

# ARCHIVO ONÍRICO Y ESCRITURA DEL FRACASO EN *BOARDING HOME* DE GUILLERMO ROSALES

DOI: [doi.org/10.31641/RXIO7769](https://doi.org/10.31641/RXIO7769)

Félix Miguel Rosario Ortiz  
Spelman College

**Resumen:** Este artículo propone que *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales organiza una escritura del fracaso mediante la configuración de un archivo onírico que opera como contrapunto íntimo frente a la historia oficial y a los discursos hegemónicos del exilio cubano. A partir de las escenas en torno a los sueños, las alucinaciones y los fragmentos confesionales que atraviesan la novela, se argumenta que la voz de William Figueras constituye un diario fantasmático donde lo autobiográfico, lo paranoico y lo ficticio se entrelazan para registrar aquello que la memoria pública no puede contener. En ese sentido, el “boarding home” —la obra y el espacio físico— se convierte en un depósito de ruinas afectivas, restos ideológicos y versiones menores de la verdad. Tales condiciones delinean un modelo de subjetividad sitiada que encuentra en la escritura un modo de perseverar en su propia descomposición. El archivo onírico, lejos de ofrecer coherencia, revela la imposibilidad de cerrar una narrativa de exilio, y muestra cómo Rosales convierte la derrota tanto en principio estético como en dispositivo crítico para pensar la crisis del yo y los límites del testimonio.

**Palabras Clave:** : archivo onírico, fracaso, diario íntimo, exilio cubano, Guillermo Rosales.

**Información de contacto :** [felixrosarioortiz@spelman.edu](mailto:felixrosarioortiz@spelman.edu)

## Introducción

Guillermo Rosales es uno de los tantos marginales de la literatura cubana. Su escritura —catalogada desde un inicio como antirrevolucionaria— y su padecimiento de esquizofrenia han sido, sin duda, factores decisivos en el desconocimiento de su obra. Aunque atrajo cierta atención en 1968 al resultar finalista en Casa de las Américas con *Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección* (más tarde *El juego de la viola*) y, en 1987, obtuvo el premio Letras de Oro por *Boarding Home*, Rosales volvió pronto al anonimato y, pocos años después, se suicidó tras destruir buena parte de sus manuscritos. Persistiendo en esa condición de figura desplazada, se cree que abandonó Cuba en 1979 porque, entre otras razones, no lograba publicar en la isla. Tras una breve estancia en España, llegó a Miami en 1980, coincidiendo con la oleada del Mariel. Así, casi por accidente, quedó vinculado a la llamada Generación del Mariel, aun sin ser propiamente un “marielito”. Nada de esto, sin embargo, significó alivio alguno: como le ocurrió a Reinaldo Arenas, Rosales tampoco encontró en Miami un espacio de sosiego.

A este, no obstante, le alcanzó para narrar ese manicomio que para él era la ciudad. Según José Abreu Felipe, *Boarding Home* es “quizás la primera obra maestra indiscutible escrita por un cubano en su exilio miamense”, una novela de culto para unos pocos pero desconocida por la mayoría (16). El propio Abreu Felipe resume el texto como “una mirada al horror desde los ojos de la víctima ... Un concierto de locos y pobres desarraigados, condenados por un exilio interminable ... Una historia cruel y despiadada que no deja espacios donde sentarse a respirar” (17). Ernesto Hernández Busto, por su parte, subraya que *Boarding Home* “no es una metáfora de nada ... la novela funciona como un asilo donde las fantasías no liberan, porque hasta los sueños ya están demasiado historizados” (s/p).

Esa historización de lo fatal permite que la tragedia vuelva obsesivamente sobre sí misma, incluso cuando el relato parece llegar a término. No hay en *Boarding Home* lugar genuino para la esperanza si es, justamente, el “boarding home” el paradero que se reconoce como tumba (7) de la que no se logra escapar (93). En este entorno antiutópico, cabe leer a Rafael Rojas, quien observa que, desde mediados de los años ochenta, muchos autores cubanoamericanos comenzaron a rechazar la noción de exilio por su “infatuada política de la nostalgia” (138). Ivette Leyva Martínez, en sintonía, señala que en Rosales “[n]o hay [...] un atisbo de nostalgia [hacia] Cuba” (99). Y, sin embargo, pese a la virulencia del tono y a la aparente crudeza del relato, la política de la nostalgia en *Boarding Home* es más compleja. Rosales no se ajusta al escritor ideal de la revolución, pero tampoco se lucra de su sello como exiliado. En su universo, lo diaspórico aparece desplazado hacia el territorio de los sueños: es allí donde la memoria irrumpe, donde el pasado insiste y donde se funda una suerte de archivo alterno que complementa los huecos de la historia oficial de la cual Rosales (léase Figueras) queda siempre fuera.

Por más que se sostenga que el presente del protagonista es “tortuoso, infinito, con pocas referencias al pasado en Cuba y sin mostrar conflictos de identidad” (Leyva Martínez 100), en la novela sí hay brotes nostálgicos, atisbos de expectativa injustificada y más de un conflicto identitario. En una entrevista reproducida por Leyva Martínez, Rosales dice de sí mismo: “Creo que la experiencia de quien vivió en el comunismo y el capitalismo y no encontró valores sustanciales en ninguna de ambas sociedades, merece ser expuesta ... No creo en Dios. No creo en el Hombre. No creo en ideologías” (s/p). Habría, entonces, que preguntarse cuál es la meta enunciativa: si en ninguna de las sociedades mencionadas encontró valor, ¿qué se gana al exponer el fracaso?, ¿qué lugar ocupa la misión mesiánica, narcisista o política dentro de un proyecto literario que es, a la vez, autobiográfico?

Asimismo, cabe cuestionar qué temporalidad se pacta en la ficción, qué efectos produce sobre los personajes y hasta qué punto la escritura, sometida a esa temporalidad, la rebasa. Aunque para la mayoría de los personajes “el pasado levita, [pero] su presencia es breve y tangencial” (Leyva Martínez 100), hay instancias en que algunos se resisten a ese papel ahistórico al que parecen condenados dentro del “boarding home”, espacios concebidos como “umbral de la ciudadanía” (Ibarra Cabrera y Marques 245). Por consiguiente, interesa examinar cómo la narración de lo consciente y lo inconsciente organiza una periodización de la tragedia que se filtra en el diario cotidiano.

