



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**ANTONIO MARTÍNEZ NODAL**

**CONTOS NAS ARENAS DA MEMÓRIA**

Salvador  
2018

**ANTONIO MARTÍNEZ NODAL**

**CONTOS NAS ARENAS DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro

Salvador  
2018

**ANTONIO MARTÍNEZ NODAL**

**CONTOS NAS ARENAS DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

**Banca Examinadora**

Jorge Hernán Yerro – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil (UFBA).

Carla Dameane Pereira de Souza \_\_\_\_\_  
Doutora em Literaturas Modernas y Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil (UFMG).

Adriana de Borges Gomes \_\_\_\_\_  
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil (PUCRS).

Aos dois homens da minha vida: Antônio Messias Nogueira da Silva e Teo da Silva Nodal, minha amada família.

## **AGRADECIMENTOS**

A Jorge Hernán Yerro, orientador deste trabalho, pela confiança, dedicação, generosidade, humildade e grande apoio recebidos.

Aos professores do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e, em especial, a Carla Dameane Pereira de Souza e Suzane Lima Costa, pelo carinho, inteligência e grande incentivo neste período de aprendizagem compartilhado. São, sem dúvida, meus modelos a seguir.

A minha mãe, Julita, e a meu pai, Félix, pelo amor incondicional e por acreditarem em mim sempre.

A minhas irmãs, Mamen e Merche, dois anjos maravilhosos que guiam meu caminho com seu coração enorme, coerência, alegria, força incombustível, inteligência e cuidado.

A meus sobrinhos, belos por dentro e por fora.

A minha tia Merce, minha madre espiritual, por iluminar meu pensamento e fazer-me sentir como uma criança em permanente descoberta.

A minha família brasileira, pelo cuidado e afeto durante estes anos.

A Júlia Morena Silva Costa e Luciano Marins, pela generosidade, carinho e rica contribuição para a consecução deste trabalho.

A minha segunda família, meus amigos, esses tesouros que achei em meu trajeto de vida, por me acompanharem e me amarem com todas minhas imperfeições: Alicia Delgado, Clara García, Mon López, Elsa Casadevall, Cândida Castro, Sadao Nakagawa, Regiane Miranda e tantos outros...

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), funcionários e membros da Coordenação, sempre diligentes e atentos aos interesses e necessidades dos discentes.

Ao Instituto Cervantes e a meus queridos colegas de trabalho, pelo carinho e a

oportunidade que me têm feito crescer como profissional da área de ensino e aprendizagem do espanhol.

Aos meus queridos alunos, pela ilusão, dedicação, força e afeto, que têm me ensinado a ser um melhor profissional e, sobretudo, a tentar, seguindo seu exemplo, ser uma melhor pessoa.

*Qué mejor tributo a la vida que estallar precisamente por haber vivido.*

Reinaldo Arenas

NODAL, Antonio Martínez. *Contos nas Arenas das Memórias*. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## RESUMO

Esta dissertação analisa as obras *Termina el desfile* (1981) e *Adiós mamá (De la Habana a Nueva York)* (1995), de Reinaldo Arenas, a partir de um diálogo com a história, a política e o pensamento cubanos da época em que esses livros foram produzidos. Para a realização desta tarefa, comparamos as obras ficcionais breves do autor com sua produção autobiográfica e com diversos textos político-históricos revolucionários e contrarrevolucionários (ensaios e revistas, principalmente) produzidos tanto pelo próprio Arenas, quanto por outros autores. As análises realizadas durante a pesquisa tiveram como embasamento teórico as ideias de Arfuch (2010), Panichelli-Batalla (2011), Seligmann-Silva (2003, 2009), Jelin (2002), Dosse (2007) e Souza (2011), para problematizar alguns conceitos do espaço autobiográfico, enfatizando o componente testemunhal; Gutiérrez (2002, 2004, 2005, 2007), Alberto (2017, 2004), Said (2003, 2005) e Rojas (2000, 2002, 2004, 2006, 2014) para refletir sobre Arenas, o exílio e o pensamento intelectual, sendo Rafael Rojas o principal autor na fundamentação teórica deste trabalho; Halbwachs (2004), Delory-Momberger (2009), entre outros, para tratar dos limites entre a escrita historiográfica e a ficcional; e de Padilla (1998, 2008), Montaner (1999) e Machover (2001, 2002) para repensar sobre a memória dissidente. O trabalho foi realizado mediante a leitura interpretativa da obra ficcional do autor cubano, procurando estabelecer um diálogo interdisciplinar com os textos transversais consultados. Com a realização da pesquisa, foi possível concluir que os contos de Arenas estabelecem uma observação crítica fundamental da história política cubana recente a partir de perspectivas memoriais diferenciadas.

**Palavras-chave:** Reinaldo Arenas. Contos memoriais. Revolução cubana. Exílio. Espaços autobiográficos.



NODAL, Antonio Martínez. *Contos nas Arenas das Memórias*. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## RESUMEN

Esta disertación analiza las obras *Termina el desfile* (1981) y *Adiós mamá (De la Habana a Nueva York)* (1995), de Reinaldo Arenas, a partir de un diálogo con la historia, la política y el pensamiento cubanos del periodo de producción de esos textos. Para la realización de esta tarea, comparamos las obras ficcionales breves del autor con su producción autobiográfica y con diversos textos político-históricos revolucionarios y contrarrevolucionarios (ensayos y revistas, principalmente) producidos tanto por el propio Arenas, como por otros autores. Los análisis realizados durante la investigación tuvieron como embasamiento teórico las ideas de Arfuch (2010), Panichelli-Batalla (2011), Seligmann-Silva (2003, 2009), Jelin (2002), Dosse (2007) e Souza (2011), para problematizar algunos conceptos del espacio autobiográfico, con énfasis en el componente testimonial; Gutiérrez (2002, 2004, 2005, 2007), Alberto (2017, 2004), Said (2003, 2005) y Rojas (2000, 2002, 2004, 2006, 2014), para reflexionar sobre Arenas, el exilio y el pensamiento intelectual, siendo Rafael Rojas el principal autor en la fundamentación teórica de este trabajo; Halbwachs (2004), Delory-Momberger (2009), entre otros, para tratar de los límites entre la escritura historiográfica y la ficcional; y de Padilla (1998, 2008), Montaner (1999) y Machover (2001, 2002) para repensar sobre la memoria disidente. El trabajo fue realizado mediante la lectura interpretativa de la obra ficcional del autor cubano, buscando establecer un diálogo interdisciplinar con los textos transversales consultados. Con la realización del estudio, fue posible concluir que los cuentos de Arenas establecen una observación crítica fundamental de la historia política cubana reciente desde perspectivas memoriales diferenciadas.

**Palabras clave:** Reinaldo Arenas. Cuentos memoriales. Revolución cubana. Exilio. Espacios autobiográficos.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 MEMÓRIAS DISSIDENTES DE CUBA</b> .....	16
1.1 LEITURAS ENCONTRADAS DO INTELLECTUAL CUBANO.....	22
1.2 A LITERATURA A PARTIR DA REVOLUÇÃO.....	26
1.3 A PUNIÇÃO DO INTELLECTUAL CUBANO.....	33
<b>1.3.1 Da Rebelião de Mariel ao exílio</b> .....	37
<b>1.3.2 A Geração de Mariel</b> .....	38
1.4 A FUGA DE REINALDO ARENAS.....	42
1.5 A COLETIVIDADE MEMORIAL E AS REVISTAS.....	47
1.6 A CUBA VIVIDA E A IMAGINADA NA LITERATURA ARENIANA.....	53
<b>2 LITERATURA E PENSAMENTO CONTRARREVOLUCIONÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA. LINHAS TEXTUAIS LIBERADAS</b> .....	60
2.1 NÃO ESQUEÇA QUEM VOCÊ É, REINALDO. APONTAMENTOS DO TESTEMUNHO CUBANO.....	66
2.2 ALGUNS COMPONENTES TESTEMUNHAIS NAS NARRATIVAS DE ARENAS.....	74
2.3 BIOGRAFAR-SE E IMAGINAR-SE.....	77
<b>3 O AUTOR SILENCIADO</b> .....	81
3.1 PUBLICAÇÃO E REINVENÇÃO DOS TEXTOS PROIBIDOS.....	83
3.2 INTERTEXTUALIDADE E RECONSTRUÇÃO PARTICULAR DAS OBRAS DE ARENAS.....	85
<b>4 CONTOS DE MEMÓRIA E EXÍLIO: LINHAS HISTORIOGRÁFICAS E ALUCINANTES</b> .....	90
4.1 <i>TERMINA EL DESFILE E ADIÓS A MAMÁ</i> .....	92
<b>4.1.1 <i>Con los ojos cerrados, 1964</i></b> .....	96
<b>4.1.2 <i>Comienza el desfile, 1965</i></b> .....	99
<b>4.1.3 <i>Traidor, 1974</i></b> .....	103
<b>4.1.4 <i>Termina el Desfile, 1980</i></b> .....	106
<b>4.1.5 <i>Final de un cuento, 1982</i></b> .....	110
<b>4.1.6 <i>La torre de cristal, 1986</i></b> .....	115
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	118
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

La literatura, querido amigo, y tú lo sabes bien, se mueve en un plano más elevado y multifacético, propicio a cualquier tipo de interpretación. Toda obra literaria al caer en manos de personas ajenas al hecho estético, se convierte en algo repugnante que hay indiscutiblemente que quemar. El fuego, estimado amigo, ha sido siempre la solución de los inquisidores, algo latente y ancestral une el fuego con la persecución. Para un inquisidor, para un moralista, no existe obra de arte, no existe ese hecho mágico que es como un equilibrio que tiende hacia la eternidad: existe sencillamente lo que hay que quemar, lo que irrita, lo que a sus ojos es imperdonable. En sus manos el artista, ahora y siempre, perece. Iglesia, reunión familiar, estado o paredón: fuego.

Reinaldo Arenas (2010, p. 369)

Uma ilha, Cuba<sup>1</sup>, um autor e um conto esboçam a mesma silhueta, a imagem gravada sobre uma geografia humana de precipícios linguísticos, um território comum de embate entre inspirações. A nação cubana, notória na arte, choros e risos, essa pequena pátria estigmatizada, no entanto, buliçosamente viva, execrada e furiosa se expande na imaginação, na escrita de Reinaldo Arenas (1943-1990), na constante representação memorial do autor. Essa representação, por ser uma reprodução particular do passado real-ficcional, constitui o principal fundamento do presente estudo.

Pretende-se nesta pesquisa estabelecer um diálogo entre o autor Reinaldo Arenas e suas narrativas autobiográficas, procurando, nessas, vivências, singulares batalhas e desacordos com o Estado cubano. O confronto das interpretações e as leituras da realidade cubana do escritor com a história registrada pelo poder vigente, podem-nos ajudar a identificar descrições ocultas na narrativa dos textos existenciais de Reinaldo Arenas e, conseqüentemente, a revelar alguns importantes conteúdos histórico-políticos inseridos nos citados relatos.

---

<sup>1</sup> Nas palavras de Franqui: Cuba podría llamarse la Isla del principio. La isla de los comienzos. Allí comenzó la rebelión india. Por allí comenzó la esclavitud de los negros. Y la rebelión negra. Y la cultura negra con su vitalidad, su ritmo, su resistencia y su subversión. La masacre y la occidentalización. Desde allí se partió al norte y al sur. Al Caribe, al Atlántico, al Pacífico. A México y Estados Unidos, a Centroamérica, a la América del Sur. Allí terminó España. Allí comenzó la rebelión contra Estados Unidos. Allí están luchando simultáneamente tres rebeliones: anticolonialista, anticapitalista, antiburocrática. Isla de emigrados e emigrantes. En constante movimiento y peligro. Apetecida por grandes potencias. Invasión por piratas y bucaneros. Ocupada por españoles, ingleses, norteamericanos. Isla de azúcar y tabaco: miseria y esclavitud; rebelión (1976, p. 4).

Ademais, tentaremos nesta investigação abrir um espaço de discussão entre os intelectuais dissidentes, a ideologia revolucionária e o pensamento e a literatura de Reinaldo Arenas, com destaque em seus contos.

O carácter imprevisível da literatura de Reinaldo Arenas estabelece um encontro de órbitas que se enfrentam e que podem ser observadas como “narrações-munições” pelo carácter agressivo no discurso do autor, enfatizado por metáforas beligerantes que constantemente disparam e denunciam ao inimigo cuja representação ficcional elementar aponta sobre o regime ditatorial cubano e que fazem parte de uma obra eclética e fora do comum.

O forte componente político e a violência implícita que projetam as letras dos romances e relatos mais emblemáticos de Arenas conformam, ademais, as articulações mais obscuras da sua narração de resistência inseridas nas obras do escritor perante a coação do governo, o que revela sua autoria insubornável.

No primeiro capítulo, este estudo observa alguns episódios de memórias dissidentes e a coação à qual se verão submetidos importantes intelectuais e grandes mestres das letras na ilha. Pretendemos, dessa maneira, desenhar uma ponte entre a virulenta memória histórica oficial e a de outras vozes literárias cubanas pós-revolucionárias como, por exemplo, a do poeta Heberto Padilla, ligando estes eventos à literatura memorial areniana.

Posteriormente, observaremos alguns exemplos particulares de conceptualização da memória violenta apontada por Foucault (2000, p. 35), registrando alguns embates ideológicos entre a literatura revolucionária e dissidente, o êxodo massivo de Mariel<sup>2</sup> e a fuga de Reinaldo Arenas. Analisaremos a realidade difusa dessa geração de expatriados cubanos e a importância de alguns gêneros exponenciais no exílio como, por exemplo, as revistas literárias.

Na continuação, esboçaremos o conceito de nacionalidade e de identidade em relação ao autor dissidente Reinaldo Arenas, com ênfase na “cubanidad” e na paisagem utópica da Cuba revolucionária do último terço do século XX, sempre presente na obra e no pensamento hipercrítico do autor.

Observaremos, para concluir o primeiro assunto, os traços diferenciais da vida e obra de Arenas para chegar, assim, ao foco referencial deste trabalho, no segundo

---

<sup>2</sup> A Rebelião de Mariel surge posteriormente ao enfrentamento e sublevação declarada perante o governo castrista que sobrevém em 1980 após a ocupação da embaixada de Peru, momento no qual mais de 10.000 cidadãos solicitaram o asilo político do país.

capítulo: revelar o componente testemunhal, memorial e autobiográfico que albergam a maior parte das narrativas breves do autor.

No segundo capítulo arguiremos sobre os elementos biográficos e histórico-críticos mais representativos de sua produção textual para, desse modo, tentar sublinhar o núcleo teórico do corpus deste estudo, seus contos. Ressaltaremos os dados inerentes do “eu” areniano que revelem o sentido particular e íntimo da obra geral do escritor. Tentaremos, assim, ultrapassar a ficcionalidade de seu complexo simbolismo enunciativo, recuperando, desse modo, a figura autorreferencial de Arenas ao longo de sua existência como escritor combatente.

No terceiro capítulo, analisaremos as prolixas intertextualidades, reescritas e reelaborações textuais que encontramos em grande parte da obra do autor, posto que o criador elabora variadas manobras reais e ficcionais para auxiliar e resgatar a produção e o sentido absoluto de sua escrita, dentro e fora do território cubano durante toda sua carreira literária.

No quarto e último capítulo serão observadas as narrativas recientes de memória e exílio e, finalmente, analisados os contos escolhidos neste trabalho a partir de uma enfoque dialógico aberto y plural, empregando-se tanto um discurso histórico-memorial quanto linguístico. Nessas narrações consideraremos aparecimento do real no subtexto de muitas narrativas dos relatos que vamos examinar, pretendemos evidenciar linhas historiográficas no plano ficcional e pessoal de Arenas, pois “nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor” (SOUZA, 2011, p. 20). Consideraremos, para isso, alguns espaços biográficos camuflados nos relatos do escritor, já que entendemos que existe uma identificação manifestada entre sua vida e suas narrações curtas. O desenvolvimento do trabalho de análise textual será feito sob uma observação cronológica dos relatos escolhidos, sendo observados na linha temporal histórico-vivencial de Arenas.

As obras literárias que integram o *corpus* específico do atual estudo foram publicadas em dois livros independentes: *Termina el desfile*<sup>3</sup> (1981) e *Adiós mamá (De la Habana a Nueva York)* (1995).

A fundamentação deste estudo será a consulta primária da autobiografia de

---

<sup>3</sup> “Um libro de contos publicado originariamente em edição pirata por uma editora uruguaia (*Con los ojos cerrados*, Montevideo: Arca, 1972 reeditado e ampliado em *Termina el desfile*, Barcelona, Seix-Barral, 1981” (MONEGAL, 1985, p. 22).

Arenas, *Antes que anochezca* (2011), e as obras ensaísticas *Necesidad de libertad* (2012) e *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)* (2010), que constituem a base biográfica para realizar a análise elementar comparativa dos contos do autor. A fundamentação teórico-referencial desta pesquisa abrange a produção crítica literária, preponderantemente dissidente, de autores hispano-americanos e europeus como: Rojas (1999, 2000, 2004, 2006, 2014), Padilla (1998, 2008), Gutiérrez (2002, 2004, 2005, 2007), Dalton *et al* (1969), Abreu (1998), Barquet (1998, 1999, 2002), Alberto (2017, 2004), López Sacha (1999), Firmat (2014, 2016), Fornet (2001, 2007), Monegal (1985), Machover (2001, 2002), Fernández (2015), Montaner (1999), Galeano (1979), Cabrera Infante (2015), Ette (1996), Negrín (2000) e Ortíz (2002), entre outros. Ademais, a realização da análise do corpus se dará, também, à luz de diversas obras dos campos da teoria literária, da literatura comparada, dos estudos culturais, da filosofia, da crítica biográfica e da história contemporânea, tais como: Said (2001, 2003, 2005), Foucault (1999, 2000), Hall (2006), Barthes (1978, 1984, 2003, 2005), Arfuch (2005, 2007, 2010), Pollak (2006), Dosse (2007), Didi-Huberman (2011), Beverley (2002), Achúgar (1992, 2006), Arendt (1995), Jelin (2002), Halbwachs (2004), Sarlo (2007), Seligmann-Silva (2003), Delory-Momberger (2009), Souza (2011), etc.

Os campos de atuação da investigação serão a história (com um predomínio referencial da visão simbólica da história de alguns autores dissidentes cubanos), a literatura e os arquivos memoriais, com ênfase nos subcampos da literatura testemunhal, o arquivo documental e a narrativa autobiográfica.

A construção do trabalho se sustenta na problematização da representação política do intelectual que, silenciada, faz parte de uma memória diluída pela censura da ditadura cubana. Será necessário, desse modo, estabelecer uma discussão iterada com o autor em interseção com a reminiscência, a história e os relatos principais que analisaremos no trabalho a partir dos escritos e reescritas de Arenas.

A natureza da pesquisa é, por um lado, analítico-histórica porque investiga eventos que já aconteceram, utilizando métodos descritivos e indutivos, segundo as postulações de Kellinger (1980), e, por outro lado, de caráter bibliográfico com preponderância da avaliação literária e ideológica do autor cubano. Sendo assim, a metodologia de que nos valeremos seguirá um enfoque qualitativo que “busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (JURGENSON, 2009, p. 41) mediante a necessidade de

contar e de conhecer diferentes padrões interpretativos e/ou referenciais.

O estudo que nesta pesquisa nos propomos a desenvolver realizar-se-á por médio de uma interpretação e análise crítica direta de um corpus composto pelos contos escolhidos de Reinaldo Arenas: *Con los ojos cerrados* (1964), *Comienza el desfile* (1965), *Traidor* (1974), *Termina el Desfile* (1980), *Final de un cuento* (1982) e *La torre de cristal* (1986).

As elaborações das observações críticas se valem de diferentes gêneros: o ensaístico, o epistolar<sup>4</sup> e, principalmente, a entrevista<sup>5</sup> como modelos literários descritivos e interpretativos principais, com os quais se pretende dialogar com o escritor aqui estudado. Justificando-se, assim, a inclusão de múltiplos pensamentos e opiniões do autor nas citações diretas, para, assim, fortalecer o embasamento biográfico das narrações selecionadas.

O desenvolvimento deste trabalho com base num posicionamento testemunhal nas obras de Arenas surge da constante ligação com o destino funesto do autor objeto basilar da dissertação, o que pode nos fazer questionar sua produção narrativo-existencial. O autor sofreu o assédio constante do Estado, o que pode se assemelhar a uma morte em vida, e o encarceramento na prisão de “El Morro”, onde foi preso em 1973 por um suposto abuso sexual de menores, imputação que Arenas sempre negou ao longo de sua vida. Os trágicos acontecimentos sofridos por Arenas poderiam legitimar por direito próprio um discurso testemunhal incontestável em uma radiografia visceral da sua literatura. Até mesmo, pode servir para expandir o debate do narrador-vítima, aprofundando sobre outras hipóteses testemunhais na construção discursiva atual.

A análise em que vamos elaborar o confronto com outros intelectuais exilados ou perseguidos pelo Estado, tanto cubanos como latinos americanos, será primordial para dar solidez às conjeturas e para que “seus leitores ou ouvintes contemporâneos aceitem sua veracidade referencial, colocando em primeiro plano argumentos morais apoiados no respeito ao sujeito que suportou os fatos sobre os quais fala” (SARLO, 2007, p. 37).

---

<sup>4</sup> En general, las cartas participan, junto con otras tipologías textuales producidas en primera persona, de una escritura menos mediatizada que evidenciaría la subjetividad del emisor, la conciencia de sí o la manifestación de ciertos detalles de naturaleza privada que contribuyen a otorgar el carácter de “autenticidad” o de “verdad” a los datos que esos registros enuncian. Se trata de la presencia de un yo que escribe y un tú que está presente como receptor o destinatario de esa escritura (ZANDANEL; HINTZE, 2012, p. 15)

<sup>5</sup> As entrevistas são o recurso fundamental das novas formas autobiográficas para Leonor Arfuch (2010).

Procura-se uma visibilidade de Arenas tanto física quanto ideológica ao se investigar, na palavra mais íntima desse escritor, a busca de um aprofundamento dos vestígios perdidos em sua extravagante e imprevisível percepção do mundo. As variadas possibilidades literárias foram as características constitutivas que nos permitem justificar a aproximação a suas narrações breves plurissignificativas. Pois na opinião de Koch:

Su obra se caracteriza por su imaginación a veces delirante, su dominio del lenguaje y de la imagen plástica que se graba en la memoria, logrando momentos de gran lucidez que exploran, con humor e irreverencia, la intrínseca soledad y las fallidas aspiraciones humanas (1991, p. 668).

A complexidade da narrativa breve de Arenas vai ser intencionalmente dramatizada, superdimensionada pela voz biográfica do autor que foi influenciado pelos acontecimentos dolorosos vividos. A ocorrência reiterada das passagens de vida desse escritor dissidente e, conseqüentemente, suas aflições vão ser reproduzidas nas suas múltiplas constelações dramático-literárias.

Optamos pela escolha do relato breve deste pensador crítico cubano como núcleo literário desta pesquisa com a pretensão de encontrar alguns vestígios narrativos de intensidade<sup>6</sup> máxima, pois, como a escritora espanhola Ana María Matute (2014) apontou, mediante o conto precisa-se “dizer o máximo através do mínimo”<sup>7</sup>, para, dessa maneira, acometer um golpe maior na transposição de uma história, de um sucesso que precisa ser revelado sem condições. Condensa-se, nesse sentido, nos relatos memoriais de Arenas, conteúdos e estruturas liberadas e intrincadas, mas, cuja conclusão, de forma intencionada, será usualmente teatral, trágica ou reveladora.

Iniciaremos a problematização desta dissertação expondo alguns fatores externos histórico-políticos que perpassaram a vida e a obra de Reinaldo Arenas e de muitos outros criadores cubanos do final do século XX, o significado e as particularidades dos contos do escritor.

---

<sup>6</sup> “Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermediarias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (CORTÁZAR, 1993, p. 390).

<sup>7</sup> Palavras pronunciadas no seu discurso de acesso à Real Academia Española. MATUTE, A. N. *En el bosque*. Madrid: Real Academia Española, 1998.



## 1 MEMÓRIAS DISSIDENTES DE CUBA

Se trataba de que el país en sí mismo partía en estampida geológica y geográfica. Algo sin duda insólito en la historia del éxodo: la isla de Cuba, desasida de su base, abandonaba el golfo y como una inmensa nave (causando un remolino de espuma arrollador) salía al mar abierto, dejando sumergido el gran palacio catacumbal, [...] En medio de aquella estampida, el pueblo, tocado por la euforia de la fuga y por lo tanto de la libertad, comenzó a dar gritos de júbilo mientras con las manos, cual si fueran remos, trataba de conducir la isla hacia puntos diferentes.

(ARENAS, 2010, p. 449)

A implantação de uma força opressora em construções individuais singulares mostra-nos que ao longo da história todos os sistemas de poder, embora sejam erigidos com o intuito de libertar o povo dos sistemas econômicos e sociopolíticos de exploração hegemônicos, como foi o caso da Revolução Cubana<sup>8</sup> (1959), em algum momento, podem falir. Este fato deve-se a que qualquer estrutura constituída por uma força militar se encontra abalizada por uma ideologia irreduzível, objetivos inerentes e regras que, portanto, precisam ser cumpridas. Por conseguinte, vai determinar e promover arquétipos de obediência que definem e eliminam as diferenças particulares, além dos códigos implantados na sociedade que os acolhe.

