



**Pacelli Dias Alves
de Sousa**

*Universidad de
São Paulo (USP)
Brasil*

Exilio, lengua y territorio en Néstor Díaz de Villegas

Exile, language and territory in Néstor Díaz de Villegas

RESUMEN

En este artículo nos proponemos analizar las relaciones entre exilio, lengua y territorio en una lectura de poemas seleccionados de los libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998), de Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, Cuba, 1956). El eje propuesto pretende comprender, por un lado, algunos aspectos de su poética, como aparece en sus primeros libros publicados; por otro, ponerla en perspectiva respecto a la condición del exilio cubano en los Estados Unidos en la época de la crisis de Mariel (1980), especialmente desde sus repercusiones en el campo de la cultura.

Palabras clave: Néstor Díaz de Villegas, exilio caribeño, Generación Mariel, poesía cubana, desterritorialización

ABSTRACT

In this article, we analyze the relations between exile, language and territory in a lecture of some selected poems written by Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, 1956), in his books *Vicio de Miami* (1997) and *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). The axis proposed seeks to comprehend, on one hand, some aspects of his poetics, as it was constructed in his first published books and, on the other hand, to analyze his texts in perspective with the Cuban exile condition during the period of the Mariel Crisis (1980), taking into account especially its repercussions in the cultural field.

Keywords: Néstor Díaz de Villegas, caribbean exile, Mariel Generation, cuban poetry, deterritorialization



El 2019 marcó la producción del ensayista, poeta y crítico de cine Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, Cuba, 1956), pues salió a la luz *De donde son los gusanos* por Penguin Random House: conjunto de crónicas escritas sobre (y desde) el primer regreso a Cuba del escritor, tras 37 años de exilio en los Estados Unidos de América. El libro ha atraído la atención de los medios y de la cultura pública e intelectual de modo general por tratarse de una reflexión aguda sobre el presente de la isla, cruzada por la memoria de los primeros años del gobierno. Además, se trata de una de las principales voces de la literatura cubana contemporánea que –junto a escritores como Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Lydia Cabrera y Esteban Luís Cárdenas– ayudó a crear una imagen de la literatura cubana del exilio en Norteamérica, especialmente desde los bajos fondos de una Miami que no parece configurarse como parte de un sueño americano. De este modo, nos parece importante volver a algunas de sus primeras obras para comprender el proceso de figuración y reflexión del exilio, en este caso desde el lenguaje poético. Así, buscaremos detenernos en dos de sus primeras publicaciones, hechas por editoriales independientes de Miami en los años '90: los libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). Los libros mencionados fueron los primeros publicados por imprentas, sin embargo, Néstor Díaz de Villegas ya venía publicando en cuadernos mimeografiados y en revistas, asimismo, participaba de lecturas en tertulias organizadas por la Florida¹.

Para adentrarnos en la lectura, partimos de un breve análisis de una estrofa escrita por el autor, a partir del cual podemos esbozar algunos ejes que guiarán el artículo: Díaz de Villegas empieza el segundo cuarteto de “Desde la balsa vio caleidoscopios”, publicado en *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998, 7), con los siguientes versos: “Ciudad fluvial del sur de la Florida, \Contra La Habana, rosa de los trópicos”. El soneto pone en juego dos imágenes contrapuestas: de un lado, el diseño de lo que ve el sujeto del poema (la vista de la Florida) y, por otro lado, está la ciudad ya entonces de su memoria, de donde salió, La Habana. El sujeto, a su vez, está en la frontera, en el mar: desde una balsa (después de la Crisis de Mariel, los balseros y su medio de traslado se vuelven imágenes posibles en la poesía), se captura el fin de la tarde en la Florida, a partir de un juego de luces entre el cielo y los edificios espejados. El uso del verbo “capturar” no es en vano; construido duramente como un soneto, el poema, en sus primeros cuartetos, registra imágenes fijas que son desestabilizadas en los tercetos finales. Desde el nuevo territorio, la aparente y sintética belleza inicial de los rascacielos espejados es puesta en cuestión y descompuesta. Dos aspectos constructivos de este poema son usuales en los primeros libros de poesía del autor cubano: la ciudad como imagen y *tópos* poético, así como la relación de esta ciudad con la inestabilidad

1 Se encuentran sus primeras publicaciones en: Néstor Díaz de Villegas, *Buscar la lengua. Poesía reunida 1975 – 2015* (Leiden: Bokeh, 2015).

territorial del sujeto de la enunciación, que se da no solo desde ese espacio de pasaje y frontera que es el mar, sino también en ubicaciones más estables, como Miami, espacio y personaje importante no solo en el libro anteriormente mencionado, pero también en *Vicio de Miami* (1997), *Cuna del pintor desconocido* (2011) y en gran parte de la obra del escritor.