#### Figuras desdobladas: autor, narrador y el desajuste del Yo

En *Boarding Home* de Guillermo Rosales se ejecuta un ejercicio autobiográfico que echa mano de la propia experiencia del autor histórico, quien llegó a ser inquilino en este tipo de asilo privado. Es probable que gran parte del acierto descriptivo que logra en sus páginas se deba a esa condición de testigo de primera mano. Conviene partir de lo evidente: *Boarding Home* articula una relación particularmente tensa entre la figura autoral y su doble ficcional. Ese deslizamiento entre Rosales y Figueras —que nunca se declara del todo, pero tampoco se oculta— funda la ambigüedad desde la que debe leerse la novela. Solo después de establecer este punto se entiende por qué Mirabal y Velazco hablan de los “acuerdos de verosimilitud” que la obra, deliberadamente, desarma (65). Tal gesto deconstructivista de la autobiografía —ese escribir de la vida de uno mismo— establece un evidente paralelismo entre autor histórico y autor ficcional. Este efecto de vidas paralelas provoca cierta sensación de reincidencia profética y, de paso, confirma la tendencia a la circularidad en la novela. Esto se puede apreciar desde el comienzo de la novela: “La casa decía por fuera boarding home, pero yo sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su mayoría [y] viejos dejados por sus familias para que ... no jodan la vida de los triunfadores” (7). La precisión adivinatoria junto con la definición del espacio como un lugar mortuorio anticipa las reglas de ese museo de la decadencia en donde se prueba que el mundo está enfrentado en una batalla eterna de civilización y barbarie. En este tipo de hospicio,<sup>1</sup> según las convicciones del propio narrador, vienen a parar los perdedores de la Historia, aquellos que no pueden superar su sino de fatalidad. Como prueba de ello, el protagonista se confiesa:

He estado ingresado en más de tres salas de locos desde que estoy aquí [...] a donde llegué hace seis meses huyendo de la cultura, la música, la literatura, la televisión, los eventos deportivos, la historia y la filosofía de la isla de Cuba. No soy un exiliado político. Soy un exiliado total. A veces pienso que si hubiera nacido en Brasil, Venezuela o Escandinavia, hubiera salido huyendo también de sus calles, puertos y praderas (7).

Sobre este respecto, Raúl Rosales Herrera en su libro sobre los escritores del Mariel indica cómo Figueras “depicts a sense of not belonging to any particular territory, and by implication exhibits the sensation that no territory exists to which he can belong” (46). Por su parte, Isaque de Moura Gonçalves Neto establece que “el borrado del yo consiste en una estrategia personal de negación de la realidad a través de la cual el individuo rechaza o se abstiene de aceptar lo real” (162).<sup>2</sup> Resulta llamativo ese desprendimiento de lo nacional que trasciende lo político, esa no-pertenencia que expresa tan diáfananamente el protagonista junto a la incapacidad que prevé en cuanto a insertarse en cualquier otro espacio también comprendido como nación. Rojas denomina esta experiencia diáspora un “no lugar de una ciudadanía postnacional [...] territorio de esa comunidad que viene, desprovista de las figuraciones románticas del espíritu de la nación” (141).

1. Para un estudio sobre instituciones totales y los efectos que tienen estos lugares sobre el ser —siguiendo los principios del sociólogo Erving Goffman—, se recomienda el artículo “Os territórios do hospício e o domínio da louca na imaginação literária de Guillermo Rosales” de Isaque de Moura Gonçalves Neto.

2. Todas las citas al español de referencias originales en portugués son de mi autoría.

Como se ha sugerido, tampoco se deben minusvalorar las asonancias biográficas que enlazan a Rosales con Figueras. Una vez más, Ivette Leyva Martínez aporta sobre el escritor diciendo que

tan pronto ... llegó a Miami, se le declaró incapacitado por problemas mentales y nunca trabajó. *Boarding Home*, escrita unos cinco años después, es el testimonio de su vida en Estados Unidos, que transcurrió sobre todo en boarding homes con intervalos en hospitales psiquiátricos... (101).

La insistencia autobiográfica es tanta que llega al punto de antojarse artificio evidente. Harto sabido es que la elucubración ficticia, por regla general, hace acopio de los elementos asequibles del proceder biográfico para idear descripciones, tratados, escrituras o representaciones gráficas más allá de la vida histórica a la que está limitado el autor de turno. Dominado por el afán de la ficción, este elucubrador realiza una suerte de metaautobiografía que está, en el mundo de lo real, en seguimiento de la biografía propia y concebible. Nuevamente, resurge la noción de vidas paralelas. En "La autobiografía como desfiguración", diría, entonces, Paul de Man que

[a]sumimos que la vida produce la autobiografía [...], pero ¿no podemos sugerir [...] que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está [...] gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (68)

Esta visión abre otra brecha a la hora de enfrentarnos a la obra. Entre Rosales y Figueras se establece un acuerdo de composición mutua en el que fácilmente el uno puede hablar por el otro, a pesar de que uno provenga de la dimensión de lo real y el otro esté supeditado a las cláusulas de la ficción. En esa medida se fija un simulado dominio de lo consciente. Es decir, de constituir un almacenamiento en los apartados de la conciencia del mártir escindido. Lo que propone un nuevo problema: si hay en Rosales un deseo profundo por dominar y hay, igualmente, un poder en la instancia enunciativa que se le cede a Figueras dentro del texto, ¿qué o quién es lo dominado? Parecería que, teniendo en cuenta la memoria ordinaria en la que colisionan ambos asomos de vida, el ejercicio escriturario es lo que se domina o, por lo menos, se cree dominar. En el universo rosaliano todo está embadurnado en tintes de revés y la única esperanza reside en esa monumentalización de la escritura, en ese carácter testimonial que adquieren las mínimas manifestaciones artísticas en la novela. Con la demostración por escrito de dicha memoria ordinaria se trata de explicar cómo ha sido posible el fracaso, el decaimiento a tal punto, y cómo todos los proyectos de naturaleza aseguradora no han cumplido con la promesa del éxito (entendiendo éxito, en base de su raíz latina, como salida). Con las ruinas de la memoria y la implementación de un sistema binario regido por *factum* y *fictium*, se construye una nueva narrativa personal y expiatoria que depende de fuentes cuestionables como los sueños o las alucinaciones. En ese sentido, este modo de enunciación en primera persona (en plan confesional) opera como un puente entre la conciencia común de Rosales y Figueras (lo conseguido) y el inconsciente de esta misma entidad (lo seguido). Para ello, es necesario trabajar con algo más que el archivo, considerando que la idea básica de archivo aquí es insuficiente. Frente a la evidencia de la destrucción y la permanencia y la acumulación de lo atestiguado, el archivo, por sí solo, no es más que lo que sobra, un excedente, lo que apenas sobrevive, vana conservación, formas fragmentadas de la memoria, selección de información incompleta que no puede o no debe dar un sentido global de ningún tiempo. Ni emula ni disimula el evento. El archivo produce historia por defecto, ya que fuerza un falso principio para la misma historia. Toda tentativa exegética de los acontecimientos pasados obtenidos por medio de un archivo será

equivoca e inexacta por su lectura desfasada o anacrónica. Por ende, toda exégesis termina siendo eiségesis. El archivo no es, por tanto, un amuleto del dato y la confirmación sino una accidentada tecnología en servicio de la intuición (y de naturaleza obsolescente a pesar de ser creado para comunicar algo en la posteridad). El archivo envejece para mal una vez entra en contacto con otra cosa que no sea la expansión del mismo archivo. Esto, empero, no cancela su utilidad intrínseca; lo que se propone es que el conjunto desordenado de documentos desautorizados que una persona, sociedad o institución produce en el ejercicio de sus funciones contiene casi la misma solidez que el archivo en su formato tradicional. Tanto el archivo como el archivo onírico — que comparten cierto grado de intimidad; el primero hasta su hallazgo, el segundo hasta su hartazgo de continuar fungiendo como discurso desacreditado— representan un contratiempo para la ambición profesa de la destrucción. Son, de acuerdo con Vivian Hunter Galbraith, las secreciones de un organismo (3), pero no el organismo. El archivo por el archivo no puede enfrentarse a la destrucción concentrada en un momento histórico, no se basta de sí mismo, precisa de un respaldo que refiera esas mismas violencias en el tiempo. El archivo descubre el orden, valora cuantitativamente al Estado (en su ejercicio desmedido del poder); el archivo onírico cubre su desorden, valora cualitativamente el estado de la información (en su práctica más subjetiva y privada).