Esta sujeição estatal dos elementos insurgentes no território cubano está fundamentada na definição mesma de política, a qual para Carretero *et al* (2007, p. 21): “[...] não é outra coisa que a muito natural gestão do poder que se dá em toda sociedade”. Portanto, desse modo, ninguém conseguiria desenvolver-se como homem livre sob qualquer projeto transformador que implique uma organização edificada com base a um domínio político e, menos ainda, sob um regime totalitário. Todo sistema autoritário, incluído o fidelista, fundamenta-se, parcialmente, no abuso de poder e no domínio coletivo e, apesar de que no caso do sistema político de Castro sua origem tenha sido constituída com base num processo libertador e emancipador da nação, muitas de suas ações vão se traduzir em múltiplos elementos de submissão individual e na aniquilação das construções particulares.

---

<sup>8</sup> La Revolución Cubana es la tercera revolución popular auténtica del continente americano después de la de los ex esclavos de Santo Domingo (Haití a finales del siglo XVIII), luego de la de los campesinos de México (1910-1920) (AMIN, 2009, p. 4).

Nesse sentido, o pensamento essencial do sujeito dissidente, seu sistema de ideias ou luta pessoal, só podem existir à margem da ordem estabelecida, fora das construções predominantes na revolução ou das identidades constituídas no território cubano. O pensamento, nesse caso, será atravessado por “outro” aparelho governamental fornecedor de “outro” tipo de violência que não admite escolhas fora do senso revolucionário. Isto nos faz constatar, portanto, que:

[...] em cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência (FOUCAULT, 1999, p. 25).

O conciso itinerário memorial dissidente que tentaremos percorrer através dos relatos memoriais de Arenas, neste aspecto, leva-nos a um ponto de inflexão crítico na história e no ditado revolucionário cubano que se deu por meio da confissão singular do poeta Heberto Padilla<sup>9</sup> (1932-2000) no dia 27 de abril de 1971.

O aclamado autor cubano rejeitou sua obra literária prévia e, conseqüentemente, esvaneceu-se como agente livre pensador após um processo de extorsão ou coativo do poder estabelecido.

Com a realização do *Primer Congreso de Educación y Cultura*, em 1971, começaria, assim, a mais terrível ação dissuasória do intelectual cubano denominado como *Quinquenio gris*. Segundo Alberto:

[...] Ambrosio Fornet enmarcó el periodo más catastrófico de la política cultural de la Revolución [...] esa etapa puso en evidencia un estilo de trabajo autoritario, una deformación del pensamiento oficial que lo incapacitaba para admitir desde la libre circulación de las ideas hasta el legítimo derecho al error. Lejos de lo que pudiera creerse, esa intolerancia no tenía su origen en el ejercicio de un poder sin límites sino en el padecimiento de un virus: el incurable virus de la desconfianza. El miedo, para mí que no soy valiente, es gris. Dirigentes del Consejo Nacional de Cultura se atrevieron a

---

<sup>9</sup> En 1948 fue publicado su primer libro de poemas (*Las rosas audaces*). Obtuvo el premio Casa de las Américas por “El justo tiempo humano”. En 1966 le había sido otorgado por unanimidad el Premio Nacional de Poesía y en 1968 el Premio de poesía Julián del Casal. El resto de su obra no citada se encuentra contenido en los volúmenes “El hombre junto al mar” (1981) y “Un puente, una casa de piedra” (1998). Póstumamente, en 2012, fue anulada la censura que recaía sobre su obra, con lo cual el pueblo cubano puede acceder sin trabas a la lectura y conocimiento de la obra literaria de una de las figuras más relevantes de la poesía cubana contemporánea. PADILLA, H. *Entre los poetas míos... Heberto Padilla*. v. 33, Colección Antológica de Poesía Social. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013.

humillar a prestigiosos intelectuales, sin distinción de origen ni de nacionalidad (2017, p. 89).

Aquele exercício abusivo governamental foi a constatação da repulsa manifesta do intelectual dissidente cubano perante a impossibilidade de exercer seu direito de opinião no marco da revolução. Destarte, os autores que fossem críticos, questionassem o Sistema Estatal ou, simplesmente, aqueles cujas obras desenvolvessem opiniões ou temáticas afastadas dos proclamas e preceitos revolucionários, seriam silenciados e/ou punidos. Sendo assim:

Los efectos del discurso del poder no son visibles solamente en las significaciones que producen, también en la materialidad misma de los cuerpos. La disyunción por medio de la cual son ciudadanos solamente aquellos que apoyan la Revolución y son excluidos de la ciudadanía, porque pierden todos sus derechos, aquellos que la resisten, quiere decir que estos últimos, si eligen permanecer fuera del “tema”, eligen la cárcel, la persecución o el traslado forzoso a campos de trabajo (DÍAZ PAS, 2012, p. 27).

A possível origem do tumulto provocado após a perseguição e, posteriormente, o linchamento oficial a que foi submetido Heberto Padilla<sup>10</sup>, foi devido à publicação anos atrás de seu livro de poemas, *Fuera del Juego*<sup>11</sup>, em (1968). Essa situação crítica do autor se agravou mais ainda quando o Estado reconheceu os argumentos tratados em seu seguinte romance<sup>12</sup>. A citada obra poética, *Fuera de juego*, mereceu o primeiro lugar no Prêmio Nacional de Poesia (Julián del Casal), mas foi assinalada igualmente como contrarrevolucionária pelas autoridades castristas. O livro, profundamente condenatório dos sistemas autoritários, refletia de forma quase autobiográfica sobre a liberdade necessária na prática do poeta. Os versos *Los poetas cubanos ya no sueñan*, pertencentes a essa

<sup>10</sup> Castro no se ha dado cuenta –o no le importa– de que Padilla ha desarrollado unas extensas relaciones internacionales y hay numerosos intelectuales en Occidente que van a protestar por esa detención. El 2 de abril el Pen Club de México le envía un seco telegrama al Comandante criticando la aprehensión del poeta cubano e instando a que lo liberen. La carta está firmada por personas de la talla de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Gabriel Zaid y José Luis Cuevas (MONTANER, 1999, p. 148).

<sup>11</sup> Fue en Moscú donde concibió y estructuró su libro de poemas *Fuera del juego*. Índice de que allí tuvo experiencias definitivas, consolidó su actitud y decidió una táctica: oponerse, desenmascarar, con la única arma que le fuera dada, la poesía (FREIRE, 2008, p. 10).

<sup>12</sup> En esa época quise expresar de algún modo el contexto sobre el que se proyectaba la realidad cubana y me salió la novela *En mi jardín pastan los héroes*. No es una denuncia, ni un alegato, ni siquiera un testimonio que aspira a la verosimilitud; es un texto por donde pasan, como sombras, ciertos conflictos, ciertos seres. Como no tenía por qué ocultar lo que hacía, puse mi novela a disposición del rector de la Universidad de la Habana, a cuyas órdenes trabajaba por orden de Castro (PADILLA, 2008, p. 184).

mesma obra de poemas que seriam, neste caso, fatalmente premonitórios para Padilla e para outros muitos poetas cubanos (PADILLA, 1998, p. 16), declamam:

Los poetas cubanos ya no sueñan  
 (ni siquiera en la noche).  
 Van a cerrar la puerta para escribir a solas  
 cuando cruje, de pronto, la madera;  
 el viento los empuja al garete;  
 unas manos los cogen por los hombros,  
 los voltean,  
 los ponen frente a frente a otras caras  
 (hundidas en pantanos, ardiendo en el napalm)  
 y el mundo encima de sus bocas fluye  
 y está obligado el ojo a ver, a ver, a ver.

A publicação desse manuscrito ocasionou, portanto, o arresto, o confinamento e a tortura repetida, que tiveram como resultado a declaração e o posterior ato de contrição do poeta Heberto Padilla<sup>13</sup>. Este episódio e muitos outros ataques diretos foram justificados e, inclusive, normalizados no *Discurso de Clausura do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura* em 30 de abril de 1971, no qual o mandatário cubano Fidel Castro enfatizava que qualquer poeta, para receber um prêmio, deveria “[...] ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad [...]” (CASTRO, 1971, p. 21-33). A ousadia e inocência de Padilla ao ironizar sobre figuras eminentes da revolução, como Roberto Fernández Retamar (1930), a dedicatória de um poema ao magistral escritor José Lezama Lima (poeta à contracorrente de qualquer ideologia) e a excelente pintora Antonia Eiríz<sup>14</sup> (1929-1995), junto à expressão desinibida de seus temores particulares em muitas das poesias e a exposição da luta do homem perante o terror, fizeram-lhe pagar, em consequência, um elevado preço. Sirva como exemplo, um poema tão desafiante como explícito, *Arte y oficio*, cuja dedicatória se dirige diretamente aos censores.

<sup>13</sup> O mesmo poeta, em seu livro *La mala memoria* aponta: “Me di cuenta de que Castro buscaba la oportunidad de liquidar a los primeros disidentes intelectuales de su régimen, como había pasado tres años antes con el grupo de viejos militares comunistas a quienes encarceló por construir una “micro fracción”. A esto se llama *labor de saneamiento* que es práctica frecuente cuando aparecen rasgos de crítica o descontento en una sociedad comunista. Pero de esto yo sólo tenía referencias intelectuales. No pude imaginar jamás que alguna vez podría observar cómo se armaba una farsa para destruir a un grupo de personas, y mucho menos que yo encabezaría la lista de las víctimas” (PADILLA, 2008, p. 221).

<sup>14</sup> As pinturas de Eiríz, desde 1960, frequentemente assinalavam o excesso de demagogia e (apesar de suas negativas) foram interpretadas como críticas ao governo cubano. Estes trabalhos nunca foram censurados oficialmente, mas a crítica que receberam foi o motivo de que Eiríz abandonara a pintura e a sua exibição por mais de 20 anos. Uma retrospectiva de sua arte em 1991 fez que ela recuperasse o interesse por seu trabalho e a estimulou a voltar para o exercício da pintura.

Pouco tempo depois, as suas palavras seriam escutadas e punidas pelos mesmos censores a quem o poeta aponta suas críticas. Padilla (Ibíd., p. 101), declarava:

Se pasaron la vida diseñando un patíbulo  
que recobrase - después de cada ejecución -  
su inocencia perdida.  
Y apareció el patíbulo,  
diestro como un obrero de avanzada.  
¡Un millón de cabezas cada noche!  
Y al otro día más inocente  
que un conductor en la estación de trenes,  
verdugo y con tareas de poeta.

Num contexto cada vez mais unidirecional do pensamento de Cuba, as palavras de contrição pronunciadas por Padilla em um discurso memorizado de forma íntegra (condição inapelável para lograr sua liberação definitiva), foram proferidas nos salões da UNEAC<sup>15</sup>, após um processo de tortura que começou em 20 de março de 1971, data na qual o autor foi preso e encaminhado a umas das celas do Departamento de Segurança do Estado<sup>16</sup>. Padilla, em seu discurso, arrepende-se das críticas realizadas contra a Revolução, dando passo a uma alocução que enaltecia os princípios revolucionários num espetáculo calculadamente ensaiado e dramatizado. O poeta declarou as grandes conquistas realizadas pelo governo, denunciando, inclusive, a sua esposa e vários camaradas escritores e intelectuais e, convidando-lhes a assumir, a partir desse momento, um fiel compromisso com a Revolução Cubana. A representação se retransmitiu de forma oficial e o escritor foi acompanhado nessa arenga por cem importantes escritores cubanos aliciados para presenciar a confissão exemplar de Padilla. Segundo o próprio autor, em *La mala memoria* (2008, p. 225), Virgilio Piñera e José Lezama

---

<sup>15</sup> A Confissão realizada na União de Escritores e Artistas de Cuba por Heberto Padilla foi publicada na revista *Casa de las Américas*, La Habana, 1971. Padilla pronunciou um histórico discurso, conhecido como *La Autocrítica*. No final de sua particular *mea culpa*, Padilla falou: "Yo nunca me cansaré de agradecer a la Revolución Cubana la oportunidad que me ha brindado de dividir mi vida en dos: el que fui y el que seré".

<sup>16</sup> O caso Padilla, sua detenção e posterior encarceramento teve uma grande repercussão mediática, sendo este incidente e acoso estatal sem sentido rejeitado na *Primeira Carta dos Intelectuais Europeus e Latino-americanos a Fidel Castro*, publicada no jornal *Le Monde* em 9 de abril de 1971. Esta carta foi assinada por muitos pensadores fundamentais do século XX como: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudin, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolles, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sastre, Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa y Reinaldo Arenas.

Lima foram os únicos escritores proeminentes que não foram convidados ao evento.

O movimento revolucionário, a partir desse momento, mostrou, de forma inequívoca a sua fragilidade, seguido pela imediata repulsa por grande parte da população intelectual internacional, que rejeitava uma ação governamental como mínimo questionável. O processo de Padilla quebrou, a posteriori, a imagem modelar da obra revolucionária, sem dúvida um dos movimentos sociopolíticos mais influentes e pedra angular no pensamento latino-americano do século XX.

A expulsão da identidade real do escritor cubano mediante o uso da violência acarreou em Padilla feridas físicas e psicológicas irrecuperáveis. Desse modo, como vítima do calvário suportado o poeta esvaziou-se de si mesmo e das bases que o constituíam. Entendemos que, por meio da violência, será extinto qualquer propósito de entendimento ou compreensão, pois “[...] La violencia, a diferencia del poder, es muda, comienza allí donde acaba el discurso” (ARENDR, 1995, p. 30).

A supressão existencial de Padilla faz que o axioma intelectual latino-americano se quebre profundamente, formando-se facções diferenciadas entre os diferentes escritores e pensadores testemunhas desde este episódio amoral:

Hasta entonces, la Revolución Cubana representaba la luz a seguir por las demás naciones del continente. Se le admiraba su espíritu libertario, independiente, solidario. Era el ideal que aglutinaba las voluntades de los escritores, la tierra utópica que conduciría a nuestros pueblos a la prosperidad, en definitiva, un elemento de identificación que daba consistencia a la red de intelectuales (FUSCHINI, 2001, p. 319).

O governo, infelizmente, evidencia, a partir de então, seu parcial caráter doutrinador adotando modelos similares aos de Sistemas Totalitários precedentes<sup>17</sup> em Cuba. E, continuando com a linha de pensamento de Arendt: “El adoctrinamiento es peligroso, porque tiene su origen en una perversión, no del conocimiento, sino de la comprensión” (Ibid., p. 30).

Essa manipulação ideológica padecida por Padilla foi sofrida por outros muitos escritores reconhecidos fora e dentro da ilha, como os citados José Lezama Lima<sup>18</sup> (1930-1976) ou Virgilio Piñera<sup>19</sup> (1941-1979), os quais foram modelos

---

<sup>17</sup> Em Cuba, mandatários anteriores que praticaram outras formas de poder, foram: Gómez, Menocal, Zayas, Machado e Batista.

<sup>18</sup> A obra do magistral autor de *Paradiso* (1966), foi completamente censurada desde 1971 até a sua morte em estranhas circunstâncias em 1976. “Writers who did not embrace socialist realism, which imposed an ideological mold on cultural production, were silenced”. (OLIVARES, 2003, p. 12-13).

literários reverenciados pelos escritores exilados<sup>20</sup>. Durante os últimos anos da vida daqueles autores todas suas obras ou posteriores publicações foram repetidamente manipuladas ou diretamente eliminadas pelo poder governamental castrista. Um grande número de autores dissidentes que permaneceram em Cuba foi, portanto, obrigado a viver num alcunhado exílio interior<sup>21</sup>.

Nesse contexto restritivo vai surgir um confronto ou enfretamento radicalizado entre diferentes eixos intelectuais críticos da ilha.

### 1.1 LEITURAS ENCONTRADAS DO INTELLECTUAL CUBANO

Para Reinaldo Arenas, em *Necesidad de libertad* (2012), o intelectual sempre deve ser fiel a seu discurso, à forma íntima de se expressar, das letras que desenham o corpo literário que o ilustram e, portanto, permitem que se distinga de outras vozes literárias no mesmo período histórico-literário. Um pensamento similar foi apontado por Said que declara:

Uma das tarefas do intelectual reside no esforço em derrubarmos estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação [...] exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder (2003, p. 10-15).

Nos primeiros anos da revolução cubana o coletivo intelectual foi fiel ao movimento revolucionário, sobretudo, quando em 1959 foi fundada em Havana, a *Casa de las Américas*. Instaura-se, com um mesmo nome, um prêmio que prestigiava e atraía a um grande número de escritores e críticos, estabelecendo-se, assim, uma sede cultural cubana essencial para toda a intelectualidade da América Latina com o propósito de transformar o mundo e o pensamento através dos grupos

---

<sup>19</sup> En junio de 1961, en una de las reuniones mantenidas por Fidel Castro con los intelectuales en la Biblioteca Nacional, Piñera se levantó, fue hacia el micrófono y dijo: "Tengo miedo". Esa frase constituyó el mayor acto de resistencia de un intelectual ante la intolerancia, que había sentido desde hacía tiempo, por parte del régimen. El castrismo logró marginalizar a Virgilio Piñera (a pesar de la concesión del premio Casa de las Américas a su obra *Dos viejos pánicos* en 1968) hasta su muerte, ocurrida en 1979, en un total abandono (MACHOVER, 2002, p. 113).

<sup>20</sup> Todos los exiliados adoptaron las figuras tutelares de Virgilio Piñera y de José Lezama Lima. No sólo los exiliados, por cierto. Varios intentos de recuperación se han ido produciendo en la isla. Piñera y Lezama demostraron, por un lado, el carácter al mismo tiempo brutal e inconfesado de la represión del régimen en su contra y, por otro lado, que una resistencia tenaz, silenciosa, basada en el rechazo a adherir a los postulados ideológicos del régimen, era posible a pesar de todo. Para el exilio intelectual cubano, se convirtieron a la vez en víctimas y héroes (MACHOVER, 2001).

<sup>21</sup> A existência sem identidade, sem possibilidade de discurso, de um homem em seu país, mas, sem pátria reconhecível, num exílio interior, foi retratado de forma magistral pelo escritor uruguaio Mario Benedetti em *Primavera, con una esquina rota*.

intelectuais e seu meio de expressão fundamental, a palavra. “Os prêmios eram concedidos aos escritores de ficção e de ciências humanas e a sua obtenção, embora simbólica, significava reconhecimento de imediato da crítica internacional” (MARQUES, 2008, p. 106).

Durante a década de 1960, a *Casa de las Américas* converte-se no lar e no ponto de adesão dos intelectuais locais e estrangeiros, num fórum ideológico internacional. A maioria dos escritores de prestígio aderidos às ações elementares do pensamento revolucionário e que contribuíram com cursos, seminários, debates ou discursos na *Casa de las Américas*, desconheciam a incipiente falta de liberdade de expressão de muitos autores autóctones cubanos.

A aparição de uma censura evidente se inicia após a estreia do documentário *P.M ou Post Meridien*, dirigido por Sabá, Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal em 1961. O documentário<sup>22</sup> apresentava o mundo marginal de *La Havana Vieja* de forma inusitada e provocadora, o que causou a rejeição imediata deste material fílmico pelo Estado. Suas imagens são explícitas, sendo um material cinematográfico fidedigno à vida noturna cubana:

Nele aparecem prostitutas, marginais e trabalhadores embriagados, o que não agradou a parte da intelectualidade cubana, sobretudo à ligada ao antigo Partido Socialista Cubano (PSP) partido comunista em Cuba, e no qual militavam os comunistas próximos à União Soviética. Alfredo Guevara, então presidente do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), criado em 1959, proibiu a sua exibição pública com a alegação de que se tratava de material contrarrevolucionário e apreendeu a cópia do filme (Ibid., p. 107).

A partir deste momento, o movimento opressor, no plano ideológico, foi crescendo de forma gradativa. O governo cubano solicitou a presença de reconhecidos intelectuais e artistas de prestígio internacional no *Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas*, realizado nos dias 18 a 22 de agosto de 1961, no qual torna-se claro que o discurso do intelectual obrigatoriamente deveria ser na essência revolucionária ou, em outras palavras, esses supostos intelectuais

---

<sup>22</sup> Cabem assinalar importantes documentários que apresentam de forma transparente a submissão ideológica na qual muitos cubanos viveram em Cuba. Destacaremos, por exemplo: *Conducta impropia* (1984), de Néstor Almendros, Orlando Jiménez Leal; *Nadie escuchaba* (1987), de Néstor Almendros, Jorge Ulla e *La otra Cuba* (1985), de Orlando Jiménez Leal, entre outros. Em contraposição devemos mencionar outros documentários que revelam a importância e grandes logros da revolução e seu líder, Fidel Castro, no qual participaram importantes intelectuais: Fidel. *La historia no contada* (2001), de Estela Bravo ou *Comandante* (2003), de Oliver Stone e *South of Border* (2009), do também reconhecido diretor americano, Oliver Stone.



deixariam de existir para o Estado Cubano. O sistema autoritário cubano atuou de forma especialmente intensa nos anos 60 e 70, embora, segundo Desnoes:

Durante los años sesenta se publicaron en Cuba libros sin los cuales ya no es posible seguir el proceso de nuestra cultura, ni ciertas revelaciones de nuestra identidad: *El siglo de las luces, Paradiso, Pequeñas maniobras, Aire frío, La situación, La búsqueda, Así en la guerra como en la paz, El regreso, Celestino antes del alba, Himnos a las milicias, Los años duros, La vida en un hilo, Condenados de condado, La ceiba, El cimarrón, Los niños se despiden, Tute de reyes, Fuera de juego, Entrando en materia, El ingenio, Ideología mambisa, los ensayos de Retamar y Pérez de la Riva [...]* (1981, p. 537).

Nesses anos, entre aqueles que fugiram de Cuba e os que permaneceram ancorados em um discurso cultural afim ao pensamento revolucionário se criaram muitas fragmentações e discrepâncias dialéticas. Na publicação *El intelectual y la sociedad*<sup>23</sup> (1969), fica explicitada a base constitucional do intelectual fidelista cubano, o qual entende, de maneira lícita para todos, a literatura como um embate ao pensamento burguês, da mesma forma que o compreenderam outros grandes pensadores como Brecht (1898-1956) ou Mariategui (1894-1930) num passado recente. O escritor cubano necessita, sob o axioma revolucionário, expressar-se a partir de um pensamento marxista, dirigindo suas obras a um público operário, ao povo verdadeiro. Essa procura de uma literatura de revelações do espaço real para um entendimento e uso factível do iletrado tenta se valer do elemento literário como forma de mutação, um artefato social de câmbio modelar combatendo o pensamento e as ações do poder burguês. A transformação através de uma decomposição da consciência burguesa, já foi apontado por Barthes (1978, p. 70), tentando enfatizar a importância do poder erudito desde a perspectiva do campo intelectual como determina Bordieu (2002, p. 10).

O problema se produz quando o campo intelectual desse imaginado paraíso dialógico entre autor-ator e leitor ativo se delimita, quando se parte do argumento de que para ser intelectual, o criador/a, o sujeito ou coletivo deve participar de uma ideologia unicamente de esquerda, opinião compartilhada por Said (2003) e/ou participar do projeto revolucionário inexoravelmente. O perigo surge quando o

---

<sup>23</sup> Livro importante, pois, apresenta, após ser gravadas as conversas entre vários intelectuais latino-americanos, reflexões sobre a política e a cultura pós revolucionaria em América Latina. O texto reproduz as palavras destes intelectuais revolucionários de grande calibre em Cuba: Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernandez, Retamar, Ambrosio Fornet y Carlos María Gutiérrez.

discurso literário, seguindo o discurso e o pensamento de Fornet em *El intelectual y la sociedad*, politiza-se em demasia, estabelecendo nesse suposto processo transformador um Estado totalitário das ideias, ou seja, repetindo o modelo que o pensador revolucionário critica ou rejeita.

O discurso intelectual da revolução contém um raciocínio admirável nessa relação conectiva da poesia social e utilitária com o leitor que a recebe. Porém, a ideia de construção do intelectual trabalhando como engrenagem social, como um representante ou justiceiro crítico da realidade e cuja arma transformadora deve ser sua obra, contém, às vezes, um plano doutrinal não declarado. Trata-se, por conseguinte, de criar, segundo o critério de Dalton (1969, p. 20):

Una “labor elaborativa”, básica para que el proceso actividad-conciencia tenga una continuidad siempre ascendente en la confrontación con la realidad en transformación. Las necesidades de fundamentar realmente esa labor específica son las que imponen al intelectual la obligación (y no lo digo en el sentido moral) de sumirse en la más intensa práctica social que le sea posible, incluida la guerra de guerrillas, la cátedra universitaria, el trabajo agrícola, etc. Porque la obra de creación (el poema, el ensayo, la novela) no es anterior a la sociedad ni la trasciende antidialécticamente: es una resultante de la labor de un creador socialmente condicionado. Es esa práctica social en el seno de la revolución.

Neste sentido, o pensamento do intelectual revolucionário supõe uma fonte de ideais produtivos perante o domínio opressor, mas, ao mesmo tempo, enaltece-se a ideologia castrista como uma arma imprescindível educadora e fonte intelectual de grande calibre. Este fato surpreendente gera múltiplas contradições, mal-estar e animadversões em alguns pensadores e criadores que tentam se expressar simplesmente de maneira livre, escrever e discutir sobre tudo e todos a partir de um olhar isolado, sem aderir sua militância ao movimento intelectual fidelista, pois como nos indica Said: “Uma das tarefas do intelectual reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (Ibid., p. 10).

