte de "vivir para escribir"). Varias resultan ser las veces en las que el autobiógrafo cuenta que tal o cual personaje, una u otra experiencia, esta escena o la sucesiva, no son más que la puesta en palabras de una acción real acontecida tiempo atrás o una recolección superviviente del arcón de sus recuerdos.

Por último, y ya en aras de una interpretación más actual, si Arenas fue un escritor cosmopolita involuntario, y Pitol, uno autodeclarado desde la primera palabra autobiográfica, podríamos entrever que en los tiempos que corren, veinte o treinta años más tarde, un escritor hispanoamericano que aspire al reconocimiento masivo no tendrá quizás otro camino que el de ser cosmopolita. Esta asoma como la forma más pertinente de establecer vínculos productivos con el mercado editorial a través de la traducción, y con los medios de comunicación internacionales en las discusiones de actualidad que impone la compleja coyuntura.

REFERENCIAS

- Amaro, Lorena (2009). *Vida y escritura, Teoría y práctica de la autobiografía*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Andrés, R. (2014). Amor al vecino y cuestionamientos a la nación en la literatura del siglo diecinueve. *Lectora,* 20. Universidad de Barcelona.

- Arenas, Reinaldo (2015). *Antes que anochezca*. Bs As, Tusquets.

- Arendt, Hanna y Scholem, Gershom (2018). *Tradición y política. Correspondencia (1939-1964)*. Madrid, Trotta.

- Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Ariès Philippe y Duby Georges (2001). *Historia de la vida privada, tomo 3 · Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Taurus.

- Badiou, Alan (1999). *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona, Anthropos.

- Bloom, Harold (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.

- Casanova, Pascal (2001). *La república mundial de las letras.* Barcelona, Anagrama.

- Cancellier, A. (2019). Exilio y ética del encuentro. José Isaacson y Baruch Spinoza entre poema y teorema. *Dialnet*, 179-186.

- De Man, P., (1974). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, ISSN 0211-5611, Nº Extra 29, 1991 (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), . 113-118.

- Dujovne A, García D. (2009). Introducción a la "Literatura mundial". *Dossier | Intelectuales y constelaciones posnacionales*. Políticas de la Memoria N° 10/11/12 Conicet digital. Repositorio UCA, 31-37.

- Eissa Osorio, J. (enero-junio 2020). Entrevista a Bertrand Westphal. *Revista Pirandante*, número 5, México.

- Funes, Leonardo (ed.) (2007). *Poema del Mio Cid*. Buenos Aires, Colihue.

- Hadot, Pierre (2008). *Elogio de Sócrates*. Barcelona, Ediciones Paidós (Colección: El arco de Ulises).

- Judt, Tony (2012). *Pensar el siglo XX*. Madrid, Taurus.

- Laercio, Diógenes (2019). *Vida de los filósofos más ilustres*. Madrid, Luarna Ediciones.

- Lejeune, Philippe (1995). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica.
-Moretti Franco, *Conjeturas sobre la literatura mundial, New Left Review,* enero/febrero 2000.
- Nietzsche, Friedrich (2013). *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza.
- Nussbaum, Martha (2012), *Los límites del patriotismo, identidad, pertenencia y ciudadanía mundial*. Buenos Aires, Paidós.
- Pitol, Sergio (2011). *Una autobiografía soterrada*, Barcelona, Anagrama.
- Rorty, Richard (1998), *Pragmatismo y política*. Barcelona, Paidós.
- Saiz Cerreda P. y Baena R., (2012), Identidad y representación en el discurso autobiográfico, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* (28.1).
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas*. *Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Tucídides (1986). *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Barcelona, Orbis.
- Villoro Ruiz, J. (2022). Sergio Pitol y Polonia: la magia de la traducción. *Revista Política, Globalidad y Ciudadanía*, vol. 8, núm. 15.

Bibliografía complementaria

- Aiello, F. (2009). FRANCOFONÍA/LITERATURA MUNDO: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA LA LITERATURA CARIBEÑA EN LENGUA FRANCES. KATATAY, AÑO V, Nº 7. 95-103.
- Alberdi, Juan Bautista (2007). *El crimen de la guerra*. La Plata, Terramar.
- Bloom, Harold (2002). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires, De la Flor.
- Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Buenos Aires, Planeta.
- Guilbaut, Serge (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno.* Barcelona, Mondadori.
- Judt, Tony (2006). *Postguerra: una historia de Europa desde 1945.* Madrid, Editorial Taurus.

- Montaldo Graciela (ed) (2013). *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires.
- Montenegro, Carlos (2021). *Hombres sin mujer*. Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.
- Rawls, John (1995), *Liberalismo político*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Segalen Víctor (2017). *Ensayo sobre el exotismo*. Madrid, La Línea Del Horizonte.
- Sennet, Richard (2003). *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona, Anagrama.
- Weber, Max (2005). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Zweig, Stefan (2015). *El mundo de ayer*. Ciudad de México, Editores mexicanos.