A fin de cuentas, ¿cómo, cuándo y por qué se oficializa y se desoficializa un texto? Para efectos de esta novela, Rosales cumple con la función de historia y Figueras con la función del archivo. Hay que explicar: en *Boarding Home* lo oficial es la anécdota duplicada de Figueras en Rosales, la certidumbre de la decadencia, la manifestación de la locura y la representación del exilio; lo no-oficial (el archivo onírico) es el tratamiento de artificiosidad que se hace con la carga autobiográfica del autor histórico con respecto de su personaje, la eclosión entre ambos asomos de vida y, como se discutirá próximamente, la función diarística que se materializa, principalmente, a través de la narración de sueños. A diferencia de otros textos, en *Boarding Home* la actividad escrituraria no es explicitada. El narrador más bien se limita a describir el entorno del asilo privado, sin que de por medio se cuele su pulsión artística. La escena en la que Figueras afirma escribir “mierdas” (9) tiene un peso mayor del que aparenta. No es solo un gesto defensivo ante Curbelo; es la primera puesta en escena del diario fantasmático que recorre la novela. Al negar valor literario a su escritura, el protagonista protege la intimidad de lo escrito y establece, sin decirlo, que el verdadero registro —el que importa— transcurre por debajo de toda declaración pública.

La indicación del narrador describe una respuesta suave, pero el tono textual revela desconfianza y esquivéz. A lo largo del relato habrá una lucha tácita entre un ánimo revelador y un ánimo resistente a la hora de construir estas memorias. En esa medida, este texto no es abiertamente un diario —sino el secreto de un diario, el fantasma de un diario—, tampoco se hace con él una cartografía de la figura del escritor como celebridad. El tono confesional, la escritura íntima y la cierta función diarística que se coordinan en los parámetros novelísticos de *Boarding Home* permite, según Norberto Litvinoff, “la regulación de lo racional y lo irracional; del recuerdo y la imaginación; del presente y del futuro” (12). Es, también, el espacio para la expresión del temor y la nostalgia, la zona destinada para la indagación y la interpretación. Litvinoff observa que el diario íntimo articula una paradoja: proclama “aquí estoy” mientras simultáneamente se cuestiona “¿cómo llegué hasta aquí?” y “¿qué ha quedado de mi pasado?” Fundamentalmente, “el diario es lo contrario del olvido” (27).

El primer trazo de diario íntimo dio acceso al ingreso al “boarding home” para luego compartir el cuadro biográfico de Figueras, su capital cultural, los temas literarios que más le atraen, las razones por las que no logró ser publicado en Cuba, los choques con la autoridad y la suma de todos los tropiezos: “[l]uego me volví loco. Empecé a ver diablos en las paredes, comencé a oír voces que me insultaban, y dejé de escribir” (9-10). La contundencia de este diagnóstico refleja desde ya a un sujeto paranoico dominado por la rabia y la impotencia y que parece sufrir delirios de persecución. No es el miamense común, el exiliado modelo que mide la anchura de su gloria. El narrador se encarga de desmontar esta visión:

[u]n día, creyendo que un cambio de país me salvaría de la locura, salí de Cuba [...] me esperaban unos parientes [que] creyeron que llegaría un futuro triunfador [...] lo que apareció en el aeropuerto [...] fue un tipo enloquecido [...] al que hubo que ingresar ese mismo día en una sala psiquiátrica. (10)

Con esta colección de fracasos y falsas expectativas es que Figueras entra “en el boarding home; la casa de los escombros humanos” (10). A continuación, se detallan las pobrísimas condiciones del lugar, la galería de lo inhospitalario, los seres venidos a menos. Todo esto resumido en un último despojo: “en el boarding home nadie tiene a nadie” (12). Podría, entonces, pensarse que una de las grandes motivaciones de esta narración de corte personal e intimista deriva de la soledad, de una obligada relación con la incomunicación y el aislamiento. Por esta misma incomunicación es que el narrador puede ahondar en sus ratos de pesadumbre mediante la exposición de un poema de su libro de poetas ingleses o de alguno de sus sueños. La primera escena en que esto ocurre es cuando Figueras es llevado hasta la que será su habitación que no es más que un espacio sucio que compartirá con otro paciente. Como para soportar la situación, el narrador abre su libro y lee un poema de Coleridge que habla tanto por la voz lírica como por quien lee: “¡Ay!, de esos diablos que así te persiguen...” (13). Durante la lectura, aparece Arsenio, el encargado de piso cuando Curbelo no está. Le dirige algunas palabras al recién llegado, echa un vistazo a cada una de sus posesiones, centrando su interés en el televisor portátil de Figueras. Luego le anuncia que la comida está servida y el protagonista va al área común. Como es el último en llegar le toca sentarse en “la mesa de los intocables”, los más despreciados del asilo. A juzgar por sus comportamientos, son personajes reducidos a lo animal, que comen con las manos, que riegan la comida, que salivan en exceso, que huelen a orín, que mastican con la boca abierta y haciendo ruido. Contrario a sus compañeros, Figueras no se une al manjar, prueba bocado, pero le resulta asqueroso. El personaje principal confirma su derrota, diciendo “Bien. Nada más se puede hacer” (15). Al aceptar su destino corriente, también puede hablar con cierto sosiego sobre su futuro usando la misma estructura enunciativa: “Bien. Este es mi final. El último punto a donde pude llegar. Después de este boarding home ya no hay más nada. La calle y nada más” (16). El asilo y el mundo son una amenaza y un fin, un lugar designado para la dramatización de la tragedia a cargo de todos los enfermos.