La poesía, leída desde ese ámbito, parece traer cuestiones referentes a las dinámicas entre forma estética, experiencia social y la constitución del territorio. Para comprender este cruce constitutivo de su poética, vale traer a colación la lectura de [Deleuze y Guattari \(1997\)](#) del territorio, leído como el espacio cruzado por los agenciamientos de los cuerpos y de las enunciaciones, por lo tanto, como un producto necesariamente agenciado. En “El ritornelo” (parte de *Mille plateaux*, 1980), por ejemplo, la constitución del territorio aparece en relación con el nacimiento del arte, pues serían ambas relaciones de establecimiento de frontera, de creación y de relación, es decir, como efectos de la producción mental humana. El eje de la perspectiva está en relacionar los agenciamientos y el espacio: de este modo, hablar sobre territorio se vuelve necesariamente hablar sobre el proceso de apropiación del espacio, especialmente desde el discurso. En el caso de Néstor Díaz de Villegas, la problemática aparece en relación con el exilio (sus migraciones o sus refugios, con reservas sobre sus especificidades): si territorializar es también un acto enunciativo, ¿cómo este proceso puede ser visto desde la lengua literaria?

Hay diversos poemas entre *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998) contruidos alrededor de espacializaciones: las situaciones registradas ocurren en lugares marcados topográficamente, sea en el propio título, como en “Flagler, entre 6 & 12” o “Grant (En Miami North Avenue)”, sea en el cuerpo del poema, como en “La madrugada en Flagler me dio un hijo” (*Crack*), “Flague” arriba columpio rascacielos” (La rebambaramba), “Compro un hot dog en el puesto del cojo” (*Downtown*), “Me refugio dentro de un *McCrorry’s*” (*McCrorry*) o “Deambulaba perdido por el Parque/ de las palomas” (Soneto n. 6), entre otros. Aquí vale una nota: si el inglés (o el bilingüismo) no aparece como lengua literaria en los primeros libros de Néstor Díaz de Villegas, sí emerge con fuerza en la toponimia, que es central por ejemplo en el famoso *Final de un cuento* (1983-1985) de Reinaldo Arenas², escritor contemporáneo no solo históricamente sino también del exilio de Mariel en el sur de la Florida. En el cuento, el narrador no parece habitar el límite, sino la región de frontera. Está frente al límite y lee su topografía: así, la lengua inglesa parece entrar desde la reafirmación de las demarcaciones, de cierto modo desde la topografía.

2 El cuento fue publicado por primera vez en el volumen uno de *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Revista editada por Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Luis de la Paz, Marcia Morgado, Carlos Victoria y Roberto Valero, entre 1983 y 1985, inicialmente en Miami y después en Nueva York. La revista publicó un largo poema de Néstor Díaz de Villegas, “Odas olímpicas”, en su sexto número, en un dossier sobre nuevos poetas de lengua hispana.



La centralidad de la toponimia para las expresiones culturales fue conceptualizada por **Fredric Jameson** desde su lectura de la cartografía cognitiva³, al tratar de la marcación sistemática de territorios en diversas obras de la posmodernidad, es decir, la característica que apuntamos tanto en Reinaldo Arenas como en Néstor Díaz de Villegas, en los años '80 y '90, respectivamente. Para Jameson, la figura estaría relacionada a la construcción de una conciencia respecto al espacio en que se vive (en este caso, al cual se llega), y sería opuesta, por lo tanto, a lo que el crítico propone que sería característica de la posmodernidad: la vida desarraigada de la conexión con el espacio, sustituida cada vez más por la ubicación en un ciberespacio, virtual, globalizado. Teniendo eso en cuenta, la relación con el espacio local por parte de diversas expresiones culturales sería una toma de concientización, un recurso político por la posibilidad de posicionamiento que sugiere. Podemos pensarlo, así, como un recurso estético propio del posicionamiento estratégico frente a algo. Su uso se vuelve aún más intenso si tenemos en consideración el fenómeno más prolongado de la diáspora y específicamente de los aspectos culturales del exilio del período en cuestión. Es a partir del constante registro de determinados espacios, aunado a una transcripción del universo marginal cubano (y marielito, en este caso) en el medio norteamericano –filtrado por el paisaje deseado del *american way of life*– que se traen a la luz los dilemas de exclusión y de conflicto entre las varias ciudades que existen dentro de un mismo espacio geográfico, de una ciudad anómala (o sea que es rara en el ambiente, pero conocida, por ejemplo, la memoria de La Habana en la Florida), y su contraparte, una ciudad normalizada, que se vuelve imagen desde una desfamiliarización, una no-pertenencia, una difícil penetración: “entrar en la ciudad ha sido una odisea”, por ejemplo, es uno de los conocidos versos del poeta.