A força intelectual revolucionária derrubou qualquer ditado ideológico ou autor considerado como subversivo, iniciando uma perseguição do intelectual já visível. Alguns poetas foram vítimas muito mais desafortunadas desse processo taxativo do pensamento. Segundo as considerações avaliativas de Reinaldo Arenas:

René Ariza, por ejemplo, Premio Nacional de Teatro, se pudre en una cárcel luego de haber sido torturado hasta el punto que ha perdido la razón... ¿Qué se sabe de Manuel F. Ballagas, el joven escritor, hijo del gran poeta? También él fue una madrugada sacado a golpes de su casa y conducido a una mazmorra. Nelson Rodríguez, joven escritor que publicó un notable libro de cuentos titulado *El regalo*, pasó tres años en un campo de trabajo forzado y luego de haber sido vilmente vejado, cuando intentó desviar un avión para abandonar el país, fue internado en un hospital y luego fusilado como un criminal (ARENAS, 2012, p. 206).

O controle férreo do sujeito dissidente e a dicotomia de pensamentos intelectuais enfrentados foram explicitados por Said em *Representações do intelectual* (2005), já que para este: “Não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contrarrevolucionário sem intelectuais” (Ibid., p. 25). Consequentemente, um embate de ideários revolucionários e dissidentes faz parte de uma reiterada colisão dentro e fora das fronteiras cubanas, a qual desenha o desencontro natural e necessário para interpretar as diferentes falas que definem os pensadores e defensores de realidades específicas a partir de opiniões radicais ou concluintes. Esses posicionamentos críticos em excesso foram defendidos por Depestre (1969, p. 140-141), já que segundo ele

[...] Fidel Castro, Che Guevara y muchos otros dirigentes de la Revolución, ¿no son intelectuales? Su gran mérito consiste en haber ampliado el concepto del intelectual, añadiéndole las dimensiones del hombre de acción. Pero la literatura, cuando es eficaz, ¿no es también una forma de la acción humana?

As leituras dessemelhantes sobre o papel do intelectual nos convidam a refletir sobre o desempenho, também, das ações da literatura utilizada como um firme estandarte ideológico e arma expressiva no marco da revolução cubana.

## 1.2 A LITERATURA A PARTIR DA REVOLUÇÃO

A linha desenhada pelo trajeto ideológico revolucionário é percorrida, por exemplo, pelo autor Edmundo Desnoes em sua questionada (especialmente, pelos escritores dissidentes) antologia literária de autores cubanos, *Los dispositivos en la flor. Cuba: la literatura desde la revolución* (1981). A obra oferece ao leitor um compêndio particular de passagens literárias exponenciais de Cuba que, além disso,

inclui textos dos guerrilheiros e líderes revolucionários: Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, Haydée Santamaria ou Celia Sánchez.

Analisando a estrutura e os conteúdos literários dessa coletânea, percebe-se que, ao se introduzirem figuras políticas destacáveis de Cuba, há a intencionalidade de exaltar o herói revolucionário como artífice eminente ou criador, misturando-se ou invadindo-se, assim, diretamente os campos de atuação do intelectual na literatura. O sentido literário tradicional, então, distorce-se e, da mesma forma, a imagem canônica precedente dos escritores. Para Desnoes, a justificativa das surpreendentes escolhas textuais publicadas em seu volume compilatório, que registram arquivos de políticos revolucionários numa antologia da literatura cubana, foi que seus testemunhos, discursos, cartas ou entrevistas funcionam, na seleção dos textos, como narrações históricas e pessoais importantes para o público iniciado na literatura cubana do século XX. O surpreendente anuário composto por icônicas figuras políticas que atuavam, naquele manuscrito, como mestres das letras cubanas é, para o organizador do livro antológico, assim, uma seleção natural dentro de um conjunto autoral revolucionário necessário. A dualidade literário-ideológica nas palavras de Desnoes, justifica-se porque:

La revolución, como destrucción creadora, como reordenamiento social bajo presión, tiene la extraña virtud de ser realista, objetiva, y al mismo tiempo alucinante, personal, desmedida. Estas dos caras vertiginosas son las caras que intenta recoger esta antología (DESNOES, 1981, p. 18).

Reinaldo Arenas, por sua parte, criticou ferozmente essa coletânea publicada por Edmundo Desnoes em passagens de seu ensaio *Necesidad de libertad*, já que, segundo ele, e com base em seus raciocínios enfrentados, *Los dispositivos en la flor* foi intencionadamente partidária, uma vez que omite textos e autores de enorme relevância em Cuba. Para Arenas, a obra de Desnoes consiste em uma armadilha ou propaganda do pensamento revolucionário no território norte-americano, “una edición extraordinaria del periódico *Granma*<sup>24</sup>, especialmente confeccionada para norteamericanos ingênuos” (ARENAS, 2012, p. 258). Arenas considera uma ofensa ao leitor e, por conseguinte, a povo cubano equiparar o auge da literatura latino-americana com a revolução cubana, sugerindo, inclusive, que esse “movimento

---

<sup>24</sup> Jornal do Órgão Oficial do Comité Central do Partido Comunista de Cuba.

literario” de grande riqueza na América Latina foi impulsionado por Fidel Castro (Ibid., p. 264).

O conjunto de textos escolhido, na opinião de Arenas, foi desleal em relação à qualidade e o prestígio de grandes obras e autores cubanos omitidos na recopilação de textos, os quais não foram nem tão sequer referenciados. O autor considerou como uma ofensa a ligação literária inusitada nessa obra de militares e militantes revolucionários junto a escritores dissidentes censurados no passado, mas reabilitados numa, supostamente, antologia exemplar da literatura cubana. Essa proposta, para Arenas, inclui textos pouco meritórios e nada críticos de Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante, só porque aqueles são admirados no Ocidente, adulterando uma seleção, no olhar do escritor de Holguín, de escasso valor para qualquer leitor tanto principiante quanto especialista.

Na atualidade, as variações discursivas e criações cubanas no panorama internacional, o caudal literário além das fronteiras de Cuba, têm mudado de maneira visível. Apesar de tudo, o poder vigente continua sendo uma ameaça para o autor exilado, mesmo que a situação de sua escrita individual se modificou significativamente.

Hoje, a defesa do discurso intelectual trata de encontrar canais alternativos de transmissão além de revistas fundamentais ou de ensaios críticos, por meio das novas tecnologias. Inclusive dentro de Cuba existe na internet, mais cada vez, um embate direto de forças expressivas, embora minoritárias, contra o governo cubano:

En el campo de la cultura, la mayoría de los jóvenes escritores y artistas cubanos se mantienen hoy en una tensa, permanente, negociación con los espacios institucionales, siempre bordeando los límites de la permisibilidad. A diferencia de lo que sucedía algunos lustros atrás, ahora las nuevas tecnologías permiten que, aun aquellas obras que antes necesitaban el apoyo de la industria y el mecenazgo estatal, puedan realizarse de maneras precarias, pero independientes, y ello ha contribuido a que varíen los modos de las negociaciones. Frente a las instituciones, ya los artistas no ocupan una posición subalterna, y con frecuencia son aquellas las que se ven obligadas a colocarse a la defensiva (ARANGO, 2010, p. 89).

Para o autor exilado Carlos Montaner (1999), cujo pensamento se afasta diametralmente do discurso de *El intelectual y la sociedad*, foram muitos os intelectuais no âmbito interacional que apoiaram expressamente o regime fidelista, como, por exemplo: Gunter Grass (1927-2015), Mario Benedetti (1920-2009),

Eduardo Galeano (1940-2015), Ariel Dorfman (1942), Julio Cortázar (1914-1984) ou o Prémio Nobel, Gabriel García Márquez (1927-2014), entre muitos outros. O mesmo autor, Montaner, em sua obra *Viaje al corazón de Cuba* (1999) relata, desde outra perspectiva, o início e o desenvolvimento da Cuba revolucionária e as consequências de seu acionar, destacando também, o grande movimento intelectual<sup>25</sup> opositor surgido no exterior nesse período. Para o autor, o número dos escritores que foram obrigados a fugir, dos expulsados ou esquecidos, foi bastante maior do que os registrados nos livros oficiais de Cuba. No caso do Reinaldo Arenas, sua saída da ilha foi o resultado da restrição e da extorsão impune do escritor e de muitos outros intelectuais nas décadas de 70 e 80. O infortúnio de Arenas tem a ver com a sobre-exposição do escritor de sua condição como homossexual dentro da ilha, um coletivo fortemente açoitado e punido pelo regime ditatorial durante décadas:

La homofobia castrista, que en los sesenta había estrujado a miles de cubanos sin siquiera respetar la jerarquía intelectual (Lezama Lima, José Mario, Virgilio Piñera, Reynaldo Arenas, Ana María Simo) seguía vigente en los setenta y en los ochenta. No daba tregua ni respiro (MONTANER, 1999, p. 136).

A situação foi tão extrema que Cuba estabeleceu em seu território “campos de reeducação”<sup>26</sup> com ajuda do estabelecimento das Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAP)<sup>27</sup>, para curar ou reverter a doença desses supostos desviados

---

<sup>25</sup> En 1979 se convoca en París el Primer Congreso de Intelectuales Cubanos Disidentes, al que se suma una docena de figuras de primer orden como Fernando Arrabal, Alain Ravenne, Bernard Henri-Lévy, Phillippe Sollers, Paul Goma o Vladimir Bukovsky. Eugéne Ionesco, Jean-François Revel, Néstor Almendros, Juan Goytisolo, y Jorge y Carlos Semprún prestan su apoyo entusiasta. El poeta y ensayista Miguel Sales y el escritor cubano-francés Eduardo Manet se ocupan de coordinarlo junto al pintor Siro del Castillo y el agrarista Mario Villar Rocés. Varias docenas de intelectuales cubanos viajan a París desde diferentes partes del globo [...] En ese Congreso se le rinde homenaje a algunos de los grandes escritores cubanos totalmente silenciados y hasta desacreditados por el castrismo: Lidia Cabrera, Gastón Baquero, Lino Novas Calvo (MONTANER, 1999, p. 220-221).

<sup>26</sup> La condena a la homosexualidad nunca fue política estatal en Cuba, sino fue reprimida bajo el título de «conducta impropia», y las personas que incurrían en ello eran confinadas en los Campos de la Unidad Militar de Ayuda a la Producción (UMAP) cuyo objetivo era la readaptación sexual y social. Virgilio Piñera, autor de *Cuentos fríos* y *La carne de René*, notable escritor cubano alguna vez celebrado por Borges, sufrió de estos encierros, su delito: ser diferente y tener una conducta sexual impropia. Por ello fue recluido obligado a trabajos degradantes en las peores condiciones, y aplastado por la maquinaria represora a tal punto que dejó de escribir (OJEDA, 2002).

<sup>27</sup> A obra *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo* (2015), recoge importantes documentos que tratam esta questão como referimos em *El quinquenio Gris: revisitando el término*, de Ambrosio Fornet (2007): La desafortunada iniciativa de las UMAP, la idea de que tanto los jóvenes homosexuales como los religiosos — sobre todo los Testigos de Jehová, que rechazaban por convicción el uso de las armas— hicieran su servicio militar en unidades de trabajo, no en unidades

mentais e/ou sexuais. Este assédio e a homofobia do governo cubano foram evidenciados por Néstor Almendros e Orlando Jiménez Leal, os quais “realizaron en 1984 el documental *Conducta impropia*, donde mostraron el trato denigrante que sufrieron los homosexuales como “sujetos impropios” durante los años posteriores al triunfo de la revolución [...] (FERNÁNDEZ, 2015, p. 206).

Um registro parcial do vexame imposto pelo Estado foi relatado por Reinaldo Arenas no romance curto: *Arturo, la estrella más brillante* (1984), relato doloroso e poético, como a maior parte da obra literária do autor. O protagonista da história evade-se, como acontece com os protagonistas dos romances mais notáveis do autor, morando num limbo permanente, resistindo somente através dos livros, da fantasia, de sua leitura, da prática literária e do exercício liberador de sua criação. Sobre *Arturo, la estrella más brillante*, Soto opina que

El fuerte valor testimonial de esta corta novela está en revelar -a través de la creación ficticia- las condiciones brutales de los campos de UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción), cuya meta era la “reeducación” de individuos subversivos. Arturo, personaje que se encuentra en uno de estos campos, reafirma la vitalidad del espíritu liberador de toda la obra de Arenas. Este joven, cuyo primer refugio fueron los libros, defiende al igual que Celestino, Fray Servando, Fortunato y Héctor, su derecho a pensar y expresarse. Arturo crea mundos imaginativos para escaparse de las brutalidades que enfrenta diariamente en el campo de UMAP [...] El goce de su creación le resulta tan emancipador que cada vez pierde más contacto con la sórdida “realidad” del campo (1990, p. 22).

Os variados sistemas repressivos do poder imperante obrigam o governo, igualmente, a limpar sua imagem por meio de alianças externas com figuras eminentes do pensamento universal. Segundo Montaner (1999), as ações políticas de Castro consistem na divulgação de um elaborado “turismo revolucionário” aliciando figuras ilustres como Sartre ou Simone de Beauvoir para criar um apoio internacional sólido em Cuba. Esta manobra, em aparência desinteressada,

---

de combate, se emparentaba a todas luces con la visión machista de aquellos padres burgueses que mandaban a sus hijos más díscolos o timoratos a escuelas militares para que “se hicieran hombres”. Recuerdo haberle dicho a un amigo, cuando me preguntó sobre la discriminación a los homosexuales en Cuba, que esa actitud no tenía que ver con la Revolución, que nos llegaba de antaño, por la doble vía de la moral judeo-cristiana y la ignorancia, pero que tal vez el clima emocional de la plaza sitiada —que incluía la constante exaltación de las virtudes viriles—, así como la obsesión por *enderezar* tantas cosas torcidas de la vieja sociedad, nos llevaron a querer *enderezar* o *restaurar* también a los homosexuales, quienes no por casualidad eran descritos desde siempre con eufemismos como *invertidos* o *partidos* (FORNET, 2015, p. 213-214).

apresentava objetivos tácitos como, por exemplo, vulnerar ou desprestigiar outros intelectuais com ideias contrárias ao Estado ou que fugiram do território cubano no momento em que Castro entrou na cena política. Ainda, segundo Soto (1990), esta política tinha a finalidade de aderir a seu sistema de poder um grupo de intelectuais do exterior que respaldassem claramente a Revolução, mas vale lembrar que

El comunismo, el fascismo, y todas las tiranías que sistemáticamente han buscado el apoyo de creadores e intelectuales respetados, no lo han hecho por amor al arte o por devoción a los artistas, sino en procura de un elemento de propaganda que les permitiera ahogar las denuncias de las víctimas, oscurecer las censuras de los críticos y ocultar los ribetes dictatoriales de esos gobiernos (MONTANER, 1999, p. 8).

Nesse período, as batalhas ideológicas entre intelectuais revolucionários e contrarrevolucionários foram inumeráveis, porém, pouco a pouco, na última década do S. XX, as posições irreconciliáveis expressadas em quase todos os manuscritos mudam radicalmente. Os autores pretendem, a partir daquele momento em diante, conciliar a memória com sua escrita e abrir algumas portas de entendimento com o passado através de uma postura menos radicalizada, tentando, assim, aliviar o peso da dor padecida. Reconhecendo-se, até mesmo, a importante labor da Cuba revolucionária na cultura, em alguns casos:

Muchos intelectuales de esa oleada migratoria, como Manuel Díaz Martínez, Jesús Díaz, Zoé Valdés, Daína Chaviano y Eliseo Alberto, han escrito testimonios personales de su ruptura con el régimen en los que se palpa una experiencia menos traumática, más ponderada de la Revolución e, incluso, un reconocimiento de su importante legado cultural. En el libro de memorias más emblemático de esa diáspora, *Informe contra mí mismo* (1996) de Eliseo Alberto, se observa una constante apelación al rescate de la cultura revolucionaria de los años 60 y 70 y un obsesivo intento de reconciliación entre esa herencia y su contraria: la cultura del exilio (ROJAS, 2004, p. 98).

De fato, vislumbra-se, cada vez mais, uma aproximação entre a sociedade cubana e os exilados. Atualmente, é palpável que entre os cidadãos dentro e fora de Cuba começa-se a criar um paulatino encontro cultural mediante importantes colaborações entre fações contrapostas que, ao mesmo tempo, reconhecem a grandeza da cultura cubana<sup>28</sup>. Machover (2002, p. 112) aponta que, por exemplo, na

---

<sup>28</sup> [...] lo que a finales de siglo está acaeciendo es el acercamiento de las dos sociedades cubanas, la



época presente, muitos escritores sem ser dissidentes ou contrarrevolucionários, publicam também seus textos no exterior. Um movimento de aproximação ideológica relevante foi a Declaração de Estocolmo, em 1994, elaborada pelo escritor René Vázquez Díaz e, assinada por onze escritores cubanos da ilha e do exílio, que contém vários sinais claros de transformação.<sup>29</sup> Mas, ainda, deve-se percorrer um longo caminho de aproximação entre patriotas e exilados, apesar de que:

El exilio ha sido, antes que nada, una escuela de libertad y de contactos, contradictorios, con las demás culturas [...] El exilio ha creado valores estéticos comunes: cierto pudor acompañado por un sentimiento difuso de culpabilidad. Culpabilidad por haber apoyado al régimen en sus inicios y por haber tenido que hacerle frente a una opinión, tanto en Estados Unidos como en América Latina o en Europa, demasiado receptiva a los discursos supuestamente románticos de Fidel Castro y de Ernesto Che Guevara, y ciega frente a la represión, excepto durante el "caso Padilla", en 1971[...] El exilio ha provocado múltiples escritos, desde el testimonio a la novela, pasando por la poesía. Muchos han intentado expresar sus sufrimientos y sus desdichas, a veces en clave, por medio del humor, a menudo en forma dramática. Entre los libros mal conocidos, hay obras maestras, joyas que no han tenido la suerte de encontrar su público, tal vez porque, dentro de la isla, nadie ha tenido acceso a ellas (Ibíd., p. 116-117).

Essas divisões, esquecimentos literários e conflitos entre os autores cubanos

---

del exilio y la de la Isla, bajo un lema que no se cansa de repetir Orlando Gutiérrez, el joven líder del Directorio Revolucionario: «somos un solo pueblo». Y así, en la Isla leen con fruición los textos de Zoé Valdés, Daína Chaviano, Luis Ricardo Alonso o Marcos Antonio Ramos, mientras escuchan a Gloria Estefan, Celia Cruz, Paquito D'Rivera, Lucrecia, Willy Chirino, Flores Chaviano o Marianella Santurio -todos prominentes desterrados-, y en el exilio, en cambio, circulan los libros de Pedro Juan Gutiérrez, Abilio Estévez y Leonardo Padura, o se recibe con los brazos abiertos a los profesores Pedro Monreal y Julio Carranza -cualesquiera que sean sus opiniones-, con música de Carlos Varela y Pedro Luis Ferrer como telón de fondo, porque es evidente que está en camino un necesario proceso de saneamiento y reconstrucción del tejido social del país. Fenómeno que también se advierte en la creciente colaboración entre las comunidades académicas de Cuba y del exilio impulsada por organizaciones como el Instituto de Estudios Cubanos dirigido por María Cristina Herrera, el Centro de Estudios Cubanos de la Universidad Internacional de la Florida, o esa asociación de economistas fundada en Cuba contra viento y marea, el Instituto Cubano de Economistas Independientes, que tiene su contrapartida en el exilio en la imponente -por la calidad de sus trabajos- *Association for the Study of the Cuban Economy*, círculo de trabajo o *think tank* que en ese terreno incluye una de las más notables concentraciones de talento de toda la historia de la nación cubana: Ernesto Hernández-Cató, Plinio Montalván, Rolando Castañeda, Carlos Quijano, Sergio Díaz-Brisquets, Jorge Sanguinetti, José Salazar Carrillo, Juan del Águila, Carmelo Mesa-Lago o Roger Betancourt, por sólo mencionar una decena del centenar de nombres que componen el grupo (MONTANER, 1999, p. 233).

29 Cf. Vazquez Díaz, 1994. 1º La cultura cubana, tanto la que se produce en Cuba como en el exterior, es una, y pertenece a la herencia de nuestra Nación. 2º El embargo económico y financiero de los Estados Unidos de América contra la República de Cuba debe ser levantado urgentemente y sin condiciones, como factor indispensable que contribuya a restablecer el equilibrio de la Nación. Rene Vázquez Díaz (comp). *Bipolaridad de la cultura cubana*. Estocolmo: The Olof Palme International Center, 1994, p. 126.

das últimas décadas do século XX estabeleceram um único nexos reconhecível, o qual aproxima os exilados e os cubanos no interior e no exterior da ilha: a culpa compartilhada. Os depoimentos comuns nas diferentes narrativas de opressão sofridas por muitos criadores desestabilizam e orgulham, igualmente, o sentimento de formar parte de uma Cuba viva e em mutação permanente. Cumpre ressaltar, nesse sentido, as diferentes alternativas que os intelectuais escolheram como sujeitos ativos neste contexto restrito do pensamento em seu país.

### 1.3 A PUNIÇÃO DO INTELLECTUAL CUBANO

Reinaldo Arenas perdeu o uso lícito da palavra sendo submetido a um estado de exclusão conhecido como *insilio*<sup>30</sup>. O *insilio* trata-se de um termo utilizado assiduamente por outro célebre e repudiado escritor cubano dissidente, Cabrera Infante (1929-2005), o qual aponta que “Muchos exiliados cubanos pueden decir que nunca abandonaron a Cuba: Cuba los abandonó a ellos. Abandonó de paso a los mejores” (2015, p. 467).

Para Arenas (2012, p. 41-42), o intelectual dissidente cubano só possuía duas opções de sobrevivência e resistência: o exílio exterior e o exílio interior.<sup>31</sup>

Porém, muitos outros criadores resistiram e combateram optando pela dissidência ativa e permanente em defesa da consecução de uma história pessoal coesa, sentindo-se obrigados, desse modo, a um confronto direto com o pensamento fidelista. Muitas vezes, introduzir e criticar obstinadamente, em seu discurso, a figura de Fidel Castro, provocou contradições entre a vida e a obra desses autores, o que pode até perverter o sentido e a objetividade das obras, como assim ocorre em infinidade de textos fundamentais de Reinaldo Arenas.

A confluência literária ligada ao enfrentamento repetido cria a imagem de uma assombração ruidosa nas letras do autor, fora de controle, morando, desse modo, numa realidade, em ocasiões, difusa:

---

<sup>30</sup> El insilio implica la prohibición para el ser humano (por motivos políticos, intelectuales, sexuales...) de ejercer libremente sus funciones ciudadanas y la condena a la marginación, al ostracismo, a la prisión y a la disidencia; significa que el que lo padece, o no puede escapar de su circunstancia huyendo hacia el extranjero, o se resiste a hacerlo a costa de renunciar al mundo que le es propio (GUTIÉRREZ, 2002, p. 47).

<sup>31</sup> [...] el exilio exterior se refiere a la separación del lugar de origen, ya sea voluntaria o forzada, por múltiples razones: destierro, exilio político, migración económica. El exilio interior se manifiesta cuando el ser humano no puede ejercer libremente sus funciones ciudadanas por estar sumido en la marginación, ostracismo prisión, disidencia (NEGRÍN, 2000, p. 16-17).

Puede que Reinaldo Arenas sea una imagen pero no forjada ni recuperada por la propaganda capitalista de los Estados Unidos. «Arenas-disidente» -como figura emblemática, admirada por unos y odiada por otros- es una creación del mismo Arenas, otro capítulo de su obra literaria comprometida. [...] Es un simulacro que permite denunciar la falsedad del discurso ideológico y propagandístico. El desafío artístico e intelectual de Arenas consistió en atacar y socavar la realidad de la dictadura castrista desde el mundo de la imaginación, creando una obra-imagen tartamudeante, reflejo de su propia realidad (SOUQUET, 2011, p. 14).

Não obstante, nas palavras de Braudillard “siempre será un falso problema el querer restituir la verdad bajo el simulacro” (1978, p. 53). Essa permanente irrealidade inserida no real como em *Alicia através do espelho* (1871) de Lewis Carroll, funde-se no universo imaginário, conformando a busca de uma união natural do escritor dissidente entre a memória e a fantasia<sup>32</sup>. A única saída para os criadores que não aceitaram se subordinar a um domínio que os excluía, foi agir livremente reproduzindo seus universos literários particulares. O paraíso imaginário dos autores, longe de Cuba, devia ser erigido, portanto, de forma precisa para respeitar sua mitologia particular. As pontes imagéticas de vida e sonho esboçaram o trajeto literário até sua obra de um modo incorruptível:

En total fueron unos cincuenta los escritores hispanoamericanos prestigiosos [...] que tuvieron que dejar a su país para escapar de la dictadura, la cárcel, la tortura, las "desapariciones", la muerte. El balance es cruel y bochornoso. El exilio dejó terribles secuelas para todos y empobreció culturalmente los países que expulsaron a sus intelectuales. Sin embargo, no todo fue negativo [...] el exilio puede resultar positivo para la creación en la medida en que el alejamiento provoca un "distanciamiento" con respecto al país de origen y que este distanciamiento, si bien corta al escritor de sus fuentes locales de información, puede significar también una mayor objetividad (CYMERMAN, 1993, p. 524).