Frente a lo terrible de lo real, el protagonista se interna en el mundo de los sueños, en donde puede hacer reflexiones personales para vincularlas con sus emociones. Esto no lo revela categóricamente el narrador, pero no caben dudas considerando que el material onírico demuestra que cada uno de sus sueños tratan de la nostalgia, del fracaso, del exilio, del atropello político o del temor. En este primer sueño, donde Figueras recorre un pueblo vacío, lo contestatario no reside únicamente en la presencia de Cuba como imagen persistente, sino en el gesto mismo de soñar contra la lógica del encierro. El sueño cuestiona la realidad fija del “boarding home” y abre una grieta desde



la cual el protagonista formula una resistencia mínima, casi tímida, pero inevitable. En esta visión de su inconsciente, se topa con la accesibilidad de la soledad junto con la angustia que la acompaña. Más allá, se insinúa la falta de vida que recorre por dicho espacio. Resulta llamativo que sea en los pasajes relacionados al sueño donde aparezca constantemente mencionada la isla. En cierta manera, el contacto le ha sido negado, por lo que experimenta el aislamiento desde la pluralidad espacial que engloba tanto a Cuba como a la pensión miamense. En el segundo episodio, la situación se hace aún más surrealista: Figueras, apresado por hombres desconocidos, llama a los pulpos, a quienes termina pidiéndoles que le traigan una concha marina con la estatua de la libertad grabada en ella. El gesto despótico se muestra cuando el personaje principal recibe la concha solicitada, y la lanza al mar (20). Otro de los sueños relata el regreso a Cuba del protagonista tras el fin de la Revolución. Entre los ancianos que viajan junto con él, hay uno que va describiendo lugares célebres (el cabaret Sans Souci, el Capitolio Nacional, el Hotel Hilton y el Paseo del Prado). El narrador exterioriza que “así avanzamos por toda La Habana. La vegetación lo cubría todo, como en la ciudad hechizada del cuento de la Bella Durmiente. Todo estaba envuelto en la atmósfera de silencio y misterio que debió encontrar Colón al desembarcar por primera vez en tierra cubana” (50). Tal y como ha observado Rosales Herrera, “[t]he dreams escalate in their inherent despair” (75) y “Cuba is continually present in the text: as a point of reference, as a dream, as a memory” (49). En el episodio onírico final, Figueras se encuentra en el funeral de Fidel Castro. Estando en la sala funeraria, entra un féretro que carga con los restos del líder cubano. Cuando es colocado en el centro del lugar, el cuerpo de Castro se asoma y, tras pedir café, les dice a los presentes: “—Bien. Ya estamos muertos —dijo Fidel—. Ahora verán que eso tampoco resuelve nada” (79-80). En este último sueño queda recogida la visión fatalista e inconforme del protagonista; lo que parece de entrada un dardo envenenado contra el castrismo, se convierte en un hecho de mayor trascendencia. En otras palabras, el autor, detrás de las palabras de Fidel Castro, indica que, al menos en su caso, el problema trasciende las ideologías. Sobre ello, en “Guillermo Rosales: por los bordes de los márgenes”, Mariela Alejandra Escobar declara que “la imagen del espacio cubano imaginado, soñado por Figueras remite a la destrucción y al desamparo; no hay refugio, ni en la revolución ni después de la revolución; la derrota es total, como el exilio del escritor” (11). Con esto parece haber un contraste entre lo político y lo transpolítico que, según Jean Baudrillard en *Las estrategias fatales*, consiste en que “la era de la política fue la de las anemias: crisis, violencia, locura y revolución. La era de la transpolítica es la de la anomalía: aberración sin consecuencia, contemporánea al evento sin consecuencia” (23). Según esta definición, tanto Rosales como Figueras representan al individuo característico de esa nueva era; si bien formaron parte de una era política, al sufrir la decepción del movimiento respaldado, adoptaron una postura que corresponde con los términos expuestos por el crítico francés. José Abreu Felipe sintetiza la posición del escritor (que bien es aplicable al personaje): “fue un extranjero, un viajero sobre la tierra, un exiliado total, como dijo en una ocasión de sí mismo. Un ser consumido por la impotencia y la rabia, que odiaba todas las dictaduras y todas las ideologías” (17).

Por otra parte, los sueños, como se ha propuesto antes, cumplen con una función de refugio que, a su vez, conectan con la función del diario íntimo. Esta exploración onírica, que refleja la soledad en su máxima expresión, conduce al lector hacia un universo en el que William Figueras puede poner en práctica su pulsión escrituraria y exhibir, sin mucho riesgo, esta escritura personal que no encuentra su sitio en el plano consciente. En este punto, valdría rescatar las palabras de Alan Pauls que, al hablar del diario, dice que

*es el texto utópico por excelencia, determinado como está por ese advenimiento mesiánico que volverá necesario aquello*

que hoy apenas es inconsistente, frívolo y provisorio. De ahí, tal vez, esa fragilidad que es como el sello de la enunciación del diario: una cierta imposibilidad de afirmar. (énfasis añadido 4-5).

Relatar y delatar descarnadamente y desde la inestabilidad mental que padece el narrador es, posiblemente, el mayor de los retos de la obra. Por momentos, el vacío valor que tiene la confesión parecería cancelar el proyecto escriturario de Figueras. Con tal de ejemplificar esto, se podría pensar en la escena en que Arsenio le roba un dinero al compañero de cuarto del protagonista y, para anular al testigo, le dice “—Todo lo que ves aquí, si tú quieres, díselo a Curbelo. Que yo apuesto diez a uno a que gano yo” (22). Este reto lanzado confirma cuán débil es la expresión de la verdad en este lugar viciado por el interés usufructuario y asegurado por el mal estado de los residentes enfermos. Tal disfunción de la autoridad posibilita, no obstante, la función subversiva que entraña el espacio de la escritura. Aunque no valga la confesión por la confesión (sería la palabra de un desautorizado contra la de un sujeto autorizado), la recopilación de anécdotas abusivas, de poemas alusivos a su desgracia y de los sueños cargadísimos de significación simbólica estimulan la literaturidad de *Boarding Home*, su potencia como objeto bien logrado de la artificiosidad. Pese a que una denuncia no produce los resultados más esperados, la consumación de estos tres elementos combinados se infiltran en el archivo onírico como el registro residual de toda una comunidad de exiliados desechados.

#### **La estética de la caída: paranoia, abyección y el límite de lo vivible**

Las primeras señales paranoicas son suministradas por los enfermos del asilo, y que sirven como antesala para la exhibición paranoica que dosificará Figueras a lo largo de la novela. En un momento dado, varios inquilinos están viendo la televisión cuando aparece un programa de un cubano en el que se habla de política internacional (20-21). El presentador recalca las fuerzas expansivas del comunismo en los Estados Unidos y, de alguna medida, promueve una aspiración posmacartista. Esta escena da pie para que muchos de los pacientes revelen información sobre ellos mismos. Eddy, por ejemplo, exclama que a él se lo quitaron todo, mientras que Ida declara que a su marido “le quitaron un hotel y seis casas en La Habana ... y tres boticas y una fábrica de medias y un restorán” (21). Da la impresión de que Rosales/Figueras se detiene en este episodio para subrayar la distinción que existe entre estos antiguos burgueses y el narrador. Su tragedia personal no viene por la expropiación de bienes, la persecución ensañada o la encarcelación injustificada; la tragedia personal se debe a este no encontrarse en el mundo, a esta crisis del sentido que experimenta independientemente de su ubicación geográfica, del estado político o de su participación social. Mirabal y Velazco subrayan que en *Boarding Home* la exclusión absoluta neutraliza las ideologías previas, entendiendo que el albergue opera como infierno donde comunistas y burgueses “confluyen en [un] mismo lugar, porque ambos han sido víctimas de la Historia” (75).