Si la ubicación geográfica por sí ya carga muchos simbolismos, no es el único punto que debe ser analizado, el espacio poético se configura a partir de otro eje, la perspectiva o punto de vista del sujeto del poema sobre el espacio, es decir, la territorialización. Sobre esta lógica, se observan en los poemas del autor las siguientes cuestiones: 1) hay un universo marginal, construido a través de una arquitectura y de unas imágenes y figuras que se repiten, en el cual se circunscribe el sujeto, y su salida causa una desfamiliarización; 2) hay una perspectiva abyecta; 3) no se trata del ideal moderno del *flâneur* baudelairiano, pues la obra aborda no solo el caminar, sino que especialmente la fuga (o la desterritorialización); y 4) aunque existan en gran amplitud las marcas topográficas, se notan también sus rupturas y la apertura de líneas de fuga, que rompen la arquitectura de la ciudad construida por el sujeto. Para llegar a estas conclusiones, primero, vamos a detenernos en las características del exilio del Mariel, buscando levantar algunos puntos de esta experiencia y del campo literario que se establece en el exilio cubano.

3 Fredric Jameson. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardío* (São Paulo: Ática, 2006), 27-79.

El bajo fondo de Néstor Díaz de Villegas y el exilio marielito: lejos de las postales

Con gran parte de su población en condición de diáspora, la cultura cubana se construye frente a la cuestión de la transterritorialidad, en sus diversos modos: exilio, refugio, migración, diáspora. De hecho, los desplazamientos transnacionales son fenómenos intrínsecos a la historia de Cuba, basta tener en cuenta la importancia del exilio para el pensamiento de Martí y para la escritura de la “novela nacional” *Cecilia Valdés* por Cirilo Villaverde, en el siglo XIX, los viajes de diversos estetas a Europa y a Haití durante el período republicano y, especialmente, las olas de exilios después de la Revolución cubana y sus influjos para la historia nacional y la cultura latinoamericana, teniendo en cuenta el papel central de la isla para el pensamiento en el siglo XX.

En este sentido y manteniendo el enfoque sobre el período que empieza con la Revolución y sigue hasta la Crisis del Mariel, a partir de las lecturas de Rojas (2013), Nuez (1998) y Álvarez (2010), siguiendo las líneas generales, se pueden señalar tres grandes movimientos migratorios. El primero se refiere a la salida de una burguesía más adinerada y de personas más conectadas al régimen de Batista, justo en los primeros años del nuevo gobierno, esquemáticamente puestos entre 1959 y la Crisis de los Misiles de 1962, cuando también se cesa el transporte aéreo entre los dos países. Como respuesta, el gobierno cubano crea leyes para barrar las salidas de la isla, buscando impedir la pérdida de capital humano. Desde Estados Unidos, a su vez, las legislaciones que buscaban atraer los disidentes soviéticos pasan a incluir a los cubanos, como estrategia de la política externa norteamericana para desmoralizar la imagen de la Unión Soviética (García 2007; Reis 2007). Según Álvarez (2010), ya a partir de este éxodo se empieza a construir la imagen de Miami como un espacio de contrarrevolucionarios y anticomunistas, como imagen interesante para la Guerra Fría.

El segundo acto de esta narrativa, a su vez, ocurre con la salida de varios intelectuales a finales de los años `60, como respuesta al dirigismo cultural y al recrudescimiento del régimen, vistos sintomáticamente desde actos de ataque oficiales como la censura al documental *PM* (1961), de Sabá Cabrera-Infante y Orlando Jiménez-Leal, el cierre de *Lunes de Revolución*, la persecución al grupo de *El Puente*, el establecimiento de la Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs) y, finalmente, el caso de Heberto Padilla⁴. Muchos intelectuales salieron de la isla en el período, desde aquellos envueltos en el semanario *Lunes de Revolución*, como Guillermo Cabrera Infante, en *El Puente*, como José Mario o Ana María Simo y el propio Padilla, entre otros escritores y artistas.

4 Se puede encontrar una lectura detallada de la política cultural del período en Silvia Miskulin, *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução cubana (1961 – 1975)* (São Paulo: Alameda, 2009). Además, se puede encontrar una lectura del mismo tema en los primeros años de la Revolución en Silvia Miskulin. *Cultura ilhada: Imprensa e a revolução cubana (1959 – 1961)* (São Paulo: Xamã Editora, 2003).