Na opinião de Said (2001), a expatriação à que foram obrigados tantos pensadores durante a segunda metade do século XX constitui uma doença, uma forma de exclusão moral e social que traz uma cruel desmembração da identidade do exilado. Com uma identidade emprestada, numa cultura que não lhe pertence,

---

<sup>32</sup> Escrever não é contar as próprias lembranças, as suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário (DELEUZE, 1997, p. 12).

instiga-se o escritor a questionar a si mesmo e a enfrentar novos desafios tanto pessoais quanto literários. Haverá, nesse trajeto sem retorno possível, uma excisão na vida e obra do autor desterrado, a qual lhe vai trasladar a um território intermediário e que lhe vai obrigar a uma reconstrução deliberada, a se reinventar e a produzir novos discursos, embora sua escrita, despossuída de uma nação, às vezes estabeleça sua expressão autêntica. De fato, Arenas, como força inventiva em perene conflito que foi, “enumera, citando a James Joyce, tres cualidades indispensables para ser buen escritor: el exilio, la astucia y el silencio, en este mismo orden” (GUTIÉRREZ, 2002, p. 99).

O poeta exilado, mesmo desarraigado da sua cultura, emerge desde uma escrita crítica e evocadora, compondo um perfeito desequilíbrio de literatura memorial, posto que “el intelectual en el exilio termina por aferrarse a una cultura dominada por la alegoría y el símil, el paréntesis y la reminiscencia [...] la patria del exiliado es la evocación” (ROJAS, 2014, p. 15). Opinião compartilhada por outros autores expatriados como Alberto (2017).

Esse afastamento social quebra completamente o sujeito, mas como Carrascosa destaca: “O sujeito, fora de um tempo e de um espaço que lhe geram um olhar de reconhecimento de si mediado pela vida social, procura um “si” outro, um “si” em silêncio absoluto de outras vozes que não sejam a sua própria” (2015, p. 126-127). Transforma-se, dessa maneira, em “ele mesmo”, no entanto, um “eu” no abismo, assinalado pela subalternidade, manifestando-se visceralmente como aquele sujeito real que nunca foi. Ao sair do território natal, recupera a essência de sua corporeidade expressiva, a materialidade de seu discurso. A situação de fratura existencial para o escritor exilado, resulta, na opinião de Said (2005, p. 64):

[...] a essência da representação do intelectual como um exilado permanente, que se desvia tanto do velho como do novo com a mesma destreza, é um estilo de escrita amaneirado e trabalhado ao extremo. Antes de mais nada é fragmentário, convulsivo, descontínuo; não há enredo ou ordem predeterminada a seguir. Representa a consciência do intelectual como sendo incapaz de repousar seja onde for.

Aparecem distintas imagens dos exilados cubanos a partir de espelhos de dupla projeção, deformantes e autênticos, que lhes ocultam, transmutam e os representam desde outro olhar íntimo e mais fulgente quanto mais se afastam do

território cubano. No exílio tentam reconquistar a criação vedada, a expressão de sua identidade, e o posicionamento como sujeitos políticos. Esses autores exilados, pelo contrário, ao fugir de Cuba, projetaram na sua obra desde então sua batalha contrarrevolucionária de maneira mais ilustrativa para se visibilizar, seguindo o caminho das lumeeiras de Didi-Huberman, pois de igual maneira que

[...] os vaga-lumes formam uma comunidade anacrônica e atópica [...] Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores [...] Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar (2011, p. 51-61).

O homem silenciado reflete a própria fantasia em obras explícitas, para que o revelem sem restrições literária e pessoal após lidar com a perda. Ao mesmo tempo, na opinião de Arenas, essa noite permanente na qual habitam os autores dissidentes, definida no passado pelo sistema socialista, que os afogava e deslegitimava em Cuba, infelizmente, intensificou-se na experiência do exílio nos Estados Unidos ao se encontrar com a força capitalista que os aplaca, invalida e os faz sumir num anonimato dolente.<sup>33</sup> Moram entre duas águas, entre dois entornos vivenciais dos quais nunca sentem que fazem parte. Arenas pensa, assim, o espaço indefinido do exílio, a partir da experiência e com uma cor única indissolúvel, pois

El exilio es todo como una bruma, como un negro... Pienso en el exilio como en un color único [...] Una persona en el exilio no existe, porque de hecho uno pertenece a un contexto, a una manera de sentir, de ver, a unos olores, a una conversación, a un lenguaje, a un ritmo, a un paisaje, a un color, a varios colores – y como tú te trasplantas para otro mundo, tú no eres aquella persona: tú eres aquella persona que se quedó allá. En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exiliado: que no tiene una identidad propia (ARENAS, 1996, p. 89).

Segundo o autor, no exílio o escritor perde as bases que o configuram, a pesar de que o corpo e palavra dos vaga-lumes continuam exibindo de forma

---

<sup>33</sup> [...] no olvidemos la visión negativa que también Arenas proyectó del capitalismo, del que denunció sus efectos destructores para el hombre, impulsado a una carrera competitiva por lograr éxito y dinero, reducido a una simple máquina dentro de un engranaje social regido exclusivamente por valores materiales. Para Arenas, el capitalismo, sobre todo el norteamericano, resulta tan nocivo como el dogmatismo de los regimenes totalitarios [...] (GUTIÉRREZ, 2002, p. 52).

compulsiva suas luzes para se visibilizar mediante uma escrita hostil.

Para Ingenschay (2010), desde outra perspectiva, os escritores *marielitos*<sup>34</sup> formam uma espécie de “literatura sin residencia fija”, dado que seus produtores têm deixado de sonhar com a volta à ilha e, ao mesmo tempo, mantêm uma posição crítica frente ao mundo norte-americano. As palavras de Arenas resultam mais contundentes em sua interpretação da liberdade de expressão nos dois referidos territórios do *no lugar*: “La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar” (ARENAS, 2011, p. 309).

O número de escritores exilados de gerações próximas a Reinaldo Arenas (1943-1990) – essa comunidade de excluídos que pretendem projetar uma luz significativa em suas letras, fulgir além das fronteiras cubanas – foi composto por extraordinários autores com ideologias díspares como: Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), Carlos Montenegro (1900-1981), Lydia Cabrera (1899-1991), Carlos Victoria (1950-2007), Gastón Baquero (1914-1997), Enrique Labrador Ruíz (1902-1991), Carlos Franqui (1921-2010), Guillermo Rosales (1946-1993), Severo Sarduy (1937-1993), Jesus Díaz (1941-2002), Lino Novás Calvo (1903-1983) e Jorge Mañach (1898-1961), entre muitos outros. O ponto de inflexão do movimento de evasão massivo chegou de forma decisiva com Mariel.

### 1.3.1 Da Rebelião de Mariel ao exílio

Após o acontecimento histórico de Mariel no marco icônico da Cuba revolucionária, iniciou-se um êxodo massivo da população a partir de 1980. Segundo Arenas “los sucesos de la embajada de Perú constituyeron la primera rebelión en masa del pueblo cubano contra la dictadura castrista (2011, p. 298). A impossibilidade do governo de conter o amplo número de cubanos tentando fugir da ilha e da ditadura imperante foi enfrentada habilmente pelo dirigente cubano Fidel Castro<sup>35</sup>. Mariel, nas palavras de Alberto, transformou-se em “un puerto que

<sup>34</sup> O apelativo coloquial usado para nomear aos refugiados cubanos do Mariel.

<sup>35</sup> Este evento produjo un escándalo internacional, recogido por los periódicos y medios de comunicación extranjeros, que obligó al gobierno cubano a declarar una amnistía para aquellos que “desearan” abandonar la isla. Luego de cierto forcejeo y de muy diversas interpretaciones de la diplomacia, Castro permitió la salida de aquellos que cumplían o habían cumplido régimen penitenciario, enfermos mentales y homosexuales confesos y prostitutas. En una histórica alocución,

quisieron convertir en basurero humano y resultó un símbolo de resistência (2004, p. 244). Diante de um problema de enorme envergadura sob o olhar atento internacional, o líder revolucionário cubano, mais uma vez, mostra sua argúcia política para enfrentar uma situação de forte crise:

[...] convirtió el problema en uno más entre Cuba y Estados Unidos, fórmula que nunca le ha fallado. Así, mandó a sus agentes a organizar en Miami un puente marítimo para buscar familiares [...] Esto, gracias a la corrupción del sistema, hizo posible la huida de muchos intelectuales y artistas. Algunos porque efectivamente habían estado en las cárceles por homosexuales o por causas políticas, otros porque se las arreglaron para comprar documentos que certificaban que eran ex presidiarios (ABREU, 1998, p. 12).

Para Alberto (2017, p. 266-267) a partir dos sucessos de Mariel, “y por primera vez desde la ofensiva revolucionaria se abrieron espacios para la iniciativa individual”. Surgiram, a seguir, outras formas expressivas no discurso de Arenas e nas múltiplas narrativas dos numerosos autores dissidentes, já longe do controle estatal. Sendo assim, este acontecimento histórico-político significa para Arenas “ESCAPAR DE UNA PRISIÓN –aun cuando esa prisión se llame “Patria”– es triunfo” (2012, p. 193). Neste sentido, é fundamental assinalar as constantes migrações cubanas. Por exemplo, “[...] más de 230.000 cubanos emigraron hacia Estados Unidos entre 1960 y 1962; de 1965 a 1973, fueron 330.000; y en varios meses de 1980, salieron 123.000” (ROSELL, 2000, p. 16). As migrações foram inumeráveis a partir de então e, “en agosto de 1994 se produjo el éxodo de 30.000 «balseros», que se fueron hacia la Florida en embarcaciones precarias después de que Fidel Castro anunció que los guardacostas no impedirían más las salidas” (BLOCH, 2008, p. 7).

### 1.3.2 A Geração de Mariel

Nasce, a partir de 1980 e depois da fuga de muitos intelectuais de Cuba, a emblemática *Generación de Mariel*<sup>36</sup>, com um cabecilha ou líder icónico do grupo, Reinaldo Arenas, e outros escritores como Roberto Valero e Jesus J. Barquet. As

---

se refirió a todos los que abandonaban Cuba, como “escoria” y abiertamente expresó que, a este tipo de personas, Cuba no lo necesitaba. La salida de la “escoria” se produjo por el puerto de Mariel, lo cual posteriormente se llamó el éxodo Mariel -Cayo Hueso (Key West) y bautizó a los sujetos de esta oleada de inmigrantes como “marielitos” (GUERRERO, 2014, p. 60-61).

<sup>36</sup> A geração de Mariel (uma denominação discutível) foi denominada assim a partir da ocupação da embaixada do Peru. O porto de Havana, com o mesmo nome (Mariel) foi o local do éxodo massivo cubano, entre 15 de abril e 31 de outubro de 1980, de onde fugiram mais de 125.000 cubanos da ilha.

vozes dessa geração fundiram-se numa exclamação compartilhada de raiva em todas suas criações posteriores. A citada *Generación de Mariel*, segundo Barquet (1998), não tem correspondências vinculantes como um conjunto artístico exclusivo ou, como mínimo, alguns atributos intraliterários comuns. Porém, apesar das diferenças encontradas: expressivas, estilísticas e de gênero, o grupo achou um ponto de contato, um nexos sólido que os relacionava: a crítica e denúncia contra oficial. Assim sendo,

[...] para expresar ese descontento e irreverencia ante cualquier autoridad se caracterizan por su eclecticismo y carácter antiprogramático. Coinciden, pues, en aspectos tales como el tono de angustia y furia (Abreu, «Art») y las imágenes de libertad y opresión (Bertot) que aparecen recurrentemente en sus textos [...] Conciben así entre ellos un común denominador histórico marcado por la falta de libertad y la represión oficial, y suelen referirse a él de manera exaltada, hipercrítica y desenfadada (Ibíd., p. 111-112).

Surgiu a partir de então um jogo de oposições narrativo acessível em cada autor e, de igual maneira, um trajeto paralelo na penosa viagem através da memória histórica partilhada em todos os “marielitos”. Na opinião de Barquet (1998), percebe-se nesse grupo uma semelhança historiográfica assinalada pela falta de liberdade e a repressão estatal, impressões similares que os vinculam, ocasionadas pela coação fidelista. Esse penoso denominador comum provocou que a geração demarcada no período crítico existencial anterior, entre 1960 e 1980, fosse nomeada como a “generación del silencio”.

Sua escrita funciona, então, de maneira hipercrítica, como ferramenta o meio de resistência para explanar um passado carregado de gretas existenciais, respondendo à barbárie ditatorial com inumeráveis narrativas que constataam “La rabia testimonial de Mariel que es, en palabras de Juan Abreu, la “bella insumisión” de una generación diezmada, humillada y envilecida por la ditadura cubana (ROJAS, 2004, p. 98)”<sup>37</sup>. Devemos, ademais, sublinhar que o grupo artístico que fugiu compreende um número bem maior que o registrado nos manuais histórico-literários habituais, mas, os críticos estrangeiros e, inclusive, a cultura oficial do exílio esqueceu assinalar muitos daqueles nomes, os quais abrangiam diferentes e importantes expressões artísticas:

---

<sup>37</sup> ABREU, J. “Bella insumisión”, en: Mariel. Revista de Literatura y Arte (edición especial de aniversario), Miami, primavera de 2003, p. 23.



Pese a que, cuando se piensa en Mariel, como grupo intelectual, suele situarse en un cono de luz a Reinaldo Arenas y, acaso, al artista plástico Carlos Alfonzo –espacio alcanzado con todo merecimiento– esa promoción ha dado nombres de envergadura en sus respectivos campos de creación. Es el caso de Carlos Victoria o Guillermo Rosales (narrativa), Alfredo Triff o Ricardo Eddy Martínez (música), Jesús Ferrera Balanquet (videoarte), Juan Boza o Juan Abreu (artes plásticas), René Ariza o José Abreu Felipe (dramaturgia), Esteban Luis Cárdenas y Roberto Valero (poesía) (DE LA NUEZ, 1998, p. 106).

Existiu também, nos argumentos de Barquet e De la Nuez (1998), um sentimento reconhecido de clara exclusão ao etiquetar esta coligação de criadores com iguais sinais de violência, estigmas de raça e/o sexuais e materiais.

O coletivo de Mariel é considerado também um conjunto apaixonado na fórmula testemunhal que os caracteriza, deslocado e cujas posturas interpretam-se como exageradas, motivo que propiciou que fossem afastados, em sua maioria, pelo poder da burguesia e estamentos superiores de Miami. Guillermo Rosales, em seu magistral e premonitório testamento narrativo: *La casa de los naufragos. (Boarding Home)*<sup>38</sup> (2003), expõe o menosprezo social dos norte-americanos e o tratamento tirânico que sofreu como escritor cubano sem recursos e doente mental, inserido como protagonista numa narrativa desumana, suja e impregnada de um pensamento apocalíptico e niilista. No epílogo do mesmo livro descreve-se, de fato, que:

[...] la mayoría de los escritores de Miami tenían y, aún hoy, tienen que costear las ediciones de sus obras. Como si tanta adversidad fuera poca, también se han visto obligados a lidiar con el estigma de Miami, por cuenta del cual la mayoría de las universidades, los círculos intelectuales y las editoriales europeas, estadounidenses y latinoamericanas han aislado durante décadas a los escritores cubanos del exilio, eludiendo reconocer y difundir sus obras. Los escritores cubanos de Miami han sido vistos, quizás, como las turbas de exiliados enardecidos que en ocasiones han colocado a la ciudad en primera plana de la prensa mundial (MARTÍNEZ, 2003, p. 114-115).

Em conclusão, o caráter tão peculiar da geração de Mariel reforça ainda mais a impossibilidade de reconhecê-lo como um conjunto homogêneo. Os criadores se expressam de forma indeterminada, sem um espaço geográfico e literário que os

---

<sup>38</sup> Os *boarding homes* são asilos privados de Estados Unidos onde se interna a pessoas descapacitadas física ou mentalmente.

vincule de forma conexas como grupo padrão ou arquétipo independente. Sendo a memória, ou melhor ainda, o resgate das feridas da memória, o único argumento basilar que os liga essencialmente. Miami se transformou, desse modo, na pátria dos sem pátria e dos desterrados de Cuba:

Un buen día el exiliado se da cuenta de que ese espejismo es su hogar [...] Ya Miami no es tierra de nadie: es suya, tuya, nuestra. Ya Miami no es «un pueblo de campo»; ahora es «la capital del exilio». Allí puede asentarse. La desposesión ha dado paso a la reposición, al establecimiento de un nuevo vínculo entre persona y lugar (FIRMAT, 2014, p. 15).

Sua visibilidade no paraíso dos despossuídos ou repossuídos, como aponta Firmat, cria um agrupamento intelectual ou uma coligação artística mais sólida que se vislumbrou de forma explícita com a publicação da revista *Mariel* (1983-1986).

A publicação da citada revista foi editada em Nova York e dirigida por Reinaldo Arenas, Juan Abreu e Reinaldo García Ramos. Dotada de um caráter rebelde e violento, “surgiu como uma forma de denúncia do estigma imposto a uma geração, ou a parte dela, e também como manifesto para a construção dessa identidade” (MARQUES, 2008, p. 500). Sendo o caráter agitador das consciências o que vai sublinhar o grupo editorial, seus autores e a linha de pensamento da revista:

[...] quizás este tono anticastrista militante del grupo del *Mariel*, expreso más bien a través de editoriales, cartas, artículos y manifiestos que a través de sus propias obras literarias, lo que más molestó a cierta parte de la intelectualidad de izquierda, particularmente en los Estados Unidos y América Latina. Varios escritores y críticos de prestigio reaccionaron fuertemente contra el grupo y, especialmente, contra su vocero principal, Reinaldo Arenas (BARQUET, 1998, p. 117).

De qualquer forma, nos diversos membros do grupo *Mariel* continuava existindo uma inconexão e um desmembramento tanto físico como inventivo, sendo essa heterogeneidade expressiva de alguma maneira provocada pelo vazio de sua produção artística em Cuba nas décadas passadas, vítimas de uma exclusão e um abandono literário inflexível sob a censura anterior. Por este motivo, os integrantes de *Mariel* segundo De la Nuez (1998, p. 108):

[...] se quedan, entonces, en un espacio distinto, en una playa sin salida entre el mundo de las poéticas modernas del compromiso oficial de los 70 y el mundo posterior más cínico de los posmodernistas. De hecho, es un grupo que no forma parte de la

cultura oficial del stalinismo de los 70, es expulsado del país, no consigue formar parte de las nuevas tendencias de los años 80 y, para rematar, no se implica en la cultura oficial del exilio tradicional.

Essa descentralização espacial e as sequelas históricas e literárias lidadas pelo grupo de Mariel dificultaram mais ainda seu labor no universo das artes, no contexto do exílio. Sendo, sobretudo, o registro confessional e seu impulso de sobrevivência poética o que os mobiliza, a vontade inquebrantável de publicar sua obra<sup>39</sup>. A pulsão existencial nos textos do exílio estabelece o reconhecimento de uma força subversiva que conforma a discutida e, não obstante, proclamada como *Generación de Mariel*. Contudo, a formação poderia ter sido edificada no passado em Cuba, como aponta De la Nuez, nas tertúlias e discussões de vários escritores e amigos no Parque Lenin de Havana, nas discussões capitaneadas pela figura e voz fundamentais, o onipresente referente dos marielitos, nosso escritor, objeto de estudo, Reinaldo Arenas.

#### 1.4 A FUGA DE REINALDO ARENAS

Referimo-nos à saída de Arenas de Cuba como fuga e não como exílio posto que, como apontam Gutiérrez (2002, p. 87-88) e o próprio Arenas em sua autobiografia *Antes que anochezca* (2011, p.297-305), estava sendo vigiado e perseguido pela polícia do Estado. Só conseguiu o salvo-conduto para escapar da ilha aproveitando a confusão pela expulsão de Mariel (1980) dos contrarrevolucionários e antissociais, assim denominados pelo governo castrista. A

---

<sup>39</sup> Os trabalhos mais importantes da *Generación de Mariel*, publicados no exterior, segundo Barquet (1998, p. 122-123) foram: En novela: Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, *El portero*, *El asalto*, *Viaje a La Habana*, *Arturo*, *la estrella más brillante*, *La Loma del Ángel* y *El color del verano*. Miguel Correa, *Al norte del infierno*. Carlos A. Díaz, *El jardín del tiempo* y *Balada gregoriana*. Milton Martínez, *Sitio de máscaras* y *Espacio y albedrío*. Manuel Matías (M. M. Serpa), *Las chilenas*. Roberto Valero, *Este viento de Cuaresma*. Carlos Victoria, *La travesía secreta* y *Puente en la oscuridad*. En poesía: Juan Abreu, *Libro de las exhortaciones al amor*. Reinaldo Arenas, *Leprosorio* y *Voluntad de vivir manifestándose*. Pedro F. Báez, *Insomnias*. Jesús J. Barquet, *Sin decir el mar*, *Sagradas herejías*, *Un no rompido sueño* y *El Libro del desterrado*. Rafael Borda, *Proyectura*, *Acrobacia del abandono* y *Escurriduras de la soledad*. Carlos A. Díaz, *La claridad del paisaje*, *Las puertas de la noche* y *Oficio de responso*. Reinaldo García Ramos, *El buen peligro* y *Caverna fiel*. Andrés Reynaldo, *La canción de las esferas*. Roberto Valero, *Desde un oscuro ángulo*, *Venías*, *No estaré en tu camino* y *Dharma*. En cuento: Reinaldo Arenas, *Termina el desfile* y *Adiós a mamá*. Rolando Morelli, *Algo está pasando*. Manuel M. Serpa (M. Matías), *Día de yo y noches de vino y rosas*. Carlos Victoria, *Las sombras en la playa*. En ensayo / crítica literaria: Reinaldo Arenas, *Necesidad de libertad*. Jesús J. Barquet, *Consagración de La Habana*. Roberto Valero, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Roberto Valero et al., *Voces del silencio*. En teatro: Reinaldo Arenas, *Persecución*. En memoria / testimonio: Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*. Guillermo Hernández, *Memorias de un joven que nació en enero*.

maioria dos excluídos, segundo o regime, não era apta para continuar morando em Cuba, pois se tratava de assassinos, delinquentes, prostitutas, doentes mentais e homossexuais. Cidadãos, portanto, repudiados abertamente pelo governo nesse momento. Num contexto de caos político, Arenas se dirige à polícia para se auto inculpar como homossexual, já que “la mejor manera de lograr la salida del país era demostrar con algún documento que uno era homossexual” (ARENAS, 2011, p. 301). Posto que em sua carteira de identidade já constava que tinha sido preso por provação de escândalo público, este registro demonstraria de forma evidente sua culpabilidade de forma oficial, o que facilitaria, portanto, sua extradição.

Cabe destacar que o autor, quando se encontrava no campo de concentração próximo ao Porto de Mariel, na fila de espera da polícia da Segurança do Estado, percebe que alguns oficiais comprovavam todos os nomes dos refugiados ao entregar seus passaportes. Os nomes eram confirmados num livro policial do Estado para verificar se aquela pessoa estava autorizada a abandonar o país. O autor, rapidamente, solicita uma pluma a alguém da fila transformando a letra “e” de seu sobrenome (escrevendo à mão em seu passaporte) em uma “i”. Desse modo, o exilado e fugitivo Reinaldo “Arinas” escapou das listas negras oficiais e obteve, finalmente, a tão anelada liberdade.<sup>40</sup>

O autor no desterro, imediatamente, apresenta em seus textos leituras positivas e negativas de sua estadia em Miami e Nova York. Os ganhos e o alto preço a pagar pela liberdade no exílio foram evidentes no olhar crítico de Arenas (Ibid., p. 310-311), que nos relata:

[...] en el exilio, si bien es cierto que encontré toda una serie de oportunistas, hipócritas y traficantes con el dolor de los cubanos, también encontré personas honestas y extraordinarias, muchas de las cuales me ayudaron [...] Además tuve la oportunidad de establecer relaciones con tres escritores para mí fundamentales, de nuestra historia: Lidia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz y Carlos Montenegro.

O discurso de Arenas no futuro enfrentará as ações políticas estatais vigentes em Cuba, pois impregnava em todos seus textos realizados no exílio uma denúncia agressiva ao governo castrista, opondo-se frontalmente ao ideário revolucionário. No

---

<sup>40</sup> No filme *Before night falls*, de Julian Schabel (2000), baseado na autobiografia de Arenas e protagonizado por o ator espanhol Javier Bardem, ganhador do Leão de ouro como melhor ator no Festival de Veneza e indicado ao óscar pelo mesmo filme, esta situação que relatamos foi representada e interpretada de forma magistral.

discurso explícito do escritor, a verdade e a obsessão conformam uma rede de exaltações que definem um tipo de escrita muito particular e, em ocasiões, excessivas, na linha hiperbólica perpetrada com assiduidade pelo líder cubano Fidel Castro, contagiando-se de forma inconsciente de uma alocução grave que determina um discurso poético altissonante. O uso das palavras e os argumentos ostentosos são interpretados por Arenas como uma forma de caligrafia da verdade, já que

Decir la verdad ha sido siempre un acto de violencia. En el mundo contemporáneo, en manos ya de dos grandes facciones - una controlada por la barbarie, la otra por la estupidez y la hipocresía-, la verdad, la simple, la escueta, la pura verdad se ha convertido en una palabra subversiva, prohibida o de mal gusto (ARENAS, 2012, p. 351).

O grito de protesto nos textos amargos do autor será a consequência natural de tentar assinalar-se como um indivíduo livre, um animal fora da jaula, um autor que ideologicamente já faz parte do universo das letras. Arenas elimina, assim, as máscaras do passado num exercício de exortação simbólica da realidade.