La escena de la televisión no es un simple pretexto para que los pacientes hablen de sus pérdidas; funciona como un microescenario que condensa la lógica del exilio como espectáculo. Es allí donde lo individual queda reducido a anécdota y lo político a parlamento televisivo. Esa mediación permite entender por qué, para Figueras, la catástrofe no se vive solamente en el “boarding home”, sino también en la forma en que la comunidad cubana consume y reproduce sus propios relatos. La descripción detallada que Figueras hace del Puma moviendo sus caderas se contrapone, tal y como los conciben Mirabal y Velazco, al “anti-hombre nuevo”, al “anti-Puma” (48). Este es uno de los pocos momentos en los que la voz narrativa se aventura en enjuiciamientos tan explícitos que le permiten al lector atisbar el



sistema moral del protagonista. Hay, sin duda, una carga rabiosa en las palabras de Figueras. Sin embargo, se aguanta para no ventilar demasiado su malestar. Por lo tanto, frena la pulsión escrituraria, pero no la lectora al revelar que busca en su antología un texto de Lord Byron que dice:

Mi vida es una fronda amarillenta  
Donde no existen ya los frutos del amor.  
Solamente el dolor, ese gusano que roe  
permanece a mi lado. (24)

Se insiste en esto: dentro de los límites narrativos de *Boarding Home*, las muestras oníricas o literarias son las que producen un efecto catártico que, a su vez, dan acceso al hundimiento emocional experimentado por William Figueras. A su modo, el personaje principal fiscaliza al exteriorizar las injusticias dentro del asilo, pero no se opone abiertamente a ninguno de los atropellos. Procede dócilmente: le refiere a Curbelo lo del robo de su televisor portátil, se toma las pastillas sin chistar, no interviene regularmente en las peleas de los enfermos, etc. Parece reconocer que este modo cauteloso de la denuncia tiene más posibilidades que un gesto de rebeldía momentánea. El archivo de abusos contribuye a su archivo onírico, y deposita en este su poca fe, creyendo que la acumulación de información en un mismo lugar podrá, mínimo, conducir a cierto cambio; que detrás de cada hecho habrá, cuando menos, una pista, un indicio de verdad, un principio de firmeza.

Por otro lado, en *Boarding Home* no se hace una descripción exclusiva del espacio reducido que compone el asilo. De hecho, son las salidas al mundo donde el lector consigue descubrir la identidad paranoica del narrador. Cuando Figueras, tan pronto se enfrenta a la ciudad, oye que le gritan loco en plena calle —cuando en verdad es la voz en su cabeza tendiéndole trampas— (26), su reacción no es únicamente clínica: es estética. La paranoia organiza su percepción del mundo y, al hacerlo, establece un modo particular de lectura de lo real. Lo que para otros sería ruido o coincidencia, para él se convierte en una sintaxis alternativa desde la cual el entorno confirma su condición de desarraigo. A partir de entonces, se puede apreciar que la calle se convierte en fuente de opresión para el personaje principal, puesto que la calle “está lejos de ser un sitio para experimentar la libertad” (Simal 326) y es donde el protagonista se enfrenta avasalladoramente con los superados, los exitosos, aquellos que son diferentes a sí. Arturo Matute Castro identifica en la literatura marielista el surgimiento del personaje perdedor: “sujeto dislocado cuya (auto)destrucción y desamparo” lo convierten en portador paradójico de “las esencias de la identidad nacional” (23-24).

Si bien en la ciudad los rastros de angustia parecen agravarse, la verdadera pulsión de muerte le viene únicamente en el asilo: “Cojo una pistola imaginaria y me la llevo a la sien. Disparo” (52). La mano imaginaria que encuentra en su propio cuerpo donde llevar el arma y detona un disparo fantasmático es la que ofrece los falsos planos utópicos y distópicos que son representados por lo barbárico de la ciudad real (esa ciudad iletrada) y el “boarding home” del desencuentro. Como aquí el diario en su condición de objeto no existe, el fantasma del diario es conformado en una total confidencialidad, ya que este es aún más secreto que el diario íntimo y no se compone desde lo más personal sino desde lo más traumático. No hay que olvidar que la primera asociación entre Figueras y la escritura es desmitificada por sí mismo al insinuar que lo que escribe son mierdas. Lo que se pasa por alto es que, tras su juicio estético, se ejerce una cierta protección al restársele valor literario. Para el ojo público se escriben mierdas y no confesiones; para el ojo privado se escriben escenas de la cotidianidad, sueños y referencias literarias que engloban perfectamente la tragedia del sujeto protagónico.

A pesar de que el narrador ha podido cuidarse en múltiples instancias de no revelar más de la cuenta, las exigencias del “boarding home” lo ponen en riesgo de confesión. En un momento dado, Figueras debe consultar al psiquiatra que Curbelo trae al asilo, pero el narrador evade como puede cada una de sus preguntas. Primero intenta no contestar, luego replica con la mayor brevedad posible. Con un hartazgo difícil de disimular, admite que oye voces y que ve diablos por las paredes. Al final de la entrevista el psiquiatra le pregunta si sabe qué día es. El protagonista se pone nervioso y aunque provee una respuesta (viernes, 14 de agosto), el médico le aclara que es lunes, 23 de septiembre. Ciertamente, el narrador demuestra estar descolocado temporalmente, pero es que dentro del “boarding home” el tiempo ya no importa. Bajo tanta certificación de infortunio, no hace falta acertar con las reglas del calendario ni con el orden de un tiempo en el que no participa, pues rige el funcionamiento de un mundo que lo castiga, al que no pertenece y al que constantemente está tratando de desestabilizar por medio de versiones conspirativas que también pueden concebirse como versiones utópicas (representadas, como se ha dicho, por sus sueños, lecturas y mínimos arranques de felicidad). La lucha del paranoico se debe a que el mundo trama contra este e insiste en involucrarlo, en meterlo dentro de la norma. Llama la atención la escena siguiente en donde aparece El Negro, un amigo de William Figueras. El dato de la muerte de Truman Capote que su amigo le ofrece no solo sitúa cronológicamente el relato; introduce, casi de golpe, la conciencia distópica que estructura la novela. La fecha de 1984 funciona como un guiño involuntario a Orwell, pero también como marco simbólico: el mundo exterior, para Figueras, es tan hostil y vigilante como el interior. Esa coincidencia temporal intensifica la sensación de que el protagonista habita en una distopía personal que no necesita de un Estado totalitario para producir miedo. Si asumimos que el mundo exterior rosaliano es uno decididamente distópico — afuera están los triunfadores que no lo representan y la fallida utopía del exilio que es la Pequeña Habana, afuera oye voces, afuera muere Capote como mueren todos los ídolos—, queda claro que la utopía no existe, pero se aspira a ella por medio del carácter subversivo y transformativo de las versiones conspirativas antes mencionadas.

Foucault diferencia utopías y heterotopías fundamentalmente por su relación con el lenguaje: mientras las utopías consuelan

[l]as heterotopías inquietan ... porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello ... porque arruinan de antemano la “sintaxis” ... las utopías permiten las fábulas y los discursos ... las heterotopías ... desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática [y] envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (3).