La tercera gran ola migratoria se dio con la Crisis del Mariel que, además de sus propias características, cargó también los estigmas de las migraciones anteriores. Dicha crisis empezó con la invasión de 6 cubanos a la Embajada de Perú, pidiendo asilo político, en abril de 1980 en La Habana, situación que generó un conflicto que llevó a la muerte de un civil y a la decisión del gobierno de sacar la guardia oficial del edificio. En poco tiempo, se acumularon aproximadamente 10 mil personas con el mismo objetivo. En medio de la revuelta popular, el gobierno abrió las puertas del puerto de Mariel, a partir de un programa de “reunificación de familiares” y permitió que algunas personas pudieran salir en balsas financiadas por cubanos en los Estados Unidos, siempre y cuando poseyeran una “carta de escoria”, firmada por el Comité de Defensa de la Revolución. A lo largo de los meses siguientes (hasta septiembre), salieron cerca de 125.000 disidentes.

Desde los medios de comunicación cubanos y, por supuesto, a partir de los actos de repudio por las calles de La Habana, se construyó una imagen abyecta de estos sujetos como “gusanos”, “lumpen” y “escoria”, lo que también apareció en los medios norteamericanos⁵, aunque en este caso la presencia de los exiliados no fuera indeseada, pues el acontecimiento confluía con los intereses de EE.UU. en debilitar al gobierno comunista de la isla, desde el fortalecimiento de la disidencia. Se debe tener en cuenta que los marielitos, como fueron nombrados los exiliados del período, se diferenciaban de los grupos anteriores por su composición social. [García \(2007\)](#) expone que aproximadamente 1600 inmigrantes tenían enfermedades crónicas y que cerca de 26.000 inmigrantes tenían registro de prisión, de los cuales 2000 se consideraban graves, lo que asociado al número de homosexuales llevó a la lectura de que el gobierno se había aprovechado de la apertura del puerto de Mariel para vaciar las prisiones y los hospitales del país y enviar a los indeseados de la nación al extranjero. Diversos estudiosos ([Argüelles y Ruby Rich 1984](#); [Aguirre 1994](#); [Fernández 2009](#); [Portes 1993](#); [Peña 2005](#)) levantan las diferencias de la entrada de los marielitos a los Estados Unidos, por diferencias de clase, género y etnia, lo que generó, además, cambios en la cultura y política del país receptor, de modo general, y especialmente en Florida.

A su vez, Néstor Díaz de Villegas sale de Cuba pocos meses antes de la Crisis del Mariel, poco después de salir de la prisión por la publicación de un poema en que se burlaba del cambio de nombre de una calle después de la Revolución. Por lo tanto, acaba por vivir la Florida en su versión marielita y las repercusiones de la representación de este espacio en el período. El escritor se envuelve pronto

5 Alejandro Portes, por ejemplo, dice “The Mariel refugees who came to the United States in search of political freedom and a better life found their path blocked at every turn by growing discrimination. The labels affixed to the exodus by the Cuban government “scum” and “lumpen” were picked up by the U.S media and beamed nationwide”. Véase Alejandro Portes, Alex Stepick. *City on the edge*. (Los Angeles: University of California Press, 1993), 22.

con los escritores e intelectuales que salieron por Mariel, como Reinaldo Arenas, quien lo publica por primera vez en la *Mariel Revista de Literatura y Arte* (1983–1985), principal medio de exposición de los trabajos y del pensamiento de un grupo de intelectuales importante que sale por la crisis de 1980. Esta revista, además, es un importante archivo donde se recogen las vivencias de este grupo de escritores bajo el duro quinquenio gris (1970–1975). Aparte de Arenas, el grupo estuvo compuesto por Juan Abreu, Luis de la Paz, Reinaldo García Ramos, Carlos Victoria y Roberto Valero.

Llegar a la forma: estética y territorio

En general, los poemas de los primeros libros de Díaz de Villegas están articulados con base en estructuras dramáticas: tanto en el contenido, que suele tener cierta narratividad, como en la mirada del sujeto del poema que, de manera casi televisiva, flagra en las esquinas de la ciudad pequeños dramas, lo que lleva los títulos, a veces, al papel de claqueta. Sobre el tema, en entrevista realizada a Gerardo Fernández en 2014, el autor señala que: “La primera vez que tomé al soneto fue como si estuviera haciendo televisión: cada una de las páginas del libro era como un cuadradito donde sucede una pequeña telenovela”⁶. Se puede ver algo de esta estructura televisiva en el poema “Grant”, de *Vicio de Miami* (1998), en el cual hay un sujeto ubicado en *North Miami Avenue*, avenida de grandes edificios, que pasa por el centro de la ciudad en dirección al norte. Si el título, como claqueta, nos apunta a que el tema es el espacio, las primeras estrofas nos revelan, en un juego de tesis y antítesis, que la visión que se abordará sobre el tema es antitética y negativa. La primera estrofa se abre con una escena de desfamiliarización por parte del sujeto frente a un edificio comercial, de apariencia impenetrable. Sin embargo, el cuestionamiento de su fachada electrónica arranca un proceso de deconstrucción de lo aparente, en una búsqueda por desvelar símbolos que lo subyacen:

GRANT

En North Miami Avenue

Columnas borradas con acrílico,
Eran seis sobre Blanco; una fachada
Con la frente de abrojos coronada
Lleva en nombre en rápido acrílico
¿O es que su identidad descascarada
Se pronuncia en un lamento étílico?
¿Caretas o tintura de hemofílico?
¿Un birriajo o una túnica manchada?
Se sostiene sobre los fundamentos
De un mercado de haitianos traficantes

6 Gerardo Fernández Fe, “Néstor, ‘el drama queen’, y la ciudad líquida”. *Diario de Cuba*, (2014): s/p.



En vestigios de tul y condimentos.
¡Quien descubriera lo que fuiste antes!
Antes que la ciudad sin aspavientos
Confundiera edificios con gigantes.

El sujeto se excluye eliminando marcas expresivas de subjetividad (parte del efecto televisivo), y cuando aparece se muestra en desdoblamientos errantes, como pura mirada, relacionada constantemente con los espacios de alrededor. Construyendo un movimiento semejante, aunque se detenga sobre la obra de Céline, dice Julia Kristeva sobre el sujeto abyecto: “*Instead of sounding himself as to his being, he does so concerning his place: ‘Where am I?’ instead of ‘Who am I?’*. [...] *A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe*”⁷ (Kristeva 1982, 8). La autora búlgara relaciona el imperativo topográfico con la posición del sujeto que lo enuncia. Para Kristeva, el abyecto no es un “otro”, sino el inclasificable “entre”, aquello que no se encaja. En este estado, el enfoque estaría en la posición, como reverso de la imposibilidad de fijación. La propuesta parece interesante para pensar la posición del sujeto en esta zona de frontera que, al cabo, es la del exilio en la cual la ciudad parece ser no solo una escenografía, sino un personaje que parte importante de la construcción del sentido.

Es a partir de la personificación de un elemento de la ciudad que se construye el drama de un sujeto que se ve menor en relación con el edificio “gigante”, en pugna con el espacio en donde se ubica, de concreta frialdad. La mirada del sujeto del poema parece indagar por las relaciones humanas, por una comunicación, en contra del silencio que, al final, es lo que queda de sus preguntas. Además, se construye la imagen de la fachada digital como símbolo de una lesión (“tintura de hemofílico”, “birriajo”, “túnica manchada”, “lamento etílico”): es decir, se esboza un cuerpo herido en el poema. En la tercera estrofa, como una síntesis, se desvela que el edificio había sido construido sobre “un mercado de haitianos traficantes/ en vestigios de tul y condimentos” (Díaz de Villegas 1997, 7), así, de una belleza y un sabor migrante, extranjeros. La ciudad aparece, de este modo, no en su dimensión cartográfica (o topográfica), sino como un no-lugar, en una tensión entre espacios visibles y espacios de anonimato. La mirada del sujeto, a su vez, sobre la ciudad está inclinada, su enfoque va hacia el no-aparente.

Tal vez sea interesante leer el último poema en relación con el “Soneto n° 3”, de *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998, 7), mencionado en el comienzo de este texto, siguen la primera estrofa y la última:

7 En traducción libre: “En lugar de preguntarse a uno mismo sobre su ser, lo hace preocupado por su espacio: ‘¿Dónde estoy?’ En lugar de ‘Quién soy’ [...] Un inventor de territorios, lenguajes, trabajos, el depresivo no puede parar de demarcar su universo”.



Desde la balsa vio caleidoscópicos
Espejos reflejar la luz rendida
De un bello atardecer que en su caída
Bajara al más plebeyo de los tópicos
[...]
– levantados para ganar altura –
Que ya han visto llegar mil inocentes
Desde históricos mares de locura

El poema empieza de modo fotográfico: una imagen captada por un sujeto que llega en una balsa al sur de la Florida. Hay una tensión establecida en el comienzo entre la belleza y lo bajo frente al paisaje: “el bello atardecer” sucede en el “más plebeyo de los trópicos”. Si La Habana aparece como “la rosa de los trópicos”, Miami solo presenta “vitales telescópicos”; una serie de imágenes que parecen connotar falsedad: “caleidoscopios”, “espejos”, reflejos, distorsiones. La tensión se resuelve en los últimos versos del poema de forma negativa, frente al paisaje iluminado de una “bonanza oscuramente presentida”, el sujeto se desplaza y termina errante con otros “mil inocentes”. El movimiento es semejante al de “Grant”: se crea una arquitectura/ una imagen, frente a la cual el sujeto se coloca, asociándose (mentalmente, en el primer poema y físicamente en el segundo) a una masa, a otro grupo. En ambos casos, se construyen planos, uno alto y uno bajo, en el cual el alto es algo falso o falseado en comparación con una perspectiva a ras del suelo, la vista del sujeto abyecto.