O exílio em Arenas provoca, ademais, um estado de criação extenuante, compreendendo, neste sentido, este período de inspiração o mais fecundo, sobressaliente, aplaudido e temerário de suas letras:

Es el exilio su etapa más fructífera y también la que le permite libremente hablar sobre la desolación del ser humano abandonado a la desprotección de un gobierno que destruye todos los valores [...] Es también el desgarramiento de su condición de exiliado, lo que le hace ver cualquier posible situación desde el ángulo del terror, de la represión y de la traición. Cada acción o sentimiento extremo, en la obra areniana, lleva dentro de sí su contrario, y se caracteriza en su angustiosa ambigüedad moral y su complejidad estructural (NEGRÍN, 2000, p. 19-49).

Abriam-se novas janelas significativas e estilísticas nas posteriores obras críticas de Arenas no exílio e na fórmula expressiva restaurada de todos os poetas dissidentes. No entanto, sempre oscilando num desequilíbrio pessoal, experimental e narrativo. Os autores, junto a suas obras, sentem-se isolados e encaçados em lutas interiores, entre a realidade e a ficção, posicionando-se e desfocando-se num *entre lugar* histórico-literário (SANTIAGO, 2000, p. 9-26), entre a origem e a enunciação, entre a pátria perdida e a recente, a emprestada.

Nas palavras de Arenas (Ibid., p. 314): “No tardé, desde luego, en sentir

nostalgias de Cuba, de la Habana Vieja, pero mi memoria enfurecida fue más poderosa que cualquier nostalgia”. A cara e a coroa da nostalgia lhe pervertem e o reafirmam como sujeito desmembrado entre tempos e espaços afastados e, só a lembrança, permite-lhe projetar o espírito perdido, reproduzindo-se mediante as regiões memoriais esquecidas na escrita repetida daquilo que paradoxalmente tão enfaticamente recusa. Para Gutiérrez (2005, p. 18) no “[...] mundo subterráneo de la extraterritorialidad [...] se impone el ritual de la nostalgia y, no en vano es así, pues los recuerdos, único tesoro conservado tras la dispersión y el desalojo, hacen de bote salvavidas” O trajeto vital-narrativo do autor traz para suas obras um Arenas dividido, mas, reencontrando-se, desdobrando-se pessoalmente com o imaginário autêntico de sua literatura, que se converte na salvação do escritor. Sobre esta questão, Castro afirma que, “La literatura vale como un acto de venganza que recompone imaginativamente, si no el tipo de realidad que se aspiraba a vivir en Cuba, al menos una versión de las extensiones y desbordamientos de lo cubano más allá de sus límites insulares” (2015, p. 92).

Reinaldo Arenas se aproximou desse posicionamento extremo e sobrevivente do poeta em sua constrangedora autobiografia, na qual declara que “Tenía que escribir antes de que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque” (Ibid., p. 11).

A crise existencial do escritor fugido transformou-lhe em um espectro que se busca e se sonha, que se inventa, mas nunca se alcança. Nas desgarradas palavras de Arenas, “en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo” (Ibid., p. 314).

A imagem de obscuridade existencial se traslada a suas inovações textuais inteiramente, essa cor de duelo esboça seu próprio apagamento, as submersões nas trevas povoam, por conseguinte, o exílio criativo do autor:

[...] La imagen de la sombra, del tono negro (sinónimo del despojo identitario) engendra la visión dramática, pesimista del exilio potenciada por el desarraigo sufrido en el extranjero y la paulatina pérdida de autenticidad, lento proceso de metamorfosis que, como insinúa el escritor, va desde el *ser* al *no ser* y que conduce a una suerte de inexistencia ontológica (GUTIÉRREZ, 2005, p. 89-90).

Na opinião de Gutiérrez (2007), desde que o escritor cubano foge para Nova

York – essa metrópole norte-americana –, a confluência linguística dessa cidade, a solidão e, sobretudo, o prolongado declive psíquico e físico após contrair AIDS, traduzem-se na visão fatalista do escritor que alcança o grau máximo de ferocidade expressiva em seus últimos textos como em *El asalto* (2003). Reinaldo Arenas escreve significando-se sob um ódio bárbaro, multiplica a sua aflição enxertando-lhe múltiplas contradições a sua ficção que formam parte das cicatrizes de um ser esvaziado pessoal e literariamente. Esse sentimento de revulsão se percebe no romance *El portero* (1990), onde Arenas brama, não perdoa e tem claro que o sentido de sua escrita como exilado representa a fala de “un pueblo expulsado y perseguido, un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado, vive para el día de la venganza” (ARENAS, 2006, p. 245-246). A mente do autor nunca foi mais lúcida e prolífica como nesse período de ataques narrativos constantes, combatendo por finalizar sua obra antes que a morte obstaculizasse o caminho natural de sua escrita. Mas, diante da impossibilidade de aprontar seus textos finais, as palavras emergem envenenadas, sua escrita se incendeia cada vez mais, “todos sus textos apelando al odio como fuente creativa con vistas a hacer eficaz su criminalización del opróbio vehiculizado por las estructuras de poder sobre toda suerte de “desviaciones”, sociales, artísticas y sexuales” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 127). Os últimos documentos literários de Arenas sofrem e adocem, ao mesmo tempo que o corpo enfermo do autor, perante a espera de uma morte próxima.

Nas paisagens alheias do exílio, num desarraigamento dolente, Arenas consegue encontrar o caminho de volta mediante a escrita. Esse sentimento de abandono absoluto físico e psíquico foi magistralmente retratado por Rosales (2003, p. 11) que confessa, reencarnado no protagonista de seu romance, “No soy un exiliado político. Soy un exiliado total”. As peças quebradas dos sujeitos do *não lugar* precisam se aderir através da escrita coletiva desenhando formas de enunciação que os reúnam num mesmo jogo e coletividade literária, na mesma tabela de xadrez, para aliviar seus ferimentos a través de diálogos comuns, em arquivos testemunhais dessa aflição, abrangendo uma dimensão conjunta:

[...] el exilio abre una distancia, en el tiempo y en el espacio, que puede resultar útil para recuperar la verdadera dimensión de cada cosa, la proporción de uno en los demás, pedacito de otros, y de la tarea de un escritor en la gran obra colectiva de la que forma parte. Sin omnipotencias ni humillaciones. Es preciso lavarse los ojos: para ayudar a que la realidad cambie, hay que empezar por verla

(GALEANO, 1979, p. 8).

O discurso de Arenas no desterro nunca consegue manter uma distância neutral com os acontecimentos passados e a realidade vivida, o que confere maior intensidade ao discurso estridente de seus últimos romances, ensaios e contos posteriores que analisaremos, sempre em transformação constante na estrutura e conteúdos de sua obra, pois “o intelectual que encarna a condição de exilado não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção” (SAID, 2003, p. 70).

A aclamada autobiografia de Reinaldo Arenas serve de exemplo particular dessas interseções e fortes baques da literatura com a memória. Para Cabrera Infante (2015, p. 922), “Este libro suyo es una novela, que es una memoria, que es una fusión de la ficción y una vida que imitó dolorosamente a la ficción: esa realidad atrofiada que es su última fuga. Una fuga a una sola voz”.

A partir de então, tanto em Estados Unidos quanto na Europa, muitos escritores dissidentes cubanos tentam se reconstruir e agrupar-se intelectualmente, formando entidades coletivas independentes que lhes permitam escrever e pronunciar-se. Pretendem recuperar, assim, todos os espaços vivenciais perdidos ou esquecidos de antemão, sendo esta união do pensamento e da escrita crítica, que lhes oferecem as revistas, uma forma de se autoafirmar perante um passado memorial difuso.

### 1.5 A COLETIVIDADE MEMORIAL E AS REVISTAS

As pugnas coletivas da expressão literárias são traduzidas em diferentes arquivos, ensaios e revistas, pelos autores exilados cubanos. Estes documentos assumem um nítido componente de culpabilidade e denúncia compartilhada. Esse desassossego vital registrado nesses documentos reminiscentes das revistas oscila entre a lembrança e o esquecimento. “Por isso, um coletivo, para seguir sendo, tem que negociar sua memória coletiva: o que lembrar, o que esquecer e como negociar o que é glorioso ou vergonhoso para todos seus componentes ou para alguns deles” (CARRETERO; ROSA; GONZÁLEZ, 2007, p. 20). As experiências comuns sofridas durante o regime castrista emergem, estimula-lhes a gritar, eclodir participando de um pequeno bando ideológico possuidores, logo, de uma voz privilegiada:



[...] irse a otra parte, vivir así en estado de errancia intelectual [...] como patria común, preservando al mismo tiempo a cada sujeto de la angustia del abandono afectivo, de la expatriación afectiva [...] La comunidad se arma de coraje para enfrentar la noche [...] Vivir-juntos: solamente para enfrentar juntos la tristeza de la noche. Ser extranjeros es inevitable, necesario, salvo cuando cae la noche (BARTHES, 2005, p. 185-186).

Segundo Rosa (2007, p. 54-55), nesse afastamento da origem reconquistamos a memória completa, transitando entre as recordações e o esquecimento, num plano sempre de subjetividade, nunca imparcial e constantemente alterado pelo grande peso de lembranças dolorosas.

De qualquer forma, as tensões políticas e ideológicas fora e dentro da ilha, os diferentes contextos vivenciais e as entre linhas histórico-culturais nas quais tem que viver forçosamente o escritor exilado “hacen que el pasado, el presente y el futuro aparezcan como dimensiones entremezcladas, sin fronteras precisas, como cápsulas expandidas o contraídas, incluso confundidas entre sí, según el caso” (ARANGO, 2010, p. 80) Nas revistas criam-se, desse modo, a partir dos espaços deslocados de memória grupal, variadas experimentações literárias de resistência. Neste sentido, Arenas destaca que:

Hay que buscar otros campos y las experiencias del exilio me traen a otros mundos narrativos. Me trae el mundo de la nostalgia, me ofrece una serie de cosas que nunca había experimentado en Cuba. Quizás mi suerte haya sido haber padecido todas las calamidades históricas, sociales y personales. Eso puede haberle otorgado más diversidad a mi experiencia creadora (ARENAS, 1990, p. 51).

A eclosão documental de muitos dos autores das revistas se traduz numa prática compulsiva e urgente, pois sentem a necessidade de não esquecer o vivido mediante uma crônica detalhada, “El exilio parece ser el arduo, humillante y triste precio que deben pagar casi todos los artistas cubanos para poder hacer, o intentar hacer, su obra, su patria. Pues en última instancia la verdadera patria de un escritor es la hoja en blanco” (ARENAS, 2012, p. 36). A escrita desenvolvida, a partir de então, está repleta de contradições ao desenvolver complexos sistemas ideológicos e argumentos controversos e experienciais, publicados num país estrangeiro num “[...] lugar atópico del intelectual” que “[...] no tiene, pues, existencia afectiva” (BARTHES, 2005, p. 142). Como Todorov assinala, “la memoria estaria amenazada,

ya no por la supresión de información, sino por su sobreabundancia” (2008, p.20). De qualquer forma, as revistas convertem-se em ponto de partida e de chegada, no precipício isolado que facilita o reencontro do escritor exilado com a própria voz. A construção, a recuperação memorial separada do território genealógico, desenha caminhos distantes e análogos, ao mesmo tempo, da realidade revisitada, já que:

Nuestra memoria, sin duda, retoma, a medida en que avanzamos, buena parte de lo que parecía haberse escurrido, aunque de forma nueva. Todo sucede como cuando un objeto es visto bajo un ángulo diferente, o cuando es iluminado de manera diferente: la distribución de nueva de las sombras y de la luz cambian a tal punto los valores de las parte que, reconociéndolas, no podemos decir que hayan permanecido tal como eran (HALBWACHS, 2004, p. 106).

A dificuldade para recuperar a memória roubada<sup>41</sup> ou pervertida pelas marcas do passado, para o autor cubano se desenha nas variedades geográficas que vão configurar a sua obra no futuro, mas considerando que “[...] a dança viva dos vagalumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 55). Sendo essa constituição de uma coletividade, mesmo que disfuncional, uma sociedade utópica largamente desejada pelos intelectuais dissidentes. Tenta-se estabelecer um conjunto *ideorrítmico*, acompanhando o pensamento de Barthes (2003), cuja pretensão consiste em respeitar as margens privadas e os compassos individuais de cada escritor cubano, o que será possível, em certo modo, através de algumas revistas publicadas no exílio. A ideia de cultura na organização de um grupo afastado de seu contexto originário, nessa dicotomia natural do dissidente, adere-se, em paradoxal coexistência, em “uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, pelo outro” (EAGLETON, 2003, p. 15). Acontece que no exílio a cultura funciona como uma arma significativa que persegue

---

<sup>41</sup> Por supuesto, se da por hecho que la memoria (*Mnemosyne*), esa actividad que en las situaciones de descentramiento vivencial no conoce reposo, procura enmascarar los arañazos y las fisuras internas y externas del sujeto que habita el “no-lugar” del destierro –en este sentido, es significativo lo que revelan títulos como la novela *En estado de memoria* (1990), de la argentina Tununa Mercado, *Santo Oficio de la memoria* (1991), de Mempo Giardinelli, los textos de carácter autobiográfico del cubano Heberto Padilla (*La mala memoria*, 1989), de la española María Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1998) o del escritor ruso Vladimir Nabokov (*Habla, memoria*, 1951), el poemario *Memorias para el invierno* (1995), de Manuel Díaz Martínez, etc.–, pero aun así –salvo excepciones– se trata de un subterfugio obstinado en regodearse casi morbosamente en un duelo interminable; la memoria transforma el oprobio de la lejanía en un arma de resistencia de doble filo: mitifica pero a la vez provoca tensiones. Dada su animadversión hacia el olvido y su insistencia en revivir lo que, de otro modo, hubiese muerto definitivamente, la memoria, más que sanar, impide que se cicatricen las heridas abiertas por el bisturí de la Historia (GUTIÉRREZ, 2005, p. 15-16).

a reintegração das ideias vedadas e a destruição das barreiras erigidas pelo passado mitificado pós-colonial da revolução, já que:

La cultura siempre viola las normas que la política impone. Poco a poco se deshacen esas fronteras morales, levantadas entre la isla y el exilio con todo el poder de una ficción estatal. Por medio de ciertas transgresiones del límite, de ciertos cruces entre experiencias aparentemente irreconciliables, se anticipa lo que deberá suceder: la reintegración cultural de una nación dividida por una política totalitaria (ROJAS, 2014, p. 37).

A representação de uma estrutura coletiva-individual definida, segundo Barthes, pela *Anacorese*<sup>42</sup>, essa rejeição e o afastamento do poder, a prática erudita em um contexto de compromisso intelectual, conformarão fecundas alianças crítico-literárias no exílio através de destacáveis revistas, integradas por autores cubanos extraordinários, que se transformarão em manuscritos facilitadores de um contexto de debate, denúncia, aderência, divisão e crítica além das fronteiras de Cuba:

Las revistas *Mundo Nuevo* y, después, *Libre*, publicadas en París, así como *Plural* y, luego, *Vuelta*, publicadas en México, así como *Quimera*, de Barcelona, constituyeron un refugio para muchos disidentes, cuando otras publicaciones rechazaban sus escritos. Varias revistas cubanas, de efímera duración, pudieron publicarse en el exilio, la mayor parte de ellas en Estados Unidos: *Escandalar*, dirigida por el poeta Octavio Armand, *Linden Lane*, de Heberto Padilla y Belkis Cuza Male, o *Maribel*, de Reinaldo Arenas. El número especial de *Escandalar*, publicado en 1982 bajo el título de "Otra Cuba", marcó un hito importante en la afirmación de cierta unidad y de una independencia en relación con lo que se hacía en aquel mismo momento en Cuba. La revista proclamaba, por fin, la existencia de una cultura cubana del exilio (MACHOVER, 2002, p. 117).

Os escritores exilados estabelecerão nas revistas um entorno de representação compartilhada e livre, uma aliança de força, tanto político-social como particular. Estas últimas formas de reprodução do passado constituem os dois modelos memoriais possíveis: coletivos e individuais dos diferentes pensadores, de vital importância num estado de autarquia e de emancipação pessoal, necessária para todos os partícipes das revistas contrarrevolucionárias. Posto que “cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional

---

<sup>42</sup> “Um afastamento, subida em direção a um lugar profundo, íntimo, secreto” (PAJOLLA; TONUS, 2015, p. 41-42).

o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (TODOROV, 2008, p. 26).

Entre finais do século XX e princípios do XXI criaram-se, na Espanha, revistas com um importante acervo crítico-histórico e literário, afrontando o ideário revolucionário, mas que, ao mesmo tempo, tentaram robustecer os vínculos entre exilados e cubanos, abrindo canais comunicativos fecundos. Os exemplos mais destacáveis de revistas criadas em Madri são: *Revista Hispano Cubana* (1998-2013)<sup>43</sup> e *Encuentro con la Cultura Cubana* (1996-2009)<sup>44</sup>. As páginas liberadas das

[...] revistas criadas no exílio, contribuíram sobremaneira para a produção de sentido e para o reconhecimento da literatura de exílio, pois abriu espaço para os escritores e ajudou a difundir as suas produções [...] articulando, divulgando e disseminando projetos, ideias, valores e comportamentos; produzindo referências homogêneas e cristalizadas para a memória social; e, por fim, formando visões imediatas de realidade e de mundo. (COSTA, 2016, p. 29-33).

Nessas publicações críticas e internacionais, temos que ressaltar novamente a importância da citada revista *Mariel*, porque foi concebida como uma arrebatada construção literária elaborada por uma geração de repudiados que resolveram desenvolver seus trabalhos a partir de um enfoque experimental e muito inventivo. O esforço dos editores e autores da referida revista foi considerável, já que o Conselho Editorial e autores cubanos integrantes deste periódico tiveram que se responsabilizar pelo custo total da revista:

La revista *Mariel* sirvió de vehículo de expresión e instrumento cohesionador a una generación de escritores, la mayoría jóvenes,

<sup>43</sup> A principal característica da *Revista Hispano Cubana* foi ser uma publicação trimestral de política, cultura e arte. A revista, que manteve uma conexão forte com Miami, se apresentava como um instrumento para reforçar os vínculos entre os povos da Espanha e Cuba, tendo sempre como ponto de referência a defesa da liberdade, da democracia e dos direitos humanos. Foi declaradamente anticomunista e anticomunista. A revista abria suas páginas somente para escritores e colaboradores que defendiam os princípios da liberdade e da democracia [...] É importante ressaltar que a discussão sobre a literatura na revista abordou três eixos principais: o exílio, a censura e o papel do intelectual. O cerceamento exercido sobre a sociedade cubana em geral, e, principalmente, sobre figura do intelectual e sua produção, foi criticado constantemente nas resenhas. A revista rechaçava a política cultural institucional do regime cubano e as perseguições realizadas àqueles que para o governo não se adequavam a revolução ou se opunham a ela (COSTA, 2016, p. 31-34).

<sup>44</sup> *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009). Fue, todo hay que decirlo, una revista sin país, o condenada a ese país deforme que es la diáspora. Dos rumores la cercaron, uno me lo creo y otro no: a) Encuentro... fue una especie de antídoto a muchas de las cosas que se publicaban en Cuba con una corrección política que en realidad era una máscara del miedo, a los lugares comunes que vendían nuestros suplementos literarios, a lo que yo mismo creía que debía ser la literatura nacional; b) fue la revista en español más leída por la CIA (CÁRDENAS, 2017, p. 41).

que habían sido marginados en Cuba y no iban a renunciar a la audacia de sus presupuestos en el exilio. Pero la publicación fue también, como ha apuntado el crítico Miguel Correa, “un viaje por la tradición cubana”. Así, el primero de los números de la revista estuvo dedicado a quien es considerado por muchos el más grande escritor de la Isla, José Lezama Lima, y el último al poeta, periodista y apóstol cubano José Martí (AÑEL, 2010, p. 19-20).

A fusão de artigos testemunhais e a recuperação da cultura popular, tradicional e dos grandes poetas, além dos heróis passados, como Lezama Lima e José Martí, espoliados em alguns momentos na literatura cubana do século XX, foram fundamentais no desenvolvimento de uma revista de cunho experimental. Os diversos participantes no projeto literário de *Mariel* percorrem obras primas de escritores clássicos e malditos compondo uma miscelânea de peças literárias e históricas de ampla qualidade num projeto literário, que como os próprios autores da referida revista, encontrava-se à margem de qualquer ordem estabelecida.

Em relação ao *corpus* narrativo principal desta pesquisa – os relatos de Reinaldo Arenas, arquetizados entre reconhecíveis elementos memoriais e de denúncia –, podemos destacar o número 7 da *Revista Mariel*, publicado em 1984. A publicação dedica uma pequena homenagem aos contos próximos a *Mariel*, não já com um propósito antológico, mas como amostra da rica invenção criadora desses narradores, para deleite exclusivo dos leitores. Dos quinze autores escolhidos para este número, destaca-se a publicação do conto *La venganza* (1970), inédito até então, e cuja autoria é de um dos mais importantes escritores de contos da narrativa contemporânea cubana, Carlos Montenegro (1900-1981).

Na estrutura da revista, geralmente aberta em seu formato e possibilidades de escrita, tenta-se plasmar que “uma experiência interior, por mais “subjetiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135).

A translação de uma política da memória plural, inserida nas peculiaridades dos autores nas revistas, parte do desejo da “construcción de una política de la memoria que permita una representación equitativa de los sujetos involucrados en dicho drama y que facilite algún acceso a la democracia” (ROJAS, 2006, p. 11).

Cultiva-se uma literatura democrática e pública onde o poder do cidadão no exterior consegue plasmar sua historicidade dentro e fora do marco literário com a

possibilidade de ultrapassar os preceitos e sujeições do movimento revolucionário.

O problema surge quando essa historicidade é entendida de maneira diferente ou quando confluem linhas de pensamento com uma grande disparidade em seu olhar da realidade cultural cubana, a partir de um ideário de fortes afecções dentro e fora de Cuba.

Os relatos sem edulcorações de histórias silenciadas podem-nos ajudar a reconhecer, ler e escrever histórias compartilhadas por ambas fações geográficas e ideológicas para tentar percorrer a ponte entre a Cuba vivida e a imaginada.

## 1.6 A CUBA VIVIDA E A IMAGINADA NA LITERATURA ARENIANA

Na leitura da narrativa de Reinaldo Arenas surgem variados questionamentos: Nossa voz é produto do espaço de criação, do entorno, da vizinhança, da terra que abraçou nossos primeiros anos de vida? Necessitamos transigir para ser carne de verdade, colher sementes, esquadrinhar nossos pensamentos, pervertê-los, poetizá-los? Fazemos parte de nossa memória ou a memória mesma faz parte daquilo que nos falta ou que nos foi arrebatado pelo meio do caminho?

Nessas múltiplas variantes de pessoa-território ou sujeito-nação, quais são os traços individuais de Reinaldo Arenas que conformam a sua identidade? Arenas responde a última interrogação alegando que

[...] el hombre es hombre, en la medida en que se diferencia y disiente de sus semejantes. Ese derecho de poder ser distintos -esa igualdad- es precisamente la que se debe conservar y conquistar. El hombre se realiza, afirma y engrandece, en la medida en que cuestiona y niega; se disminuye en la medida en que acepta y aplaude (ARENAS, 2012, p. 110).

Em ocasiões, uma presumível identidade além de distinguir pode, ao mesmo tempo, apontar ao destinatário mediante a determinação de caracteres exclusivos, mas que, de qualquer forma, o afastam do contexto referencial e o diferenciam do resto. A identidade em Arenas pode ser, ao mesmo tempo, a marca que o afasta, que o caracteriza, e a que o exclui do entorno sócio-político e literário aceito pelo regime cubano. Sendo assim,

Identidade e diferença são, pois, inseparáveis. Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original

relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos (SILVA, 2006, p. 73).

Os traços diferenciais de Arenas, segundo o governo cubano, eram: escritor, homossexual e dissidente, sendo esses três caracteres os que o excluía da nação originária, Cuba, idolatrada pelos territórios oprimidos no período revolucionário, convertendo-a em estandarte da liberação do povo latino-americano. Alguns desses traços de Arenas são compartilhados pelos amigos e escritores exilados cubanos, como Carlos Victoria (1950-2007) e Guillermo Rosales (1946-1993), cujos diálogos e abusos suportados são revelados pelos escritores reencarnados nos protagonistas do conto de Carlos Victoria, *La estrella fugaz*, primeiro relato pertencente ao livro *Resbaloso y otros cuentos* (1997)<sup>45</sup>.

Em Arenas, a identidade fora do sistema masculino hegemônico, desligado do marco doutrinal “fidelista”, por um lado, expande-se em várias faces devido a que o autor se desenvolve como ente desconstruído na sua identidade, um ser autêntico, altamente crítico-político e longe do modelo literário governamental. Por outro lado, esta identidade o revela como arquétipo de movimento para a libertação nacional e individual em oposição frontal às manobras do Estado. Arenas como intelectual tem, dessa forma, a necessidade de atuar representando o passado vulnerado, configurando-se sob uma identidade reconhecível, pois:

Quanto ao consenso de uma identidade de grupo ou nacional, o dever do intelectual é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar (SAID, 2003, p. 44).