En tal caso, Figueras se maneja entre tres heterotopías: el “boarding home”, ese espacio paralelo en el que se encierran los cuerpos desechados por una sociedad consumidora; la extensión citadina que, en palabras de Simal, representaría otra señal de la “fallida utopía del exilio” (325) y el archivo onírico, ese espacio discursivo que representa el diario fantasmático, ese centro de operaciones desde donde el protagonista denuncia y denuncia. Tal visión heterotópica es compartida con Walter Russell Mead quien dice que “heterotopia is where things are different—that is, a collection whose members have few or no intelligible connections with one another” (13). Esto se cumple con Figueras y sus compañeros de asilo como también con Figueras y el lector, pues las conexiones entre cada unidad no son estables del todo. Se da evidencia de ello en varias ocasiones cuando el narrador se separa de sus supuestos pares, porque se considera funcional y porque no comparten su mismo acervo cultural (excepto con Francis, quien es una de las pocas que posee inclinaciones artísticas). En cuanto al lector, el personaje principal nunca apela a su lector ideal, lo que supone que no emplaza a nadie para que maniobre en base de sus principios o su

brújula moral. Parecería que, en concordancia con su fatalismo, Figueras no presupone al lector como acreedor de sus verdades. Es, por añadidura, un paranoico con un proyecto utópico moribundo; no cree en la posibilidad de su discurso marginal ni en que las transformaciones puedan lograrse mediante ningún tipo de escritura personal por más que esta pueda relacionarse a la historia y a los crímenes de la historia. Para este, las transformaciones, de existir, serían mínimas, pequeñas concesiones, como la de dejar el “boarding home” con Francis, pero ni esa se obtiene. Es, en tal caso, un descreído íntegro que no agobia ni se agobia con la planificación de la utopía, aunque no alcanza a dominar la narrativa de sus sueños. En ese nivel inconsciente no controla; todo está más allá del poder, y eso permite la intermitencia de la manifestación utópica y distópica.

El episodio en que Figueras estalla tanto contra su compañero de cuarto como contra Reyes no solo expone la crudeza de la vida en el asilo; revela hasta qué punto la abyección se convierte en parte del proyecto literario. En *Boarding Home*, la violencia es una forma de inscripción: marca cuerpos y, al mismo tiempo, marca el texto. Esa estética de lo abyecto no busca escandalizar, sino mostrar que la escritura del fracaso exige descender a zonas donde el lenguaje pierde sus garantías morales. Como ha señalado Matute Castro, “Rosales hace de lo abyecto una estética y una manera de resistir y dejar memoria de sí, lo cual, insistimos, es a juicio de los marielistas el último reducto de la cubanidad” (94). Arsenio es testigo de estos estallidos de violencia de Figuera, por lo que se acerca también a donde Reyes y lo agrede en la espalda con una toalla hecha látigo. Con el intercambio previo, aquel en el que diagnosticó informalmente a Figueras como cuerdo, entre Arsenio y Figueras se ha llegado a un acuerdo de complicidad del que el segundo no quiere sacar pleno provecho, a pesar de que en ese momento sí se adecúa alrededor de la descarga violenta. En ese sentido, para efectos del protagonista “[t]he pleasure of violence gives way to further confinement and alienation” (Rosales Herrera 64).

Para el resto de los personajes, no parecen haber consecuencias por los actos abusivos. Otra muestra de la conducta de impunidad que impera en el albergue es cuando el narrador destaca que la encargada de la cocina, una expresidiaria en Cuba, alimenta a sus perros con comida del “boarding home”, pero aclara que no son las sobras, sino comida caliente que le quita a los ocupantes del lugar. Figueras comenta que “[l]os locos lo saben y no protestan ... El señor Curbelo nunca se entera. Y si se entera, dice, como siempre: «esos empleados gozan de mi absoluta confianza. Así que *nada de eso es verdad*». Y los locos pierden otra vez y comprenden que aquí lo mejor es callar” (énfasis añadido 36). Como si faltaran las razones, aquí se reafirma la ineficacia de la verdad y los beneficios detrás del silencio. Figueras no se queja de la autoridad con las autoridades, sino que da testimonio. Precisamente por eso es que rechaza la oferta de Arsenio al preguntarle si le gustaría ser su ayudante dentro del hospicio. Figueras comprende que su labor allí es la acumulación de material para el diario, aunque no tenga claro el fin, aunque no crea que haya salida ni para él ni para su diario que, a veces, se puede leer como una apología en contra del poder autoritario.

Esta noción de que el narrador recoge los testimonios es reincidente. Para beneficio de la novela, el hecho de que otros personajes contribuyan al archivo onírico que mantiene el protagonista fortifica sus versiones alternas. Es decir, que *Boarding Home* no es únicamente el ejercicio subjetivo de un individuo atormentado; más bien este viene siendo el representante de todos los atormentados con los que interactúa. Véase el relato que Tato le refiere al narrador:

“Oye [la] historia de un vengador de la tragedia dolorosa. La tragedia del melodrama final que no tiene perspectivas. La coincidencia fatal de la tragedia sin fin ... La historia del imperfecto que se creyó perfecto. Y el trágico final de la muerte, que es la vida. ¿Qué te parece?” (39-40).

Sorprende que justo después de esta revelación, que en gran medida es también su historia, el protagonista sueña con un enfrentamiento entre Fidel Castro y él, en el que lanza proyectiles contra el último reducto del gobernante, pero no logra sacarlo de allí. En ambos episodios, el sujeto protagónico fracasa por más que persiste en su cometido. De tal modo, el fracaso se junta y se suministra para cada uno de los derrotados que han sido lo suficientemente crédulos al suponer que su visión moral de mundo podría imponerse ante el gran proyecto del poder. A esto se debe que el paranoico se confine en una suerte de interregno que sirve como lugar para el cumplimiento del destierro real o irreal o también como refugio desde donde se principia algún tipo de subversión.

Vale tener presente que el narrador de esta obra es un paranoico en sus últimas, con su proyecto ya debilitado y que a duras penas puede aportar algo que no sea concentración de desdicha. Una escena en la que esto se caracteriza es cuando Arsenio le pregunta sobre el significado de la vida y Figueras no contesta, pero ofrece al lector un acto que podría valorarse como respuesta. El protagonista mira por la ventana y ve el mundo correr, la vida resumida allí —fuera de él, de sus designios—, una circulación de la vida, una pasarela que hace contraste con el museo de la locura en donde reside. Al no darse a la palabra y sí a la contemplación, lo que hace es archivar los hechos del mundo; es, en efecto, de la única forma en la que puede apenas participar en él. No debe entenderse su derrotismo como signo de cobardía, sino como consecuencia de las múltiples transformaciones experimentadas en un corto período. El mismo personaje principal señala:

Éste es mi fin. Yo, William Figueras, que leí a Proust completo cuando tenía quince años, a Joyce, a Miller, a Sartre, a Hemingway, a Scott Fitzgerald, a Albee, a Ionesco, a Beckett. Que viví veinte años dentro de una revolución *siendo victinario, testigo, víctima*. Bien. (énfasis añadido 48).