En líneas generales, los poemas de este período de Díaz de Villegas están conectados a una vida peatonal y a las pocas y mismas ubicaciones por las cuales el sujeto pasa, en un caminar que acompaña el nombramiento de los espacios. Por lo tanto, se trata de una caminata performativa, en un cierto nivel, pues está relacionada al proceso de adquisición del espacio, de su construcción con relación al sujeto. Su mirada de enfrentamiento al espacio es un procedimiento estético, en el cual está en juego no solo el efecto televisivo que abordamos, sino la propia forma del soneto: buscando conjugar un modo singular y fijo de captar una imagen. En este sentido, “Caminar es tener una falta de lugar”, nos recuerda de [Certeau \(2000 148\)](#), es un proceso de búsqueda y de privación, y es desestabilizador, por lo tanto. ¿Es posible que resista la imagen? También, la máquina construida en los poemas parece ser reiteradamente desmontada, o sea, se presenta su desconstrucción.

Entre los espacios recorridos, la calle *Flagler* es una de las que más aparecen: es el espacio de los poemas “Flagler, entre 6 & 12”, “Crack” y “La rebambaramba” (publicados en *Vicio de Miami* [1997]), por ejemplo, de modo que se puede considerar un *leitmotif* de su obra. Si en los dos primeros poemas, el sujeto expone su experiencia directamente, en el tercero, se observa un desdoblamiento en la



enunciación a través del procedimiento televisivo abordado. En general, en los tres poemas, hay un sujeto que visita esta calle de Miami en un intento por suprimir su adicción a las drogas.

Si en un primer momento, Flagler es la ubicación de los poemas, es curioso que, en los tres casos, hay también un quiebre espacial donde se abren otros espacios, hay desterritorializaciones: “En un cuarto apartado lo importante/ pasa en un abrir y cerrar de ojos”, “en mi descenso entré en un escondrijo” o “bajo el río y bebo de sus aguas” (Díaz de Villegas 1997, 10). Dentro del universo espacial del poeta, la calle aparece como un motivo asociado a la oscuridad y a una marginalidad peligrosa (“la calle poblada de peligrosas/ sombras” (Díaz de Villegas 1997, 10) y es un espacio que se rompe, se abre a otros caminos y líneas, que no son precisamente ubicaciones determinadas, sino escapismos, entradas a vivencias distintas y a otras realidades: reterritorializaciones. Este es el movimiento general de “Flagler, entre 6 & 12”, un poema que captura el drama de un usuario de las drogas que, aunque solo balbucea, pide con su mirada para que su adicción sea consumida, acción que ocurre afuera del espacio público (o de lo que es visible en el poema), “en un cuarto apartado” (Díaz de Villegas 1997, 10).

En “Crack” (Díaz de Villegas 1997, 12), sin embargo, tenemos el siguiente caso:

Sísifo en manicomio lapidario
Dándole vueltas a la misma piedra,
Padrenuestros de un ínfimo rosario.
Cocaína en factura tetraedra
Vuelta en humo consuetudinario
Que se agarra al pulmón como la hiedra.

Precisamente porque el énfasis del poema está en la droga, como anuncia el título, su representación es central en la obra: y se la discursiviza a partir de una repetición de imágenes laberínticas. El espacio en donde se ubica la escena representada (el nombre de la calle es especificado en el comienzo del poema), es poco a poco convertido en algo infernal (en un contrapunteo con las imágenes sacras del poema), de tal manera que al final la calle se convierte esperpénticamente en un laberinto, espacio de eterna repetición, que solo puede llevar a los sujetos a la locura: “manicomio lapidario” (Díaz de Villegas 1997, 12). En este espacio, además, cualquier religión o creencia en un plano exterior de salvación no existe: como se ve por la evocación de Sísifo, astucioso hombre condenado por Zeus (a la repetición, al cabo), o por el uso desacralizado de las imágenes cristianas de los “padrenuestros” y del “rosario”, aquí asociados apenas a la droga.