O autor se subleva e transgrede o marco geográfico e ideológico das ordens e regulamentações cubanas, sendo essa revulsão o que o define como força parasitaria na ilha. Neste sentido “[...] uno de los objetivos esenciales de Arenas es arremeter contra la autoridad, desconstruir el discurso de la nación y deslegitimar la ideología marxista-leninista” (GUTIÉRREZ, 2002, p. 52). O escritor assume um papel dicotômico existencial em diferentes momentos de sua vida, pois foi revolucionário e contrarrevolucionário, amou e desprezou Cuba com igual veemência,

---

<sup>45</sup> VICTORIA, C. *El resbaloso y otros cuentos*. Miami-Florida: Ediciones Universal, 1997.

representando, dessa maneira, a fragmentação constante do pensador e seu discurso, e um deslocamento natural na busca da própria verdade e a de povo cubano. Essa disparidade das escolhas revela que:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

O escritor foi um exemplo de sujeito-autor fraturado, entidade residual de uma memória imemorável, consciente da impossibilidade de ser parte daquilo que o deslegitima como criador e homem livre em Cuba e aquilo que constrói sua essência fundamental. Acompanhando o pensamento de Hall (2006), entende-se a identidade como um núcleo constitutivo de pessoa-nação, identidade biológica absoluta de um só território que constitui uma utopia edificada em grandes ideais ou no desejo natural de reafirmarmos como seres legítimos, mas, cujas peculiaridades vão criar, geralmente, articulações diversas, possibilidades de ser "outro" ou uma parte desses "outros", sempre flutuando na construção de uma individualidade.

O berço de nascimento, a pátria (genealogia que, às vezes, contém um componente nacionalista exacerbado em Cuba) não delimita as informações fundamentais de um coração, o discurso íntimo de um autor, sua evolução e pensamento. Em palavras de Arenas, a origem do cidadão, a definição exclusiva da pessoa, sua centralidade evolutiva, o espaço territorial é relativo:

Yo creo que ser cubano o ser argentino o ser francés o ser lo que sea es una fatalidad. Se es sencillamente porque allí naciste, porque allí te criaste dentro de una serie de coordenadas que coinciden con aquel país. Creo que en vez de atenuarse se intensifica cuando vives fuera del país, que entonces lo reconstruyes de una manera perfecta para poderlo recordar y precisamente porque lo que hemos perdido es siempre lo que más recordamos y añoramos. No pienso que uno pierda la "cubanidad", dicha entre comillas (ARENAS, 1996, p. 58).

Essa reverberação da nacionalidade, o eco que reclama a permanência da identidade e dos traços cubanos em Arenas, o enfrenta a uma visão constante do desarraigamento. As referências geográficas e existenciais lhe desestabilizam, pois não vai formar parte dessa sociedade questionável e quebradiça no período revolucionário. O choque entre a imagem roubada perante as identidades interna e



externa do sujeito pugna e colide com essa ideia de cultura unificada de um povo (DE LA TORRE, 2015)<sup>46</sup>. Quando Reinaldo Arenas respeita suas diferenças perde também o seu apego nacional cubano, essa representação que o rejeita e o discrimina. Sendo esta sensação de desprendimento territorial o que ocasiona no escritor sua atitude de defesa e/ou ataque perante as lembranças da nação perdida, potenciando-se esta pulsão íntima no exílio posterior. Arenas visita de maneira repetida o território cubano em suas obras, mas, assim como Firmat, fala de [...] Cuba obsesivamente y sin embargo me cuesta trabajo escribir «mi país». Cuba se ha convertido en otra cosa: un ámbito, un ambiente, un lugar sin límites que pueblo con palabras, imágenes, fantasías, obsesiones, fantasmas, mentiras. (2016, p. 11). Sendo assim, o escritor se converte em uma parte de um país estranho, como um ser desconexo e continuamente perseguido pela memória da qual foge e da qual tem saudade, mas, que não consegue nem sequer nomear abertamente.

O exilado, como foi apontado no capítulo anterior, esquece e lembra seletivamente para sobreviver e se reconstruir num ente apátrida em um processo de exílio permanente, sem uma nação possível ou um contexto referencial ao que se aferrar ou que lhe dignifique como cidadão ou membro autêntico do país originário, posto que:

El memorial del exilio, con la tendencia al olvido del trauma revolucionario, tiene su contraparte en la arqueología selectiva del pasado colonial y republicano que se practica en la isla. El desencuentro de ambas políticas de la memoria ha producido en los últimos años una curiosa nacionalización del exilio. Los cubanos de afuera son exiliados del espacio; los de adentro del tiempo. Esa nacionalización del exilio implica, naturalmente, la diáspora de la identidad, el rapto del espíritu nacional (ROJAS, 2006, p. 32).

Segundo as palavras de Achúcar, “a discussão em torno das identidades em relação à nação, à região, a sexualidade e ao processo de globalização parece centrar-se no tema da posicionalidade” (2006, p. 53). O posicionamento do intelectual para se reconhecer como ente autônomo de um Estado e revelar explanações, memórias do povo explorado, faz parte do processo da migração cubana massiva e dos desacordos entre o habitante “fidelista” e o dissidente. Este

---

<sup>46</sup> [...] si la defensa de la identidad ahoga las confrontaciones internas (internas a la nacionalidad, no al territorio), entonces no solo se convierte en una posición reaccionaria, sino que, a la larga, produce una incubación de contradicciones y resentimientos que en determinado momento provocan la desintegración que supuestamente se quería evitar (DE LA TORRE, 2015, p. 233).

fato revela a dificuldade de conciliar ou delimitar, portanto, uma literatura e um discurso que evidenciem a essência ou a ausência daquela pretendida “cubanidad” tão venerada pelo ideário da Revolução, cuja descrição será, desde essa perspectiva de força ou poder, profundamente ambivalente. Para Ortíz,

Cubanidad es “la calidad de los cubano”, o sea, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal [...] Hay algo inefable que completa la cubanidad del nacimiento, de la nación, de la convivencia y aun de la cultura. Hay cubanos que, aun siéndolo con tales razones, no quieren ser cubanos y hasta se avergüenzan y reniegan de serlo. En estos la cubanidad carece de plenitud, está castrada. No basta para la cubanidad tener en Cuba la cuna, la nación, la vida y el porte; aun falta tener la conciencia. La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser (2002, p. 1-3).

Vida e nação comunicam-se através de artérias paralelas, que possuem um sangue compartilhado na terra que os pretende legitimar, de uma origem comum; a do narrador e a do entorno geográfico e cultural que define as particularidades da sua escrita única, dos conteúdos reconhecíveis do Caribe que determinam todos os textos de Arenas, pois fazem parte da extrapolação evidente do componente cubano em sua heterogênea obra.

Na busca do elemento universal desde a marginalidade ou a diferença surge um confronto natural de forças nesse processo de identificação o de reaproximação do universal tão necessário. Neste aspecto, na opinião de Arfuch:

Esta concepción dinámica de las identidades, como rearticulaciones constantes en un campo de fuerzas donde algún particular pugna por investirse, aun precariamente, del valor de lo universal -una de las definiciones posibles de la hegemonía-, no solamente concierne al resultado, siempre impredecible, de esa confrontación, sino incluso al juego mismo en el cual necesariamente se transforman. Lejos de configuraciones estáticas o totalizadoras, lo que se pone de manifiesto es la dimensión conflictiva de toda identidad -conflictividad dialógica, podríamos decir [...] (2005, p. 34).

O conflito dialógico e componente nevrálgico que determina o desentranhamento da narrativa breve Areniana pode-nos oferecer descrições atípicas do conto cubano, que partem de um reflexo da identidade, a *cubanidad* no

primeiro terço do século. Porém, segundo López Sacha (1999), posteriormente há uma ruptura clara desse foco narrativo com tom patriótico, entre 1942 e 1958, período em que as histórias oscilam entre o maravilhoso, o absurdo, o realismo cru, o fantástico, o psicológico e o social. Esta confluência de temas sem uma unidade temática concreta e de díspares justaposições revela, porém, uma peculiar coerência dentro de uma inventividade exuberante que põe de manifesto a autonomia na escrita do relato curto dentro da ilha, característica da qual participa Reinaldo Arenas. Em outras palavras,

Arenas elegirá fugarse del ritual de la autoafirmación identitaria que allí se celebra, reivindicando en cambio el derecho a ser a través de la repetición, la parodia, la reconexión de fragmentos y citas, en fin: de la escritura que sobreimprimiéndose al mundo que otros dan por sentado, lo borran, produciendo así un lugar hecho apenas de aire que silba, de vibración causada por el sonido de las palabras (MACCIONI, 2014, p. 500).

A Cuba vivida e a imaginada se confundem na literatura areniana, posto que ele se apropria sem preconceitos do imaginário nacional, multiplicando-se em variados sujeitos narrativos livremente, sendo esta mesma técnica muito habitual nos romances contemporâneos. O autor se apresenta em uma prolífica construção de identidades convergindo entre o imaginário e o real, “Arenas, desdoblado el “yo” en dos o más identidades, haría de su inserción en el plano ficcional un método para ironizar el relato, problematizando las relaciones entre referente y texto” (GUTIÉRREZ, 2002, p. 51).

Esta divisão constante da identidade do autor oferece leituras subjetivas tanto do contexto cubano quanto dos inumeráveis rostos que Arenas projeta em suas narrativas, sempre morando em um *entre lugar*, dentro e fora do contexto cubano que o anula e o determina analogamente. Sobre esta questão, Arfuch afirma que “Los “pequeños relatos” lo eran no sólo de identidades e historias locales, regionalismos, lenguas vernáculas, sino también del mundo de la vida, de la privacidad y la afección” (2007, p. 19). Esta identificação múltipla e intrincada do autor e de Cuba parece indicar

[...] que la confusión vida-literatura en el escritor cubano se resuelve en una doble dirección: de un lado, la introducción en sus ficciones de episodios autobiográficos o tomados de la realidad cubana inmediata; de otro, la ficcionalización de documentos autobiográficos

(y, por tanto, supuestamente verídicos). La primera particularidad aparece tanto en sus novelas y sus relatos como en sus obras de teatro e, incluso, en su poesía. En cuanto a la segunda, la ficción se desliza en el plano de la realidad especialmente en las memorias póstumas [...] (Ibid., p. 50).

O protagonismo do escritor diluído nesta pluralidade de imaginários pessoais e vozes de um “eu” reiterado e desfigurado vai trazer ao primeiro plano uma organização de conteúdos discursivos onde o autor pretende resgatar a identidade mitigada, agora magnificada através de um apontamento visível daquele ego silenciado pelo sistema de poder. Isto é, parte de um jogo narrativo de trágicas lembranças e de uma cosmovisão histórica ressurgindo criativamente na busca de uma autoafirmação pessoal, pois como ele aponta:

A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció (ARENAS, 1990, p. 47).

Sendo assim, ele descontrói seu embasamento pessoal e literário para, dessa forma, magnificar suas linhas textuais liberadas que, ao mesmo tempo, integram o imaginário difuso dessa “Cuba-simulacro” destacada por muitos críticos literários e autores como Ródenas (2000, p. 21) e tão presente em autores cubanos exilados como Severo Sarduy (1937-1993) e o próprio Reinaldo Arenas.

## 2 LITERATURA E PENSAMENTO CONTRARREVOLUCIONÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA. LINHAS TEXTUAIS LIBERADAS

La vida, pues, transcurre en dos tiempos: un tiempo oficial (pomposo y discursante) que refleja la prensa, y un tiempo real (hambriento y humillante) que se refleja en el alma y en el estómago; y, por encima de todo, un gran tiempo detenido: *el tiempo de la eternidad*. Por eso, porque quiero fluir en el tiempo y no detenerme, porque prefiero el grito, aunque tal preferencia signifique la renuncia al paisaje de la infancia; porque, en fin, estoy por la vida, estaré siempre de parte del negro, perseguido, discriminado y aniquilado; del intelectual disidente, confinado, fusilado o deportado; del hombre, cualquier tipo de hombre, que ante el dogma levanta ese estandarte, no por antiguo menos resplandeciente y sublime, que se llama *yo mismo*.

Reinaldo Arenas (2012, p. 110)

Neste capítulo enumeraremos e ressaltaremos alguns aspectos da literatura dissidente de carácter memorial e testemunhal fora do território cubano, através de exemplos destacados da produção crítico-literária de diferentes autores que, assim como Arenas, também foram dissidentes. Basear-nos-emos, principalmente, nos textos de *Creación y exilio*, obra elaborada a partir das *Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia* (2002) e no ensaio *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, de Rafael Rojas<sup>47</sup> (2006). Estes livros contribuem com importantes perspectivas críticas da literatura e da história cubana recente, sendo estas configurações críticas muito valorizadas neste capítulo, já que “las estrategias del discurso crítico son, primordialmente, multiculturales, es decir, enunciativas de un nuevo registro de actores que marcan su alteridad, frente al sujeto nacional, a partir de identidades étnicas, sexuales, genéricas y religiosas” (ROJAS, 2002, p. 40).

---

<sup>47</sup> Rafael Rojas é Historiador e ensaísta cubano exilado em México. Autor de vários livros sobre história intelectual e política de México, Cuba e América Latina, entre os que destacam *José Martí: la invención de Cuba* (2000), *Cuba mexicana. Historia de una anexión imposible* (2001) -Premio Matías Romero. *La escritura de la independencia. El surgimiento de la opinión pública en México* (2003), *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006) -Premio Anagrama- y *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba* (2008). En el año 2009 ganhou o Primer Premio Isabel de Polanco de Ensaio, concedido pela Feria del Libro de Guadalajara, por su obra *Las repúblicas de aire. Utopía e desencanto en la Revolución de Hispanoamérica*. Atualmente es profesor de la División de Historia del CIDE e Global Scholar en la Universidad de Princeton. Seus últimos livros são *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba* (Taurus, 2012), *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio* (Fondo de Cultura Económica, 2013) y *Los derechos del alma. Ensayos sobre la querrela liberal-conservadora en Hispanoamérica* (Taurus, 2014).

No exílio dissidente, a sublimação da diferença, da oposição mediante a escrita, transforma-se no motor e razão essencial da produção dos ensaios e narrativas, a força centrífuga que projeta a linha argumentativa fornecedora de um discurso basilar que resgata as políticas memoriais dos autores repudiados em Cuba durante o regime castrista. Os pensadores, logo, falam com maior intensidade acerca do “poder”. Em oposição ao pensamento de Said previamente explicitado neste trabalho, Elorza aponta-nos que:

[...] No creo, como asevera Said, que el imperativo cívico del intelectual sea «hablarle claro al poder», sino, más bien, hablar claro *sobre* el poder. Si el intelectual se representa a sí mismo como un interlocutor privilegiado del poder, entonces su propia representación del poder es tan despótica como la de los políticos mismos (2014, p. 17).

A escolha dos textos referenciais assinalados no começo deste capítulo tenta reproduzir esse diálogo arrebatado sobre o poder.

Desde os anos 60 e até o final do século XX o Sistema Revolucionário cubano acometeu não só diferentes ações de submissão e distanciamento cultural, mas também de aproximação aos escritores contrários a sua supervisão<sup>48</sup>. Precisamos assinalar, por conseguinte, que durante a última década do século XX surge uma paradoxal posição do governo fidelista que compreende manobras de recuperação dos bens culturais cubanos perdidos. Essas contraditórias inquietações incidiram no resgate de autores censurados no passado, o que nos permite refletir sobre a questionável autenticidade daquelas presumíveis manipulações culturais, já que detectam-se interesses políticos implícitos nesse ato admirável de redenção cultural.

O governo castrista, neste sentido, pode atuar segundo seu interesse pontual de apropriação patrimonial artística, reconhecendo, quando lhe convém politicamente a riqueza cultural de alguns autores contrarrevolucionários. Essa

---

<sup>48</sup> Durante los años 60, 70 y 80, el gobierno de Fidel Castro honró a los intelectuales que murieron del lado revolucionario (Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo...) y denigró a los que desaparecieron en el exilio: Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Roberto Agramonte, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz... En los 90, ese mismo gobierno comenzó a honrar a quienes habían muerto o morirían en la isla, aunque no propiamente del lado “socialista”: Fernando Ortiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz. En los últimos años, el mismo gobierno, encabezado por el mismo partido y el mismo líder, ha intentado extender sus honras fúnebres –una suerte de extremaunción nacionalista- a algunos de los que han muerto fuera de la isla y desde posiciones críticas u opositoras al comunismo cubano: Gastón Baquero, Eugenio Florit, Severo Sarduy, Lino Novás Calvo, Jorge Mañach Lydia Cabrera... (ROJAS, 2006, p. 15-16).

hipotética valorização de seus tesouros literários nacionais, em alguns momentos, atua quase de forma ecumênica perante o público e o panorama internacional crítico-literário, o qual tinha destacado, no cenário literário internacional da época, figuras controversas e únicas como a de Reinaldo Arenas.

Nesse sentido, Rojas destaca que,

[...] Sin embargo, el carácter instrumental de esa operación simbólica queda al descubierto con la evidencia de que el régimen y su aparato de legitimación permanecen intactos, movilizadas frente a enemigos internos y externos, y que el deseo de trascender la guerra civil por medio de una política de la memoria, fundada en la reconciliación nacional, choca con el rechazo visceral a reconocer el legado literario de opositores públicos, tan tenaces después de muertos, como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Herberto Padilla o Jesús Díaz (2006, p. 16).

Além das políticas culturais questionáveis praticadas em Cuba no último terço do século XX, atualmente, para Rojas (2002, p. 41-45), ainda existem, no marco específico da literatura cubana contemporânea, três políticas de escrita fundamentais: “la política del cuerpo, la de la cifra y la del sujeto”<sup>49</sup>. A produção de Reinaldo Arenas foi tão expansiva, abrangente e descentralizada que sua escrita bem poderia estar inserida nas três referidas políticas literárias. Da política do corpo inserida por um alto grau de sexualidade e erotismo poderiam fazer parte de algumas passagens de, por exemplo, as obras *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *Viaje a La Habana* (1990) e o conto *El cometa Halley* (1995). No final deste

---

<sup>49</sup> La política del cuerpo es aquella que propone sexualidades y erotismos, morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto. Menciono sólo algunos, entre los tantos relatos y novelas cubanas que, en los últimos años, ejercen esa política intelectual: *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, *Al otro lado* (1997) de Yanitzia Canetti, *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chaviano, *Trilogía sucia de la Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús, *Siberiana* de Jesús Díaz (2000), *El paseante cándido* (2001) de Jorge Ángel Pérez [...] La política de la escritura que hemos llamado "de la cifra" practica una interlocución más letrada con los discursos nacionales. Esta política es aquella que, desde el acervo de la tradición criolla (Villaverde, Meza, Carrión, Labrador, Lezama, Pinera, Sarduy, Cabrera Infante), persiste en descifrar o traducir la identidad cubana en códigos estéticos de la alta literatura occidental [...] La tercera política de la escritura, la del sujeto, es más convencional que la del cuerpo y menos erudita que la de la cifra. Anclada en el canon realista de la novela moderna, esta política se propone clasificar e interpretar las identidades de los nuevos sujetos, como si se tratara de un ejercicio taxonómico. El mapa de la nueva subjetividad cubana de los 80 y, sobre todo, de los 90, es tema primordial de un importante corpus narrativo: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, *La travesía secreta* de Carlos Victoria, *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes, *Dime algo sobre Cuba* de Jesús Díaz, *El vuelo del gato* de Abel Prieto, *El libro de la realidad* de Arturo Arango... [...] El pasaje más socorrido para ilustrar esta política intelectual del sujeto sería esa fiesta habanera, en *Máscaras* de Leonardo Padura, donde se reúne la nueva fauna social de la isla: jineteras y macetas, rockeros y salseros, gays y machistas, lesbianas y feministas, segurosos e intelectuales (ROJAS, 2002, p. 40-43).

último relato, acontece uma orgia apocalíptica na qual “es perceptible, incluso, cierta consagración de un inquietante nacionalismo homoerótico, que ya se insinuaba en *Antes que anochezca*” (Ibid., 2002, p. 42), onde o sexo e o prazer apresentam-se como os protagonistas de suas narrações com uma carga sexual explícita e violenta.

Da política da cifra, ao trasladar a identidade cubana mediante códigos estéticos de literatura ocidental, poderiam fazer parte *El mundo alucinante* (2014), *Otra vez el mar* (1982), *La loma del ángel* (1987) e *El asalto* (2003), reconfigurando personagens históricos, modelos narrativos e grandes obras prévias mediante ousados experimentos e desconstruções do autor.

À terceira política da escrita, a do sujeito, pertencem a maior parte das obras de Arenas, posto que muitos textos do autor continham, nas suas falas enunciativas, gírias variadas que correspondem a uma linguagem autóctone característica. Estes textos realistas refletem as identidades dos novos sujeitos e, principalmente, mostram a impulsiva subjetividade cubana das criações dos 80 e 90. Esta última década compreende uma época significativa do autor, na qual foi mais prolífico.

[...] Entre 1980 y 1990 produce nada menos que nueve novelas y noveletas, dos libros de cuentos, dos de poemas, uno de ensayos, y cinco obras de teatro. Y, finalmente, durante esa temporada fue el autor intelectual de la revista *Mariel*, que reúne colaboraciones de muchos de los artistas y escritores que con él escapan en mayo de 1980 (SANTÍ, 2014, p. 29).

Finalmente, é possível acrescentar uma última política intelectual narrativa, na opinião de Rojas, muito significativa devido ao grande componente localista que a constitui. Referimo-nos à estetização da fofoca, focalizada sempre no elemento nacional, com um tom desinibido, sarcástico, paródico e em contato com diferentes poéticas e fórmulas expressivas de todos os atores que as compõem. Eliseo Alberto de Diego (1951-2011), no demolidor documento memorial *Informe contra mi mismo*, já indica que em Cuba “el chisme adquirió metodología política” (ALBERTO, 2017, p. 18). Esta estetização da murmuração, da anedota, da comunidade bisbilhoteira que vive contando a intimidade dos outros, foi assinalada como uma estratégia de construção autobiográfica fora da linguagem literária tradicional. Nesse sentido, Manzoni (2008, p. 159) declara que:

La circulación del chisme que desata la malevolencia y el placer de la venganza por su falta de compasión instala también el espacio del



castigo y autoriza una redistribución de méritos y deméritos en el campo cultural cubano en torno a una línea divisoria [...] reordena el canon oficial en una escritura empecinada que no por subjetiva parece desechable en tanto de algún modo puede leerse como contracanon.

A obra mais representativa de Arenas, neste sentido, é *El color del verano* (1991), que estetiza as ostentações, mentiras e intrigas da cidade letrada, que segundo Angel Rama “actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema” (1998, p. 40). A cidade do romance de Arenas está habitada por cores desiguais, repleta de imagens, signos e uma linguagem própria e emancipada.

De qualquer forma, a política que realmente funcionou para todos os escritores fora do marco da revolução foi, como aponta Rojas, a política do silêncio e a pugna constante de muitos outros, sendo as duas únicas possibilidades viáveis para os pensadores não doutrinados. Na frente literária rebelde no exílio

[...] la alternativa de la voz resulta más perceptible, debido a su clara transgresión de los límites de la llamada “crítica desde dentro”. Los casos de Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, María Elena Cruz Varela, Jesús Díaz y Raúl Rivero [...] son reveladores de prácticas de disidencia tan genuinas como las de cualquier occidental bajo un orden autoritario o totalitario (ROJAS, 2006, p. 23).

Curiosamente, a crítica literária observa que os autores cubanos exilados, maioritariamente, não escrevem ou não conseguem escrever acerca do exílio com concretude, sendo Cuba o paraíso e, igualmente, o inferno descritivo básico de suas meta-narrativas.

De forma específica, as contradições presentes assinaladas nos textos dos exilados em relação a Cuba nos primeiros anos da revolução formariam parte das temáticas principais de “Dos de las primeras revistas intelectuales hechas por exiliados cubanos – *Revista Cubana* (1968) y *Exilio* (1965-1973), ambas editadas en Nueva York – que abordaron seriamente el tema del exilio” (Ibid., p. 25).

Tanto nestas revistas como em múltiplos ensaios de escritores cubanos exilados, aparece reiteradamente a figura icônica de José Martí, considerado como o referente ideológico do século XIX em Cuba e em grande parte da América Latina, pois representa o exilado que tenta reabitar e reconquistar de forma coletiva sua nação. Já, no século XX, o escritor passa a ser o arquétipo indissolúvel de

guerrilheiro na busca da liberdade. Posteriormente, o referente escolhido como novo messias será o comandante Fidel Castro, pela necessidade de trazer formas alegóricas e emblemáticas para a história intelectual e política cubana.

No poema incluído no livro *Flores del destierro*, de José Martí, “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. ¿O son una las dos?” (1978, p. 85), mostra-se o duplo olhar tão necessário para esse autor, qual seja, as realidades que se enfrentam no prélio interior do escritor. Cuba e o exílio, a luz e a noite num entorno de estranhamento do pensamento de Martí, que definem, dessa forma, a dualidade da retórica de muitos outros autores cubanos dissidentes.

No caso de Arenas, a retórica no exílio se esboça simbolicamente através de uma visão dual marcante e desconexa,

La retórica del exilio en Arenas está marcada por la dualidad: exilio interior/exilio exterior; exilio real/ exilio ficcional. El exilio interior constituye la base de *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante*, varios relatos de *Termina el desfile* (1981), “Que trine Eva”(1971), de *Viaje a La Habana* (1990) o algunos cuentos de *Adiós a mamá* (1995). La segunda modalidad está representada por *El mundo alucinante* (1969), “Viaje a La Habana”, del volumen homónimo, “Final de un cuento” (1982), incluido en *Adiós a mamá*, por algunas partes de *El color del verano* (1991) o por *El portero* (1989), por sólo ceñirme a las obras narrativas (GUTIÉRREZ, 2002, p. 48).