Esta realización de distintos roles en una abreviación del tiempo ha desarmado la entereza del narrador, no tan solo por la velocidad de los cambios en sí, sino también por lo que hay de traición tras el cumplimiento de tan contrarias operaciones.

El abatimiento de Figueras llega a tal punto que trata de engañarse con los mensajes de un predicador a través de un programa televisivo. Al descubrir el programa en cuestión, el protagonista declara: “Trago en seco. Cierro los ojos. *Trato de imaginar que sí, que todo lo que dice es verdad* [...] ¡Oh, Dios, sálvame! [Entonces] permanezco así, con los ojos cerrados, esperando el milagro de la salvación” (énfasis añadido 40). Procura una salvación que nunca llega; la locura siempre se encarga de devolverlo a su realidad al ser interrumpido por alguno de los enfermos del hospicio. Como esa intervención divina no es conseguida, Figueras halla, en principio, amparo en Francis, esta mujer que se deja dominar por la expresión retorcida del deseo del otro —accede a los acercamientos de Figueras, así sean eróticos o violentos— y que realiza representaciones pictóricas de todos los del “boarding home” que el mismo protagonista dice que capturan el alma de cada uno de los retratados, pero que ella cataloga como porquerías. Aunque al inicio se ha mencionado esta similitud entre ambos personajes, vale traerla a colación, pues producen, de un modo inconexo, cierta interpretación personal de lo fatal. Al elogiar sus pinturas y al acercársele lascivamente, Francis le pide que la mate, pero el narrador la ahorca e insiste en que es “una buena pintora. Dibujas bien. Pero tienes que aprender a dar color. A dar coloooo” (61). Esta exhortación funciona, igualmente, como una exhortación para sí mismo, porque no debe caer en la simpleza de enunciar para denunciar, que no debe describir tan fríamente, sino que detrás de ese compendio de eventos calamitosos hay, sobre todo, una finalidad artística. Precisa, hasta cierto punto, su poética. No basta con hacer periodismo de esa vida terrible en la que

ha terminado cayendo, se necesita encauzar la visión ética con la estética con tal de lidiar con la política de la posverdad, esa corrupción deliberada de la realidad que manipula inexorablemente las creencias y emociones con el fin de fijar determinados tipos de dominio.

Un vivo modelo de esto es presentado en la novela cuando en su recorrido citadino la pareja se topa con una marcha de ancianos que llevan banderas cubanas y estadounidenses. Figueras no puede más que reír mientras comparte con Francis algunas de sus anécdotas de los tiempos en los que se identificaban como comunistas y se vieron involucrados en los procesos de alfabetización por Sierra Maestra.<sup>3</sup> No obstante, veintitrés años más tarde, además de las memorias de aquella época, solo les queda la sensación de sentirse vacíos. Francis profundiza sobre este tema: “—Nadie entiende esta historia —dice ella—. Yo se la cuento al psiquiatra y solo me da pastillas de etrafón forte ... —Yo creo que estoy vacía” (64). Esa vacuidad no se puede resolver por vías directas, cosa que confirmamos durante la conversación de la pareja y Montoya, otro cubano que se autodenomina anarquista y que, en sus propias palabras, sufrió encarcelamientos en las tres tiranías que tuvo el país. Montoya habla de Castro para luego agregar que “[l]a historia de Cuba no se ha escrito todavía ... ¡El día que yo la escriba se acaba el mundo!” (66). Este riesgo de apocalipsis, de revelación de lo sabido, pero no difundido se corresponde con la carga onírica de Figueras en la que siempre propone un escenario postapocalíptico que parece ir dirigiéndose hacia la utopía. Una Cuba ideal es, en base de sus sueños, una Cuba diferenciada por el proceso de vaciamiento, de crisis del sentido, de transición de histeria a historia sin culpa.

Figueras, como no puede albergar esperanzas de regresar a un sitio del que quería o debía irse —es esa, a fin de cuentas, la gran tragedia del protagonista como también de su generación—, planifica una huida del “boarding home”. Ciertamente la huida no se dará, pues cancelaría a la novela como monumento de la desgracia. Francis, al igual que el protagonista, escucha voces, precisa tomarse sus medicamentos con regularidad, sufre desmayos, no es capaz de distinguir entre un acercamiento cariñoso y uno violento (Figueras tampoco puede disociar lo erótico de lo agresivo; se deja controlar por los instintos básicos del deseo y de la muerte). Por eso la huida con Francis, aun sabiendo que fracasará, es tan decisiva. La novela necesita ese amago de redención para subrayar la imposibilidad de toda salida. Construir una esperanza mínima —una habitación barata, un espacio propio, un “afuera”— permite que el derrumbe final tenga el peso necesario para cerrar el círculo del archivo onírico. Solo cuando esa esperanza se frustra es que el fracaso adquiere su forma definitiva.

El protagonista, nublado por la pasión y un cierto espíritu de aventura, reconoce experimentar algo así como la alegría (69). Sale al mundo con tal de encontrar un apartamento para mudarse con Francis. Sin embargo, el mundo lo sorprende; se trata del “boarding home” más allá del “boarding home”. En esa salida el protagonista se cruza con varios personajes tan menoscabados como él: un marielito desorientado; un norteamericano que Figueras supone exveterano (pero en realidad, en palabras del propio estadounidense, no es más que un “veteran of the shit war” y un excombatiente derrotado en la guerra contra el capitalismo); Máximo, un conocido suyo que prefirió la calle a seguir encerrado en un centro psiquiátrico, y que, además, ve conspiraciones por doquier; entre otros. Es probable que esa misma expansión de la locura sea la que conduzca al personaje principal a salir del hospicio oficial; si el mundo entero ha enloquecido, es mejor estar en él en sus propios términos y acompañado por el objeto amatorio.

El día de la salida solo Figueras recibe su cheque de beneficencia de manos del encargado del centro psiquiátrico. Pero Francis no puede salir, pues, según Curbelo, es una mujer que requiere de cuidados especiales. Con todo, el protagonista le arrebató el cheque de la mujer y

3. Sobre esto, Leyva Martínez revela que Guillermo Rosales “se había sumado al entusiasmo inicial de la Revolución; fue uno de los primeros en subir a la Sierra Maestra para alfabetizar” (102).