En “La rebambaramba”, nombre homónimo de una pieza de teatro de Alejo Carpentier, la calle Flagler aparece como un punto ya conocido en el medio de la

confusión de ciudades en que se encuentra el sujeto: “¿A qué ciudades salgo cuando apuro el paso por Jesús Cash, La Matancera?” (Díaz de Villegas 1997, 16). El sujeto, a su vez, no alcanza los espacios que se superponen, sino que vuelve a su punto conocido, en el cual tampoco puede fijarse, de ahí su caída en un “río”, el río símbolo de una imagen de movimiento continuo, de falta de fijación. Además, es un espacio de purificación, que limpia del sujeto las cartografías pasadas: “he borrado del mapa a Cuba entera” (Díaz de Villegas 1997, 16). La exclusión de su Cuba personal, no obstante, no le garantiza fijación alguna. Al sujeto, solo le queda su propio cuerpo, en condición de fragilidad, pues “desnudo” (Díaz de Villegas 1997, 16).

Crear una imagen, salvar la forma (a modo de conclusión)

En este artículo buscamos levantar algunos puntos de discusión sobre una parte de la producción literaria del escritor cubano Néstor Díaz de Villegas, específicamente sobre sus libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). Nuestro eje se dio por el cruce entre un análisis de la lengua poética, el exilio y el territorio. En ambos libros y especialmente en su lectura conjunta, parece delinear una imagen de Flagler Street, calle al sur de la Florida central en los dos casos y que fue un centro de drogas y prostitución, dos aspectos que son temáticas centrales de *Vicio de Miami* (1997), libro que parece buscar la imagen precisa del bajo fondo generado a partir del exilio de 1980. En la misma calle pasa la narrativa de Sandra Jones en *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998), que, a su vez, se desdobra en otras historias cortas y en espacios de fuga paralelos.

Por la calle son representadas las mismas figuras: quienes se prostituyen, los traficantes, la masa migrante y los criminales. Todos son tipos del *lumpen*, no por acaso, adjetivo también utilizado para referirse a los marielitos; desde Cuba en un primer momento, desde Miami en otro⁸. Al ponerlos como tema de sus textos (el macro relato de *El estrangulador* es la historia de amor entre una prostituta y un criminal), Néstor Díaz de Villegas juega con esa disputa discursiva de representaciones, a partir de la cual se leyó la llegada de los cubanos exilados de los `80, los marielitos, poniéndolos en pugna.

Dentro de esta lógica, podemos atribuir a Díaz de Villegas lo que de la Nuez (2000) atribuyó al pintor Luis Cruz Azaceta: el crítico lee la obra del pintor cubano a partir de la idea de la fuga como poética. Respecto a su pintura, defiende tratarse de una “estética de fugas continuas” (de la Nuez 2000, 159) en cuya no

8 Para más contenido sobre las representaciones en los medios, consultar: Cabrera, Marques. *A representação do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolução y Cultura* (2009), s/p; E Portes, Stepick. *City on...* (1993).



fijación estaría una “resistencia a aceptar toda esa mitología del exilio como éxito” (de la Nuez 2000, 159). Tomemos como ejemplo la obra *Threat*, de Azaceta⁹: en la pintura hay un personaje representado, que aparece en el medio de un espacio lleno, confundido, caótico y estructurado a partir de distintas líneas de fuga, que revelan un paisaje distinto por detrás (toda desterritorialización trae una reterritorialización, nos recuerdan Deleuze y Guattari 1997). Esta es una característica de Azaceta: la construcción de espacios caóticos, pero plegables, como aquellos de Díaz de Villegas. La obra referida, especialmente, parece iluminar algo de las imágenes de “Crack”, comentado anteriormente. Como caleidoscopios, ambos comparten una construcción psicodélica, marcada por dobleces, repeticiones, vueltas e intentos de cierre: máquinas laberínticas, pero que mantienen puntos de fuga de las propias construcciones.

Además, hay algo en el campo formal que también está en la base de la tensión significativa de las obras de Azaceta, la idea de este contenido está articulado en una pintura en tela, dentro de marcos “convencionales”, aunque la haya hecho en los `80, después de diversos experimentos en el campo de las artes, como los *happenings*, las instalaciones o el arte digital. Algo de esta tensión también aparece en los textos de Díaz de Villegas. En sus primeros libros publicados, el poeta practica solo una forma fija poética: el soneto, incluso en poemas que parecen pedir otra estructura, pues extrapolan la rigidez estructural de la forma fija. Un ejemplo sería el poema “McCrorry” (Díaz de Villegas 1997, 8), en el cual hay rimas que no se adecuan a la lectura, marcando una diferencia, una contradicción interna al poema, pero que aun así se mantiene formalmente como soneto, por lo menos visualmente:

Cae una lluvia que moja los talones
Y me refugio dentro de McCrorry’s
Entre una colección de pantalones
Y empleadas con nombres como Dorys

sonetos como estrategia de resistencia a las formas de poesía en boga durante los años `60 y `70 en Cuba. Es posible que se refiera al conversacionalismo, corriente poética que llega a Cuba matizada por el pensamiento revolucionario, ya que sus características parecían aclimatarse bien a los ideales estéticos de la Revolución, lo que incluso facilitó su institucionalización y consecuente constitución como línea de fuerza para las generaciones siguientes. Para enfatizar su contraposición, dice Díaz de Villegas: “Los poetas que buscábamos una expresión adecuada para los temas de nuestra edad, estábamos obligados a inventar un tipo de estructura que nos

9 Se puede encontrar una reproducción del cuadro en la página dedicada a Azaceta en el sitio de la Arthur Roger Gallery. Disponible en: <https://arthurrogergallery.com/exhibition/luis-cruz-azaceta-2/> (consultada 04 de febrero de 2020).



distinguiera del discurso poético oficial”¹⁰. En su discurso, se ve un juego propio de algunas expresiones artísticas en el socialismo real, como por ejemplo la defensa de la autonomía como una estrategia de resistencia. En este sentido, parece haber una toma de posición por la forma fija del soneto como un capital simbólico dentro de cierta economía y política de las formas poéticas. Su uso revela una dramatización interna al poema entre libertad y prisión, a partir incluso de un lenguaje que no encaja con las características de la forma retórica. Sarduy (1998) en “Poesía bajo programa” expone un dramatismo semejante: para el autor, el uso de las formas fijas es interesante por permitir una escritura de la “libertad vigilada”. Solo esta tensión interna, como estrategia, permitiría dar corporeidad a la libertad, como intensidad, pues aparece como fuerza en relación con el control necesario de la forma, lo que desde luego se puede leer como una política de la forma poética, significativa por sí, desde la salvaguarda y la predilección por el artificio, por el trabajo poético, incluso frente a los imperativos del contenido, o aún de la historia reciente.

Bibliografía

- Aguirre, Benigno. “Cuban Mass Migration and the Social Construction of Deviants.” *Bulletin of Latin American Research* (1994): 155–183.
- Álvarez, Joney. “Crisis migratórias en la Cuba revolucionaria”. *Revista Calibán* (2010): S/P. http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=8&article_id=90 (consultada 19/01/2016).
- Arenas, Reinaldo. *Antes que Anocheza*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Arguelles, Lourdes; Ruby Rich, B. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part I”. *Signs* (1984): 683-699
- Arguelles, Lourdes; Ruby Rich, B. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part II”. *Signs* (1985): 120-136.
- Cabrera, Isabel Ibarra, Marques, Rickley. “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolução y Cultura (1980)”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*. (2009): s/p.
- De Certeau, Michel. “Caminhada pela cidade”. In *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. “Acerca do ritornelo”. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

10 En texto intítulado “Tumba del metro”, publicado en su blog personal: <https://nddv.wordpress.com/harto-por-el-arte/tumba-del-metro/> (consultado 08 de agosto de 2016).



- Fe, Gerardo Fernández. “Néstor, el ‘drama queen’ y la ciudad líquida (Entrevista a Néstor Díaz de Villegas)”. *Diario de Cuba*. (2014) http://www.diariodecuba.com/cultura/1389392747_6646.html (consultada 10 de febrero de 2016).
- Fernández, Gastón A. “Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba.” *The International Migration Review* (2007): 602–622
- García, María Cristina. “The Cuban population of the United States”. Herrera, Andrea O’Reilly, ed. *Cuba: Idea of a nation displaced*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Haesbert, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- Jameson, Fredric. “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Nuez, Iván de la. “Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* (1999-2000): 158-171.
- Peña, Susana. “Visibility and silence: Mariel and cuban gay male experience”. In Luibhéid, Eithne et Cantú Jr, Lionel, ed. *Queer Migrations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Portes, Alejandro, Stepick, Alex. *City on the edge*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Reis, Rossana R. *Políticas de imigração na França e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- Rojas, Rafael. “Huir de la espiral”. In *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: FCE, 2013.
- Sarduy, Severo. “Poesía bajo programa”. In *Obra completa*. París: ALLCA XX, 1999.
- Villegas, Néstor Díaz de. *Confesiones del estrangulador de Flagler Street*. Paris: Éditions Deleatur, 1998.
- Villegas, Néstor Díaz de. “Tumba del metro”. NDDV: Blog Personal. <https://nddv.wordpress.com/harto-por-el-arte/tumba-del-metro/> (consultada 08 de agosto de 2016).
- Villegas, Néstor Díaz de. *Vicio de Miami*. Coral Gables, FL: Schwarz, 1997.