Por conseguinte, a prosa de Arenas palpita imersa na dupla leitura, espacial e espiritual, que delimita sua escritura. Toda sua obra está inundada da Cuba de seus pesadelos e de seus sonhos não cumpridos, envilecida por um sentimento de ódio, de rancor ofuscado, denunciando que “la sociedad castrista y su cultura política se centra en dos temas primordiales: la opresión e hipocresía generada por una prevalente cultura machista y la cruel e implacable persecución hacia la intelectualidad disidente” (SCHMIDT-CRUZ, 2000, p. 28).

Reinaldo Arenas nunca soube perdoar a perseguição física e ideológica à qual foi submetido e que aboliu tantas invenções sublimes da literatura cubana. Essa perseguição quase obsessiva do governo teve como réplica a palavra envenenada nas últimas obras do escritor. O autor ressurgiu de sua morte como criador de forma ressentida, projetando uma denúncia enérgica do Sistema castrista.

Os demônios reais e fictícios do passado, presentes em muitos de seus últimos relatos curtos, instigam-no a registrar e a lembrar cada golpe recebido.

## 2.1 NÃO ESQUEÇA QUEM VOCÊ É, REINALDO. APONTAMENTOS DO TESTEMUNHO CUBANO

Os diversos autores exilados na década de 80, principalmente, vão experimentar, por um lado, um estado de libertação e, por outro, o encarceramento e desapego espiritual na sua vida em Estados Unidos. Metamorfoseia-se a identidade literária do escritor que combate por tornar visível a memória individual apagada no passado e agora inserida num marco social supostamente democrático, embora “Para Arenas, el capitalismo, sobre todo el norteamericano, resulta tan nocivo como el dogmatismo de los regímenes totalitarios” (GUTIÉRREZ, 2002, p. 52).

Nesse entorno igualmente tóxico para o pensamento e o desenvolvimento emancipatório do poeta cubano, o autor resolve que a melhor maneira de apresentar-se narrativamente será procurar uma forma autobiográfica que reflita intimamente a marginação do sujeito dominado. Nesse processo catártico surge, então, o testemunho. Para Yúdice,

[...] el testimonio representaba otra formulación de emancipación que no se contentaba con diferir sentidos y desconstruir representaciones de la identidad, Más bien procuraba asentar la responsabilidad de la enunciación en la voz/escritura de clases y grupos subalternos para así cambiar su posición en relación a las instituciones a través de las cuales se distribuye el valor y el poder (2002, p. 222).

A representação do espaço social nos ajuda a dar verossimilhança aos fatos narrados, examinando as tragédias coletivas. O autor precisa contar e testemunhar que foi ele quem venceu o sistema e que, apesar de tudo, sobreviveu, mas que muitos outros não tiveram a mesma sorte em Cuba. Por este motivo, Arenas tenta reviver e representar todas aquelas vítimas que nunca puderam contar sua verdade.

Sua construção narrativa testemunhal precisa oferecer uma voz que todos possam escutar e entender, trazendo suas vivências desde a confissão individual e coletiva, e desenhando fielmente as narrativas de todos aqueles que perderam sua voz no regime totalitário cubano. Existe uma diferença evidente entre o testemunho europeu e latino-americano, este último trazendo debates para a representatividade dos sujeitos sem voz. Desta forma,

La novela testimonio, al rescatar ese orgullo popular de ser, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del Pueblo, ha contribuido al conocimiento

y adaptación de la psiquis colectiva, a la idea de lo cubano y de lo latino-americano, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial (BARNET, 1987, p. 14).

Por este motivo, o depoimento sobre o trauma será, para Reinaldo, uma ferramenta imprescindível para revelar a vítima-Arenas e o testemunho-Arenas.

Observamos no processo destrutivo-narrativo do escritor a grande desesperança que alberga grande parte de seus contos. O processo de desintegração paulatina areniana faz-se constatável no passo abrupto da euforia e da ilusão à perda absoluta dos desejos do autor, nesta ordem, em nos contos: *Comienza el desfile* (1965), *Los heridos* (1967), e *Termina el desfile* (1980), que ilustram o início da revolução, as marcas e lesões que este período deixou em Arenas e o fim dos ideais, da utopia revolucionária da Cuba no autor.

Seu propósito particular consiste, então, em descrever a barbárie exorcizando o tormento vivido reiteradamente na ilha, para, desta maneira, sublinhar sua evolução como ser humano dentro do entorno social do qual formou ou tentou formar parte. Seu país, que continua lhe assediando pelas lembranças, aparecerá tanto no plano real quanto no plano ficcional nos contos memoriais do autor que estudaremos no último capítulo. Suas narrativas, de tal modo, constroem-se mediante jogos reminiscentes, fazendo ressurgir, de forma repetida e em uma experiência textual polarizada pela dor e pela amargura numa autorreflexão insistente, um ser apagado em Cuba, pois

[...] todo testimonio sobre esa experiencia pone en juego no solamente la memoria, sino también una reflexión sobre sí. Es por esto que los testimonios deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa (2006, POLLAK, p. 55).

Outra característica específica do testemunho será o forte hibridismo de seus textos que intercalam diferentes falas miscigenadas e diferentes formas de contar ou de resgatar suas vivências. Mas, nas palavras de Uhagón (1994, p. 170), a condição híbrida não será exclusiva do gênero testemunhal, caracterizando outros modelos textuais como, por exemplo, a autobiografia e o romance histórico.

Neste ponto, consideramos que seria preciso esclarecer alguns traços plausíveis que contêm o discurso testemunhal da narrativa de Arenas, muito afim ao

pensamento de Jelin, quem indica que:

Hay dos sentidos de la palabra «testigo» que entran en juego. Primero, es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, «dar testimonio». Se trata del testimonio en primera persona, por haber vivido lo que se intenta narrar. La noción de «testigo» también alude a un observador, a quien presencié un acontecimiento desde el lugar del tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal en el mismo. Su testimonio sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho (2002, p. 80).

Através de diversos personagens e histórias autobiográficas, Arenas tenta integrar de forma explícita o sentimento de dever com as vítimas, os fantasmas de seu passado, integrando-as em seus textos e construindo uma narrativa híbrida não onisciente. De essa maneira, tenta oferecer veracidade à tragédia do povo cubano ultrapassando as vozes canônicas clássicas da literatura que escolhem geralmente “[...] la voz y el testimonio de los sujetos, dotando así de cuerpo a la figura del “actor social” (ARFUCH, 2007, p. 17).

Essa procura de identificação mimética muito particular presente nos relatos de Arenas convive de forma natural com uma voz narrativa abarrotada de subterfúgios, expressiva, fragmentária (uma constante no exercício testemunhal). Apresentando, portanto, “[...] la pluralidad de las narrativas – en tanto posibilidad de afirmación de voces otras-, que abren nuevos espacios para lo social, la búsqueda de valores compartidos y de nuevos sentidos de comunidad y de democracia” (Ibid., p. 29). Mas, como Seligmamn-Silva (2003) nos indica e, como já dito, aquela memória “individual” sempre formará parte da memória coletiva, articulando-se com a historiografia de Cuba e conformando, desse modo, três registros possíveis do passado que o escritor precisa reconstruir para poder corroborar os fatos vivenciados em um contexto tangível; contexto no qual relata o trauma para evidenciar essas passagens da história a quem descobrir essa experiência terrível mediante a leitura. Porém, no pensamento de Beverley, “el testimonio no es *historia* en el sentido de una mera aglomeración de particulares; aspira a ser *ejemplar* en su especificidad” (2002, p. 25), sendo esta concepção de subalterno o que dá lugar à apresentação do narrador dissidente.

A interconexão desses três registros enumerados (individual, coletivo e historiográfico) do passado, então, vai erigir um arquivo memorial absoluto e

complexo tanto para Arenas quanto para seu leitor. Conseqüentemente, a experiência narrativa extrema que Arenas pratica, poderia ser descrita nitidamente por Hartman, que opina:

Para "transmitir a experiência terrível", precisamos de *todas* as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte [...] Contar histórias parece, então, ao mesmo tempo, antecipar e adiar uma realização plena. O desejo pela experiência, *de ser um testemunho contemporâneo de sua própria vida, estar totalmente presente nela*, aponta para uma expectativa a ser satisfeita apenas em um horizonte imaginário, que une sublimidade e morte (2000, p. 215-224).

O ato confessional e de contrição na escrita areniana ligada à historiografia influi, irremediavelmente, no ponto de vista desfocado do escritor. Isso perverte evidentemente o discurso, no qual a fidelidade com o episódio relatado será impossível de recuperar de forma objetiva ou absoluta por aquele que o narra. Reproduzem-se manifestações parciais dos acontecimentos vividos. Desta maneira,

[...] o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal "falta originária". Não há presença originária a ser representada, mas falta, ausência, perda" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 20-21).

Sendo, nessas ocasiões, o escritor e personagem Arenas, vítima de sua excessiva simbolicamente e difícil narrativa autorreferencial.

Essa consciência subalterna de presença e não presença torna-se a faceta mais obscura do testemunho areniano, a mais complexa na sua definição, posto que pode interferir no reconhecimento e na valorização do depoimento íntimo e aflitivo do autor. No caso de Reinaldo Arenas, quando se introduz nas narrativas que descrevem suas tragédias pessoais, tornam-se visíveis interferências vivenciais e afetivas. O autor está conectado e desligado da tragédia, ao mesmo tempo, visibilizado e riscado em múltiplas feições íntimas que o identificam e o recusam. Essa multiplicidade difusa e perigosa com uma feição testemunhal é também o que define e desconstrói sua palavra, pois, segundo Beverley,

[...] el testimonio es y no es una forma "auténtica" de cultura subalterna; es y no es "narrativa oral"; es y no es "documental"; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético

que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del "sujeto" (2002, p. 20).

Há uma coexistência entre o que o narrador precisa esquecer e relatar, negar e expressar, segundo Arfuch, “sin renunciar a una temporalización, a la búsqueda de herencias y genealogías, a postular diversas relaciones en presencia y en ausencia” (2007, p. 22). Reinaldo Arenas faz parte de uma história alternativa cubana através de romances como *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (2010), e em alguns contos que integram a análise do presente estudo. O caráter insurreto do autor vai impulsionar a escrita sob um olhar apocalíptico e muito pessoal de Cuba, longe da narrativa socialista realista.

Reinaldo Arenas se expõe e, ao mesmo tempo, magnifica uma Cuba atípica e sonhada, desvirtuada mediante imagens, às vezes grotescas, a fim de tentar aproximar-se ao leitor e ao rosto oculto da ilha perdida para, dessa forma, desmascarar as manobras sócio-políticas do governo cubano, mediante

[...] a possibilidade de uma outra história, de uma memória histórica alternativa: uma memória possibilitada pelo simples fato de que as coisas podem ser, e poderiam ter sido, diferentes do que são. A razão histórica é sempre contingente. Sua contingencia preserva de si mesma a própria ordem da razão crítica. E somente é possível existir a razão crítica que imagine a si própria sempre em confronto com contingências históricas alternativas (MOREIRAS, 2001, p. 351-352).

A oposição de Reinaldo ao poder hegemônico apresenta outra crônica possível da história que quebra as pautas estabelecidas na forma e no conteúdo, dando ênfase ao componente documental de um arquivo memorial de arestas afiladas. Operando como baluarte da imaginação, sem um controle preciso na forma da escrita, sem fazer parte de um gênero exato e aberto à repulsa e ao prodígio da fantasia, sua narrativa se encaixa na multiplicidade textual contemporânea. Todas as alternativas utilizadas pelo testemunho-Arenas partem na procura do reconhecimento de autodeterminação de sua verdade, particular e sem comparação possível. Neste sentido, Achúgar afirma que:

[...] el testimonio latinoamericano contemporáneo denuncia y celebra, pues su deseo es la verdad. Narra en paralelo no para identificar sino para confrontar, distingue y no asimila. Su deseo es desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a ser hegemónica (1992, p. 50).

Os relatos testemunhais de Arenas não pertencem a um contexto latino-americano tipificado, pois atua, do mesmo modo que um sujeito alegórico, em um oásis narrativo e sob um tom estilístico exclusivo, sendo herdeiro único de sua própria alteridade. A obra de Arenas se circunscreve, por um lado, literariamente fora do “boom latino-americano” e, por outro, alheia ao conceito determinado de “real-maravilhoso”<sup>50</sup>, embora este possa ser parcialmente identificável em muitas passagens de sua obra como, por exemplo, no conto, *La vieja Rosa* (1966). Seu universo particular concerne, então, à produção literária mesma. O sujeito-autor é unicamente determinado pela palavra; a linguagem em estado puro será o que constrói e define sua narratividade, tudo aquilo que aspira a ser. Sempre à margem de modelos tipificados, suas narrações são umas viagens envolventes e imprevisíveis. A este respeito, Maccioni indica que,

Reinaldo Arenas hará uso de la única arma que empuñó a lo largo de su vida: la traición, en este caso, a ese modelo de intelectual. Y lejos de aceptar la consigna de que este debe dar cuenta de la especificidad cultural de “lo latinoamericano”, a lo largo de toda su obra rechazará el supuesto de que hay una identidad propia que, por existir *antes* que el lenguaje, debe ser expresada por este. Para Arenas no hay ninguna esencia ni hecho “objetivo” que pueda determinar su trabajo narrativo; ningún fundamento, ninguna verdad para poner de manifiesto, nada en el origen que, operando como dato anterior, el texto debe encargarse de revelar (2014, p. 498-499).

A perseguição do “real”, com base nos argumentos de Seligmann-Silva (2003, p.373-383), não consistirá na translação da realidade, mas no trauma ou no purgatório íntimo que Arenas tem dificuldade para representar e que procura reproduzir com apoio em uma imaginação extremada.

O trauma está diretamente relacionado em Arenas com a repulsa de sua vida e de sua obra por parte do governo cubano. O escritor desde que saiu da prisão do “Morro” em 1976 e depois da funesta experiência de Arenas nos campos de trabalho e, já livre em Cuba, desaparecerá do panorama histórico-literário oficial cubano,

<sup>50</sup> Cf. Gonzalo, 1999. O conceito do “real maravilloso” foi concebido pelo escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), em 1943 a raiz de uma viagem para Haiti. Nas palavras de Carpentier “A cada paso hallaba *lo real maravilloso*... Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la historia del continente”. La expresión hace referencia al carácter de la realidad americana frente al de la europea. GONZALO, C. *Iniciación a la Literatura Hispanoamericana del Siglo XX*. Madrid: Akal, 1999, p. 74.



transformando-se num espectro, numa entidade diluída no interior do território cubano. O repúdio o converte num fantasma, “uma não-pessoa, um não-autor”, transformando-lhe num criador maldito, o que vai contribuir para magnificar e mitificar sua produção escrita futura.

Devemos indicar que o romance testemunhal cubano, além da obra de Reinaldo Arenas, teve inúmeros representantes que merecem ser reconhecidos.

A eclosão testemunhal nasce nas letras do fundador desse gênero, que não será outro que o autor cubano Miguel Barnet (1940), cujo romance testemunhal ou autobiografia etnológica mais importante foi, sem dúvida, *Biografía de um cimarrón* (1966), tendo outras obras representativas como: *La canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) ou *La vida real* (1986); Raúl Roa colaborou como jornalista e também escreveu textos com um forte conteúdo testemunhal em suas recopilações de crónicas e ensaios sobre sua experiência política: *Retorno a la alborada* (1964), *Escaramuza en las vísperas y otros engendros* (1966), *La revolución del 30 se fue a bolina* (1969).

Esses traços essenciais da narrativa testemunhal também estarão presentes em outras obras de:

[...] Béjar Rivera y de García Alonso, previamente premiados en Casa, así como en otros textos latinoamericanos que también eran conocidos en los círculos culturales cubanos para el final de la década de 1960, y que se tomaron como antecedentes para la institucionalización del género: Juan Pérez Jolote de Ricardo Pozas (1948), *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957), *Quarto de despejo: diario de una favelada* de Carolina Maria de Jesus (1960) [...] (BLANES, 2015, p. 195).

O referido *Premio Testimonio La Casa de las Américas*, outorgado anualmente, contribuiu profundamente para institucionalização do gênero, cujo momento de criação se origina com a edição em 1960. Este evento serviu para o desenvolvimento do espaço testemunhal nas narrativas latino-americanas com ênfase nos autores cubanos, os quais têm ganhado numerosos galardões do prêmio desde então até hoje. Os narradores e as obras cubanas que registramos na seguinte nota de rodapé são de alguns autores de romances e contos, cujo foco testemunhal foi realmente nítido a partir de 1970.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Algumas das obras de autores testemunhais cubanos destacáveis seriam: José Soler Puig, *Bertillón 166* (1960); Dora Alonso, *Tierra inerte* (1961); Daura Olema, *Maestra voluntaria* e Raúl

Outro livro recente destacável foi: *Caracol Beach* (1998), de Eliseo Alberto (1951-2011), romance Prêmio Internacional Alfaguara, que narra a vida de um soldado cubano que participa na guerra de Angola<sup>52</sup>.

A representação do sujeito político se transluz também, com evidencia, no recorrente diário testemunhal de Reinaldo Arenas, cujas narrativas curtas estão muito politizadas, já que

El testimonio surge precisamente en el contexto de una crisis de representatividad de los viejos partidos políticos, incluidos los de la izquierda [...] el testimonio ha sido no sólo una representación de formas de resistencia y lucha sino también un medio y hasta un modelo [...] El testimonio es evidentemente una manera de "servir al pueblo"; nuestro servicio aquí es la discusión que entablan estos trabajos sobre una de las formas culturales de mayor resonancia ética y política hoy (ROJAS, 2002, p. 27-28).

Para concluir esta exposição geral do contexto testemunhal que forma parte do imaginário narrativo cubano, percebemos a grande variedade estilista da narrativa biográfica contemporânea.

Muitas premissas testemunhais da narrativa cubana se articularam ao redor da revolução, exaltando suas grandes contribuições para o mundo e para a cultura de seu país, a partir de seus diversos gêneros enunciativos. Porém, esta tendência oscila até o viés contrarrevolucionário testemunhal em outros pensadores como, por exemplo, no caso de Reinaldo Arenas.

---

*González de Cascorro, Gente de Playa Girón (1962); Lisandro Otero, La situación (1963); Jaime Sarusky, Rebelión en la octava casa e a obra fundamental de Jesús Díaz, Los años duros (1966); Manuel Granados, Adire y el tiempo roto e Antonio Benítez Rojo, Tute de reyes (1967); Pablo Armando Fernández, Los niños se despiden, Norberto Fuentes, Condenados de Condado e José Lorenzo Fuentes, Después de la gaviota (1968); Girón en la memoria (1970), de Víctor Casaus, e Amparo: millo y azucenas (1970), de Jorge Calderón González que, lograram, respectivamente, a primeira e a segunda menção do certâmen; Rogerio Moya y Renato Recio, En el año más largo de la historia (1971); Rigoberto Cruz Díaz, Muy buenas noches, señoras y señores... (1972) e Guantánamo Bay (1973); Raúl González de Cascorro, Aquí se habla de combatientes y bandidos (1975); Marta Rojas, El que debe vivir (1978); Fernando Pérez Valdés, Corresponsales de guerra (1981); Contra el agua y el viento (1985), de Juan Almeida Bosque; de Enrique Cirules, El imperio de la Habana (1993); William Gálvez, El sueño africano del Che. ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña? (1995); Ramón Fajardo Estrada, Rita Montaner. Testimonio de una época (1997), entre outros.*

<sup>52</sup> Cientos de miles de cubanos participan en las guerras de Angola y Etiopía, y la solidaridad cubana resulta decisiva en la liberación de Namibia y en el fin del *apartheid* en Sudáfrica (ARBOLEYA, 2015, p. 162-163).

Hoje, a forte significação de Angola para a política cubana é chave nas palavras de Treto (2015, p. 431), que aponta uma: "Fuerte vinculación histórica. Lazos económicos actuales importantes. Posee petróleo. Uno de los pocos países visitados por Raúl Castro después que asumió la presidencia.

## 2.2 ALGUNS COMPONENTES TESTEMUNHAIS NAS NARRATIVAS DE ARENAS

A maior parte da obra de Arenas é construída mediante diversos elementos que verificam e focalizam tanto seu ponto de vista no passado<sup>53</sup> quanto o insistente aparecimento da figura de Fidel Castro, em todas suas ações persecutórias durante o período revolucionário. No livro *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, também aparece a figura onipresente do Mandatário, expressivamente, sobretudo, no conto *Traidor*, de 1974.

Entre algumas das características testemunhais básicas que integram os traços absolutos deste tipo de literatura, as quais são definidas pelo autor Panichelli-Batalla (2011, p. 31-36), podemos localizar as seguintes inseridas nas obras breves do autor cubano, *corpus* essencial deste trabalho:

1. A existência de um contexto histórico determinado: “En la radio, que mamá acaba de prender, una mujer recita un poema patriótico. En la calle siguen retumbando los himnos. Y ahora llega abuelo, desde la venduta, con una bandera roja y negra y un 26 enorme en el centro” (ARENAS, 1981, p. 20). Este parágrafo pertence ao conto *Comienza el desfile*, que descreve um contexto histórico reconhecível. Os hinos se referem à celebração do povo nas ruas pela derrota de Fulgencio Batista, o qual permaneceu no poder desde 1940 até 1959. O movimento revolucionário lutou contra o regime do ditador desde 26 de julho (data que aparece nas bandeiras) de 1953 até 1 de janeiro de 1959, momento no qual os revolucionários tomam o poder.

2. A necessidade de ser testemunha direta: “Oigo hablar otra vez de libertad. A gritos. Eso es malo. Cuando se grita de ese modo: “¡Libertad!”, generalmente lo que se desea es lo contrario. Yo sé. Yo vi...” (ARENAS, 1995, p. 21). No conto *Traidor*, a protagonista da testemunho numa entrevista, com muito detalhe, o que ela e o protagonista do relato sofreram durante a ditadura.

3. Viver uma situação de opressão:

Salir era constatar una vez más que no había salida. Salir era saber que no se podía ir a ningún sitio. Salir era arriesgarse a que le pidieran identificación, información, y, a pesar de llevar encima

---

<sup>53</sup> O grau obsessivo de culpabilidade que Reinaldo Arenas impõe na figura e ações de Fidel Castro encontra seu ponto extremo e delirante no final de sua autobiografia, quando anuncia seu suicídio: “Solo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (ARENAS, 2011, p. 343).

(como siempre llevaba) todas las calamidades del sistema: carné de identidad, carné de sindicato, carné laboral, carné del Servicio Militar Obligatorio, carné del CDR, a pesar en fin, de ir, cual noble y mansa bestia, bien herrada, con todas las marcas que su propietario obligatoriamente le estampaba, a pesar de todo, salir era correr el riesgo de "caer", de "lucir" mal ante los ojos del policía que podía señalarlo (por convicción moral) como *un personaje dudoso, no claro, no firme, no de confianza*, y, sin mayores trámites, ir a parar a una celda como le había ocurrido ya en vanas ocasiones (ARENAS, 1981, p. 150-151).

Arenas no conto *Termina el desfile*, refere-se à situação de opressão total na qual vivem ele e outros muitos cidadãos de Cuba. Qualquer pessoa nas ruas deve constatar os numerosos documentos obrigatórios que o credenciam como cidadão respeitável e aceitado pelo regime de Fidel Castro para evitar ser preso imediatamente pela polícia estatal.

4. Um caráter representativo do testemunho consiste em dar voz a um grupo marginal da sociedade à qual pertence: O mesmo conto citado anteriormente, *Termina el desfile* (1980), tem uma dedicatória testemunhal explícita: "A Lázaro Gómez, testigo", amigo íntimo de Reinaldo Arenas que fugiu também, da mesma maneira que o escritor cubano, pelo porto de Mariel. No relato, o autor, ao qual podemos identificar como o personagem principal da narrativa, aguarda a chegada de um amigo com o fim de ir para a embaixada de Peru, para depois, tentar fugir do país. Após uma longa espera, vai para a embaixada pensando que o amigo pode estar lá esperando-o, mas descobre, finalmente, que o querido amigo não se encontra entre as pessoas que estão na embaixada, e que é um policial infiltrado que obstaculiza o passo de todos os anticastristas presentes para impedir que se refugiem ou possam solicitar asilo político.

Ao amigo íntimo – Lázaro – Arenas também dedica o romance *El portero* (2006), fábula extraordinária que traz na figura do protagonista, Juan, um jovem cubano exiliado, porteiro de um arranha-céu em Manhattan. No romance observamos através do olhar do protagonista, a história da fauna abjeta residente daquele prédio que o autor apresenta como um circo macabro. O porteiro representa a humanidade desse grupo primitivo com o qual convive, funciona como a única arma para combater o opróbio, sendo registradas suas ações e as dos vizinhos com um tom paródico e conotações testemunhais bíblicas surpreendentes<sup>54</sup>. Nas

---

<sup>54</sup> Ya desde el epígrafe al comienzo, la novela da señales de su relación con la Biblia. Una de las conexiones más obvias es el nombre del portero, Juan, que remite al discípulo más amado por Cristo,

palavras do autor: “Nuestra única esperanza –nuestra gran arma– es nuestro portero” (ARENAS, 2006, p. 246).