escapan, para luego ser atrapados por la policía. La mujer es devuelta al “boarding home” de Curbelo, y Figueras es llevado a un hospital estatal en donde es atendido por el doctor Paredes. Entre la serie de pregunta-respuesta, el protagonista le revela que las voces y las visiones que antes lo atormentaban han desaparecido por Francis (88). En primera instancia, se podría considerar que la posibilidad de afecto con la compañera de la pensión haya disipado los rastros de inestabilidad mental y que la relación entre William y Francis sirviera como “una interrupción en la locura y la violencia humana de una sociedad que no tolera individuos inadaptados como ellos” (Ibarra Cabrera y Marques 250). Sin embargo, Leyva Martínez vuelve a destapar información biográfica sobre Rosales que complejiza la distancia que el lector trata de establecer entre ficción y autoficción: “aunque sus trastornos mentales ya se hacían notar, quienes lo conocían de cerca sabían que jugaba con ellos de tal modo que para algunos no era posible identificar una crisis real o ficticia ... —Me hice el loco—, le contó a su buen amigo Quintela, refiriéndose a su salida del servicio militar” (104). Por otro lado, el patronímico del galeno no puede pasar como casual, sobre todo cuando en su intento de libertad Figueras regresa a encierro concreto. Para Mirabal y Velazco esta novela “muestra su urdimbre macabra, falsea los boletos a la felicidad y encierra a sus personajes en una prisión invisible [...] Los planes se derrumban a la misma velocidad con que fueron diseñados [...] Al desaparecer Francis [...], este queda condenado a su yo anterior” (72). Al cabo de unos días retorna al “boarding home” para buscar a Francis, pero descubre que la han reubicado en Nueva Jersey, en donde está su familia. Figueras llega a la verdad por los enfermos del asilo a la vez que confirma que no habrá escapatoria. Esta noción se agudiza mucho más cuando Curbelo le propone quedarse allí; desesperanzado, el protagonista acepta.

### Conclusión

A fin de cuentas, quedan los dibujos de Francis —lo único que deja antes de desaparecer— y el compromiso escriturario de Figueras, ese afán por acumular obsesivamente como única vía para distinguir a los culpables y dejar constancia del desastre. *Boarding Home* termina, así, como un espejo donde Rosales pone a prueba sus nociones de verdad. Según Paul de Man, “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía ... desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (81). En esta clave, Rosales consigue exhibir su furia contenida, pero más que para lograr la catarsis, para compartir el infierno que se filtra en los pliegues del mundo y para insistir en que la tragedia es una conspiración de la que no se sale indemne, ni siquiera desde la ficción. Como recuerda Mónica Simal:

después de la caída de las “grandes narraciones”, este “yo” que no quiere desaparecer del texto, está ahí para recordarnos que la escritura es un acto de resistencia ... Parece decirnos que el espacio de lo literario, ese real e irreal, invertido y transformador, es, finalmente, un obstinado enclave contra la opresión y la exclusión. (327)

Este desorden conceptual en torno al archivo no es gratuito. En el universo de *Boarding Home* resulta necesario replantear qué puede conservarse y qué queda irremediabilmente fuera de todo registro. Solo desde esa urgencia se entiende por qué el archivo, por sí solo, aparece en la novela como un residuo: un excedente incapaz de fijar un tiempo o un sentido. La acumulación no salva nada; apenas organiza restos. De ahí que la distinción entre archivo y archivo onírico sea esencial. Mientras el primero pretende una coherencia que nunca alcanza, el archivo onírico se entrega abiertamente a la distorsión: cubre su propio desorden y, al hacerlo, registra estados afectivos que el archivo tradicional no sabría nombrar. Basta pensar en el sueño del



pueblo deshabitado, con sus casas abiertas y sus camas blancas, para ver cómo lo onírico contiene una verdad emocional que la memoria consciente ya no puede sostener.

La propuesta de Rosales se distancia de los tratamientos tradicionales del exilio. Ni la voz del personaje ni el eco del autor parecen buscar un sentido común al cual afiliarse. Ambos construyen un universo que apenas coexiste con las visiones convencionales de Miami y Cuba, pero rara vez las mitifica: su narración las vuelve inhóspitas, casi infernales. Y como el narrador-protagonista, desarraigado hasta la médula, no logra insertarse en ninguna de esas comunidades, habita el mundo en la intemperie, haciendo de la locura y de la escritura —esa casa mínima y precaria— su único lugar posible.

---

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 54  
Enero / January 2026

CIBERLETRAS

## OBRAS CITADAS

Abreu Felipe, José. "Guillermo Rosales, la soledad y la cólera". *Revista Cacharro(s)*, enero-junio, 2005, pp. 16-18.

Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama, 2000.

De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. Trad. Ángel G. Loureiro, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

De Moura Gonçalves Neto, Isaque. "A experiência do exílio e o paradigma da destruição da memória em Guillermo Rosales". *Em Tese: Literaturas e sociedades – diálogos e diferenças*, vol. 26, núm. 1, 2020, pp. 152-167.

---. "Os territórios do hospício e o domínio da louca na imaginação literária de Guillermo Rosales". *Revista do GELNE*, vol. 23, núm. 1, 2021, pp. 83-98.

Escobar, Mariela Alejandra. "Guillermo Rosales: por los bordes de los márgenes". *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, 11-14 de junio de 2009, Río de Janeiro, Brasil. Ponencia.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, 1968.

Galbraith, Vivian Hunter. *Studies in the Public Records*. Thomas Nelson, 1948.

Hernández Busto, Ernesto. "Historia y despojo". *Letras Libres*, 31 de enero de 2004, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/historia-y-despojo>.

Ibarra Cabrera, Isabel; Rickley L. Marques. "Boarding home: literatura, revolução e exílio". *Revista Brasileira do Caribe*, vol. X, núm. 19, 2009, pp. 241-257.

Leyva Martínez, Ivette. "Guillermo Rosales o la cólera intelectual". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 26-27, 2002, pp. 98-108.

Litvinoff, Norberto. *Diario íntimo: el camino del autoconocimiento, el aprendizaje y la transformación*. Editorial Del Nuevo Extremo, 2004.

Matute Castro, Arturo. "Dos narrativas de Mariel: muestrario de perdedores y suicidas". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 12, 2015, pp. 83-100.

---. *Idas de escritura: exilio y diáspora literaria cubana (1980-2010)*. 2015. Universidad de Pittsburgh, tesis doctoral. D-Scholarship, [https://d-scholarship.pitt.edu/24903/1/MATUTE\\_CASTRO\\_2015\\_ETD\\_1.pdf](https://d-scholarship.pitt.edu/24903/1/MATUTE_CASTRO_2015_ETD_1.pdf)

## OBRAS CITADAS

Mead, Walter Russell. "Trains, Planes, and Automobiles: The End of the Postmodern Moment". *World Policy Journal*, vol. 12, núm. 4, 1995-1996, pp. 13-31.

Mirabal, Elizabeth y Carlos Velazco. *Hablar de Guillermo Rosales*. Editorial Silueta, 2013.

Pauls, Alan. *¿Cómo se escribe el diario íntimo?* El Ateneo, 1997.

Rojas, Rafael. "Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12-13, 1999, pp. 136-46.

Rosales, Guillermo. *Boarding Home*. Salvat, 1987.

Rosales Herrera, Raúl. "The Mariel Generation: Symbolic Figurations of the Marginalized Exile". *Fictional First-Person Discourses in Cuban Diaspora Novels: The Author Within and Beyond Textual Boundaries*. The Edwin Mellen Press, 2012, pp. 21-88.

Simal, Monica. "Narrar a Mariel: Espacialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946-1993)". *Latin American Research Review*, vol. 53, núm. 2, 2018, pp. 318-329.