A complexidade para reconhecer o modelo testemunhal na obra de Arenas é provocada pela abundância de elementos delirantes, inúmeras imagens desvirtuadas e metáforas inseridas em todos seus textos, o que dificulta uma interpretação realista do olhar do autor. Por exemplo, na obra *Celestino, antes del alba*, na edição da editora Argos Vergara, Barcelona, 1982, publicada com o título *Cantando en el pozo*, Reinaldo Arenas indica o caráter testemunhal de seus romances fundamentais que conformam seu denominado ciclo narrativo de *pentagonía*, fazendo uma menção especial na última obra que compõe o ciclo, *El asalto* (2003). Segundo ele, este romance é:

[...] narrado por un autor-testigo, aunque el protagonista parece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente. Permanece así en medio de una época convulsionada y terrible, como tabla de salvación y esperanza, la intransigencia del hombre - creador, poeta, rebelde- contra todos los postulados represivos que intentan fulminarlo. Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen (ARENAS, 2009, p. 14).

Sintetizando, testemunhar no contexto global de suas obras o marco sócio histórico característico será aquilo que vai permitir que Arenas certifique sua existência a partir de uma óptica particular, pois “As formas às quais os indivíduos recorrem para biografar sua vida não são apenas seus feitos [...] são formas coletivas que pertencem à história, à cultura, ao social e que obedecem às variações e às evoluções sócio históricas” (DELORY-MOMBERGER, 2009, p. 99-100).

Sendo assim, o exercício de testemunhar, de biografar-se de forma repetitiva, quase enfermiga, como o faz Arenas, parece ter um objetivo quase performático. Ser o protagonista de sua própria obra ficcional o converte em participante ativo de uma narrativa de experiência. Ou seja, cria-se, dessa maneira, um espaço imaginário tão complexo que nos permite desenvolver, a partir de outra visão, o espaço biográfico

---

llamado Juan de Patmos por haber sido desterrado a esa isla “por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús” (Ap 1, 9). Justamente en Patmos el apóstol escribe el Apocalipsis, último libro del Evangelio en el que se anuncia el final del mundo y la restauración del paraíso. No hace falta indicar la coincidencia entre ese relato de restauración y el significado de la puerta en *El portero*, ni tampoco reparar en el detalle de que tanto Juan de Patmos como Reinaldo Arenas fueron castigados justamente por dar *testimonio*, cada uno de su fe (SILVA, 2009, p. 6).

num grau de supradimensão máxima do real.

### 2.3 BIOGRAFAR-SE E IMAGINAR-SE

Pretendemos, nesta seção, destacar algumas ferramentas utilizadas por Reinaldo Arenas para se representar, as quais se observam como soluções textuais e narrativas que serão recorrentes ao longo de toda sua obra. O escritor em algumas passagens de sua obra inclui *biografemas*<sup>55</sup> que foram criados por Barthes e explicitados em seus textos *A Câmara Clara* (1984) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978). O autor cubano, assim como o fez Barthes, “[...] reuniu alguns autobiografemas [...] lembranças de infância fixadas como breves haicais [...] que pertencem ao campo do imaginário afetivo” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10). Essa prática de recuperação de imagens constitutivas de nossa infância estabelece essa uma particular relação biográfica criada por Barthes, que assevera:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (1984, p. 51).

No livro de relatos *Termina el desfile* (1981) encontramos, desta maneira, fotogramas significativos e íntimos de Arenas. As imagens da infância e da família do escritor trazem recortes *biografemáticos* em alguns contos como, por exemplo: *Con los ojos cerrados* (1964) e *Bestial entre las flores* (1966).

Da mesma forma que os *biografemas* de Barthes, Reinaldo Arenas enlaça seus textos com elos imagéticos que constituem uma voz particular inconfundível. Arenas faz uso desses fragmentos que conformam suas narrações memoriais. As anamneses<sup>56</sup> arenianas inserem “o homem” e “a obra” em sua literatura da mesma forma que Perrone-Moisés (Ibid., p. 14) nos indica.

A descontinuidade biográfica presente na narrativa ficcional de Arenas é fundamental na prática deste exercício tão pessoal. Muitos escritos do autor são reconstruções ou peças de outros textos, tanto na citada *pentagonía* como em seus livros de relatos. O tom paródico que Barthes oferece em todas suas leituras auto-

---

<sup>55</sup> El “biografema” se presenta en relación estrecha con la desaparición, con la muerte; remite a una forma de arte de la memoria, a un *memento m ori*, a una posible evocación del otro que ya no es. Barthes sugiere una evocación ligera mediante un detalle distanciador y revelador de una singularidad (DOSSE, 2007, p. 307).

<sup>56</sup> Para Barthes anamneses são o mesmo que autobiografemas.

narrativas será, de forma inequívoca, um traço fundamental também na escrita de Arenas, como, por exemplo, em *La torre de cristal* (1986). Neste sentido, seguindo o pensamento de Souza (2011), o autor opta por “mentir-verdadeiramente” em relação à prática biográfica. O uso de um exercício enunciativo tão teatral, para esta excelente autora brasileira, surge porque “A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade” (Ibid., p. 23). O texto multiplica, portanto, seus sentidos metafóricos, seus jogos discursivos de fabulação e suas significações altissonantes.

Porém, o uso liberado da narrativa biográfica miscigenada com a história composta por um exagerado e demencial tom de farsa e múltiplos simbolismos entrelaçados, alcança seu ponto culminante na obra *El color del verano* (1991). A fragmentação intencionada desse relato marca sua forte intensidade:

Lo histórico y lo autobiográfico se mezclan y forman un solo contexto y tal vez un solo libro. Hay como una sucesión de personajes que pasan de diferentes categorías, resucitan, vuelven a nacer, pero existen, porque sus tragedias, sus experiencias, su dolor, vienen siendo, más o menos, el mismo, y, en realidad, forman parte de este texto que yo llamaría un texto total en el cual están los cuentos, los poemas, las obras de teatro y las novelas (ARENAS, 2001, p. 63).

Neste romance, as rupturas, alusões e revisitações de histórias passadas e a expansão de uma fantasia interligada com uma realidade delirante e irreconhecível, mas, ao mesmo tempo, palpável, oferecem ao escritor a possibilidade de buscar uma identificação heterogênea e, ao leitor, um espaço vivencial fantástico que lhe proporciona muitas possibilidades interpretativas.

Quando a vida, a alucinação e a história convivem ou se fusionam de forma tão orgânica, como na obra de Arenas, as projeções narrativas têm diferentes alcances e possibilitam diversas aproximações ficcionais e reais. Neste sentido é imprescindível que distingamos os biografemas dos traços biografemáticos. Na opinião de Feil: “Os traços são detalhes que passam despercebidos pelos biógrafos e pesquisadores em geral [...] justamente porque são vazios de significação” (2010, p. 31)<sup>57</sup>. A obra de Arenas, contrariamente, possui muitos biografemas que contém significações profundas e implícitas.

---

<sup>57</sup> Neste sentido, Barthes: “Hace una aplicación a la vez estricta y metafórica, literal y vaga, de la lingüística a algún objeto remoto: la erótica de Sade, por ejemplo [...] No inventa, ni siquiera combina,

A multiplicidade, a falta de unidade na escrita biográfica de Arenas, oferecem muitos desdobramentos interpretativos em alguns dos relatos que analisaremos no quarto capítulo. Surgem, desse modo, questionamentos em primeira pessoa que nos aproximam, também, à multiplicidade de debates existentes, na atualidade, sobre os estudos o ensaios de crítica biográfica como, por exemplo, as obras de Arfuch (2010), Mercado (2009), Seligmann-Silva (2003), Souza (2011), entre muitos outros. Nas palavras de Dosse:

Desde esta perspectiva, los estudios biográficos contemporáneos, presentados por una búsqueda del detalle ínfimo y revelador de la unicidad de un rasgo, no son tan lejanos a esa mezcla de la vida y la obra, aun si la pretensión es más un inicio microscópico que una tentativa totalizante, pero siempre con el fin de producir un sentido más globalizante, que nos recuerde la amplitud de un trayecto y la ejemplaridad de un sujeto (2007, p. 67).

Os retalhos autobiográficos em Arenas admitem e projetam subjetividades, fruto dos abismos pessoais do autor, pois este atua como um elemento fagócito de sua própria realidade e dos espectros que o acompanham, tentando, a partir da imaginação, recuperar-se dentro e fora das margens da memória.

Acompanhando este pensamento, Grande afirma que

Es verdad que sólo se puede escribir lo que se recuerda, sin embargo eso no significa que hayas tenido que vivir tales hechos en el plano de la realidad. Dentro de ti tiene que haber un registro que te permita comprender la emoción que le estás atribuyendo al personaje. El género autobiográfico no es sólo la vida vivida, es también la vida deseada, rechazada, las pesadillas. Así los miedos y todo eso nos marca tanto o más, seguramente mucho más, que los hechos objetivos de la vida de las personas (2002, p. 356).

Arenas vai culminar sua obra, sempre imprevisível, expandindo todas suas possibilidades narrativas nos Estados Unidos, entre Miami e Nova York, e instigado pelo desejo de resgatar e reescrever todos os textos desaparecidos ou roubados em Cuba durante o regime. Esse desejado reencontro com a plenitude de sua palavra, essa comunhão textual, longamente perseguida por todos aqueles que procuram um trajeto histórico-narrativo e seu rastro biográfico completo, a estela de seu corpo físico e inventivo, será um motivo de alegria para Arenas. Este processo de reescrita

---

lo que hace es trasladar: para él, la comparación es razón: se complace en deportar el objeto, mediante una suerte de imaginación que es más homológica que metafórica” (1978, p. 64).



[...] también sucede en textos testimonios y gestos críticos de otros marielitos como José Abreu, Roberto Valero, Miguel Correa, René Cifuentes, Lázaro Gomez Carriles y Reinaldo García Ramos, entre otros [...] estas confirmadas reescrituras reescriben a su vez a Reinaldo Arenas como producción político-ficcional y, específicamente, al hacer énfasis en su materialidad, dan cuerpo a Reinaldo Arenas. Esta reescritura, este cuerpo reescrito, sin dudas, es la figura emblemática de esta generación; por lo cual, la “escoria” no pierde la oportunidad de modelar a su Rey –el Rey de la “escoria”– para ganar, con su plasticidad, la visibilidad de una generación político-literaria, pero también la de un novedoso cuerpo sexuado (GUERRERO, 2014, p. 73).

A dialética de auxeses, de corpos reinventados que se decompõem, presente nos autores de Mariel, conecta-se nas diferentes escritas e, também, reescritas de seu ídolo recuperado, na figura imanente de Reinaldo Arenas, epicentro que os define e os constrói. Assim, sua literatura encontra significados em textos que incluem seu herói referencial. O “Rey”<sup>58</sup> governa na ficção biográfica de seus amigos escritores e em múltiplas produções escritas atuando, mais uma vez, como personagem das histórias de alguns deles, que se reescrevem histórica e literariamente junto a ele.

Durante muitos anos, desde o início da Cuba revolucionária, foram proibidas as publicações do autor dissidente, sendo essa censura oficial que o obrigou a tomar a resolução de enviar suas obras ocultas ao estrangeiro para, desta forma, ser traduzido, lido e reconhecido como escritor além das fronteiras da ilha.

Portanto, suas traduções vão ultrapassar a voz e a ideia de origem, transformando-se em seus textos de partida literária, pois abrangem suas primeiras publicações destacáveis no panorama internacional das letras. Falaremos disso em seguida.

---

<sup>58</sup> Rey foi o apelido ou diminutivo com o qual todos os amigos mais próximos a Reinaldo Arenas o chamavam e, ademais, a rubrica que o autor utilizava para assinar sua correspondência.

### 3 O AUTOR SILENCIADO

O que acontece quando um autor é desautorizado a escrever e publicar a própria obra? A palavra, o romance, aquele manuscrito com uma autoria inexpugnável, uma voz legítima desaparecem? Uma possível resposta, nesse caso, será construir novos textos, recriações a partir dessas obras invisíveis para que a eclosão literária finalmente, de fato, aconteça. Mas, esse discurso explícito só acontece no exílio no caso de Arenas, longe de qualquer perseguição ou condicionamento ideológico.

Como sucede no argumento principal do célebre livro espanhol, *La sombra del viento*, de Carlos Ruíz Zafón (2002), as criações ocuparão, então, em seu forçado desterro, um lugar no “cementerio de los libros olvidados”, panteão da palavra sem vida, no qual os leitores, os arqueólogos das obras roubadas deverão empreender a tarefa de recuperá-las para que a memória histórica e literária permaneça intacta. E, nessa busca do conhecimento encontra-se a chave da busca compulsiva dessa cultura usurpada.<sup>59</sup> Descobrir, dessa maneira, cada arquivo arrebatado pela ditadura será uma tarefa quase impossível, já que nunca poderemos consagrar ou reverenciar aqueles arquivos que jamais foram divulgados e traduzidos, embora o testemunho do autor, sua denúncia política explícita, possa ser a chave que nos aproxime àqueles textos mutilados no passado.

A autenticidade no uso de um discurso compulsivo determina a importante função social do escritor que se expande, no caso de Arenas, após a forçada eliminação de sua obra, surgindo a essência crítica do autor, a força motriz de sua luta política<sup>60</sup>. O escritor justifica a sua escolha e compromisso político, deste modo:

[...] me he convertido en un escritor político. De no hacer así, queridos amigos, sencillamente hubiese tenido que dejar de ser escritor, es decir hubiese tenido que traicionarme, hubiese tenido que dejar de ser. En un sitio donde aún uno puede pasarse una temporada junto al mar sin necesidad de haber adquirido el sello de “obrero de vanguardia” se puede uno dar el lujo de no ser escritor político; pero aquí, que protestar porque el refresco está caliente tiene implicaciones políticas (pues el refresco lo fabrica una empresa, y la empresa pertenece a un ministerio, y el ministerio es parte de la revolución), ah, aquí o se convierte uno en un escritor político (es

<sup>59</sup> “Envolve o que Foucault certa vez chamou de “erudição implacável”; rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas (ou abandonadas)” (SAID, 2003, p.17).

<sup>60</sup> “[...] se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma da práxis: a política” (BENJAMIN, 2000. P. 230).

decir en alguien que dice la verdad) o sencillamente deja de escribir, porque, honestamente, no hay otra cosa que decir (ARENAS, 2010, p. 50).

O compromisso político do autor apresenta um papel imperativo na pesquisa de que aqui nos ocupamos, devido a que Cuba é uns dos poucos países no mundo no qual o escritor resulta desterrado de sua obra, existência e pensamento e onde qualquer leitor anônimo, destes autores eliminados dos registros literários, pode ser punido e encarcerado, acusado de “diversionismo ideológico”<sup>61</sup>; é também um país onde se suprimiu a propriedade intelectual para qualquer autor cubano. “Cuba es uno de los pocos países del mundo donde la creación artística no pertenece ya a su autor sino al Estado (Fidel Castro) a través de un organismo oficial llamado CENDA (Centro Nacional de Derechos de Autor)” (ARENAS, 2012, p. 327).

A imposição literária e ideológica impulsiona o escritor a enviar os seus manuscritos de forma solapada e com grande risco pessoal (devido ao acosso policial e governamental, ao assédio contínuo em que vivia) para o estrangeiro, com a finalidade de que seus livros sejam divulgados em outros países livres e/ou democráticos como, por exemplo, França, destino principal dos primeiros textos publicados, principalmente na Europa. Nas palavras de Arenas:

En el año 70 coincide toda esa época de represión y de absolutismo estalinismo con que yo empiezo a ser un escritor conocido fuera de Cuba. Mis libros se traducen al francés, al inglés, al italiano, al japonés, al alemán. Y eso en vez de favorecerme me perjudica enormemente, puesto que ya era un escritor conocido – y en Cuba prácticamente era desconocido precisamente porque el gobierno no me publicaba (1996, p. 48).

O autor, por conseguinte, nestas manobras, para se visibilizar deve aceitar, sem condições avaliativas mínimas, algumas das traduções produzidas no estrangeiro, validar a sua palavra sem uma supervisão pormenorizada de muitas de suas produções escritas inéditas antes de serem publicadas no exterior. Mas, o

---

<sup>61</sup> Tradução livre do autor dos dados de especial interesse neste tópico específico. Segundo Arenas (2012, p. 98): *Diversionismo ideológico, seção quinta. Artículo 103.* 1. Incorre em sanção de privação de liberdade de um até oito anos o que: 1) incite contra a ordem social, a solidariedade internacional ou o Estado socialista, mediante a propaganda oral ou escrita de qualquer forma; 2) confeccione, distribua ou possua propaganda do carácter mencionado no inciso anterior. 2. O que difunda notícias falsas ou predições maliciosas influentes a causar alarme ou descontento na população, ou desordem público, incorre em sanção de privação de liberdade de um até quatro anos. 3. Sim, para a execução dos fatos apontados nos apartados anteriores, utilizam-se meios de difusão massiva, a sanção de privação de liberdade será de sete até quinze anos (Gaceta Oficial de Cuba, 1974).

acontecimento principal será que várias das obras do escritor rejeitadas em Cuba, a partir desse momento, serão divulgadas, traduzidas e lidas pelo público internacional. Então, Arenas começa a ser um autor com um rosto reconhecível e, de alguma forma, dono de sua obra, de seu corpo ideológico e literário.

### 3.1 PUBLICAÇÃO E REINVENÇÃO DOS TEXTOS PROIBIDOS

Uma grande quantidade de manuscritos de Reinaldo Arenas cobra vida desde então no panorama internacional das letras: *Celestino, antes del alba*<sup>62</sup> (1967), *El mundo alucinante* (1969), o livro de contos, *Con los ojos cerrados* (1972)<sup>63</sup>, publicado em Montevideo, e *El palácio de las blanquísimas mofetas*, em Paris (1975). E, finalmente, aconteceu o desafio narrativo maior da sua carreira literária, a publicação no exílio de *Otra vez el mar*<sup>64</sup> (1982), (texto que reescreveu completamente três vezes) conseguindo, deste modo, que várias obras inéditas ou ocultas no passado fossem editadas e justamente avaliadas pelos leitores não lecionados. No caso de Reinaldo Arenas, a reescrita incentivou a experimentação mediante a exploração livre de diversos gêneros literários e a estrutura aberta, no caso de *Otra vez el mar*. A caracterização do inesperado nesse romance é próprio de uma reescrita constante e sem limites expressivos.

Os desdobramentos narrativos (relato, conto, teatro e poesia) que formam parte da citada obra, funcionam independentemente, estendendo-se em várias representações e personagens que compõem um mesmo discurso multifacetado. A reescrita, nesse caso, favorece uma liberdade criativa indefinida, pois o próprio autor

---

<sup>62</sup> Reinaldo Arenas apresentou-se ao concurso da UNEAC no ano 64, mas ganha só uma menção especial com a obra *Celestino antes del alba* já que segundo José Antonio Portuondo e Alejo Carpentier era impossível premiar o romance que não era político e cujo sentido e conteúdo carecia de elementos heroicos vinculados à revolução cubana. Por este motivo o prêmio principal foi para o romance *Vivir en Candonga*, de Ezequiel Vieta. Desde este momento Arenas percebe que o escritor cubano deve criar sob a doutrina do pensamento revolucionário para obter um reconhecimento na ilha (ARENAS, 1996, p. 42).

<sup>63</sup> Reinaldo arenas, vida e obra, foi sempre um artífice constante de sonoras polémicas e escandalosas discussões tanto no âmbito privado, assim como no entorno crítico e literário. Os contos recolhidos e publicados por Angel Rama em 1972, *Con los ojos cerrados*, servem de exemplo, já que segundo Arenas nas *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)* foram publicados sem autorização do mesmo.

<sup>64</sup> La primera versión de esta novela se comenzó a escribir hace quince años (1966), una vez terminada fue destruida en Cuba por quien hacía de albacea literario de Reinaldo Arenas al sentirse aludido en un episodio (1971), momento en que Tedevoro es salvado por Santa Marica (Dr. Cortés). La segunda escritura volvió a desaparecer, esta vez a manos de las autoridades cubanas (más oficiales), al ser el autor arrestado (1974). Con los textos dispersos por Europa y los pasajes que habían quedado en la memoria, más los que se volvieron a memorizar, el autor reconstruyó una vez más, *Otra vez el mar*. (VALERO, 1991, p. 356).

transgrede e extrapola as ideias do suporte original da sua obra referencial, aquela escrita por ele mesmo, em um primeiro momento.

Com a publicação deste romance surge um dos numerosos desencontros de Arenas com suas traduções estrangeiras. O caráter crítico e exacerbado da figura do escritor cubano objeta, às vezes, com clara inconformidade, muitas das traduções de seus textos publicados que não conseguiram, segundo ele descreve nas *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, captar muitos de seus traços fundamentais e a riqueza linguística do texto de partida. Os variados sentidos nas letras de Arenas, a polissemia, os giros, os matizes de grande parte da obra do escritor tornaram verdadeiramente complicada a tarefa de reescrever na língua de chegada muitos de seus livros, pois como Ricoeur expõe

[...] não há apenas os contextos patentes, há também os contextos escondidos e o que chamamos conotações, as quais nem sempre são intelectuais, mas afetivas, nem sempre são públicas, mas próprias a um meio, uma classe, um grupo, até mesmo um círculo secreto; há assim, toda uma margem do não dito, percorrida por todas as figuras do escondido (2011, p. 52).

A distância geográfica e a falta de uma discussão frequente e pessoal com as editoras encarregadas dos textos proscritos podem ser, também, outro dos fatores que dificultou uma interpretação dos estrangeirismos, respeitando as margens geográficas e lexicais do trópico, e o tom paródico e carnalizador tão específico dos textos de Arenas. Sempre, nesse caso, será o próprio leitor quem interpreta e se apropria de seus textos numa interconexão constante com os traços histórico-literários e significativos que emergem ou se ocultam na maior parte da obra do escritor cubano em suas marcas intertextuais<sup>65</sup>.

O caráter extremamente perfeccionista e hipercrítico do autor também influenciou, de qualquer maneira, com suas exageradas respostas e oposições de algumas traduções de seus livros, surgindo inclusive, cômicas discrepâncias em relação a esses fatos, como aconteceu com a publicação do romance *Viaje a la Habana*.

Porém, graças a essas traduções internacionais se produz a descoberta da primeira e a mais importante obra de Arenas, que sobrevém com a publicação do livro *El mundo alucinante*, premiado na França como o melhor romance estrangeiro

---

<sup>65</sup> “La relación autor-texto fue sustituida, en la creación posmoderna, por la del lector-texto, en la que el papel relevante del lector consiste en la detección de huellas intertextuales. De otro lado, los textos posmodernos se distinguen por una explícita intertextualidad paródica” (KASPERSKA, 2009, p. 3).

no ano 1969 e sendo um grande sucesso de crítica e público, traduzido para mais de dez idiomas. Nesse magnífico texto, as homenagens e recuperações de figuras eminentes histórico-literárias biografadas de forma liberada, serão o enfoque predominante que propõe um novo modelo de expressão criativa com uma total ausência de demarcações narrativas tradicionais.

De qualquer maneira, surge uma interrogação fundamental a partir da obra do escritor: como traduzir Arenas? Até o momento da primeira tradução do escritor cubano no exterior, o único livro publicado em Cuba tinha sido *Celestino, antes del alba*, que obteve em Havana a primeira menção no concurso nacional de romance por um jurado encabeçado por Alejo Carpentier. Apesar do sucesso dessa obra, que se esgotou em uma semana, nunca mais houve uma nova publicação dele. A obra de Arenas, como já indicamos, foi desautorizada posteriormente em Cuba pelo que, nas palavras do autor, “Las múltiples ediciones piratas de esta novela y las numerosas erratas y distorsiones sufridas por su texto han motivado al autor a hacer una versión definitiva de ella [...] la primera edición corregida, revisada y autorizada por el próprio autor” (ARENAS, 2000. p. 13). A Editorial Argos Vergara, em Barcelona, no ano 1982, publicou uma versão autorizada daquele romance com o título *Cantando en el pozo*, pois ironicamente teve que mudar o título original do livro porque os direitos autorais pertenciam nesse momento ao Estado.

Para o autor, o motivo primordial para promover e aceitar várias traduções de seus livros era que seus romances não fossem censurados, desautorizados ou anulados pelo governo cubano. Desta forma, Arenas revela-se contra a nova política comunista de abolição ao direito à propriedade privada, que assumiu os direitos de autor<sup>66</sup> de todos os criadores cubanos.

### 3.2 INTERTEXTUALIDADE E RECONSTRUÇÃO PARTICULAR DAS OBRAS DE ARENAS

Além do contexto de trabalho previamente registrado, o tradutor estrangeiro se enfrenta a uma crítica política substancial oculta nos livros de Arenas, inserida numa obra alegórica cujo subtexto oferece uma ampla margem a inúmeras leituras. Trata-se de romances incômodos para os tradutores e para os leitores da escrita

---

<sup>66</sup> Na Cuba, a Lei # 860, de 11 de agosto de 1960, derroga a Lei da Propriedade Intelectual de 1879, promulgada pela Espanha e vigente durante toda a República. A Lei # 1119 de 1966 suprimiu o direito de autor e extinguiu as instituições que em 1960 criaram-se para controlar esses direitos.

areniana, o que dificulta mais ainda a interpretação de suas obras. Os problemas de compreensão aumentam diante da tarefa de reescrever a pessoal, antirrealista, e experimental voz narrativa do autor latino-americano.

Numa performance narrativa constante, Arenas se descobre e nos descobre as múltiplas faces que o representam com grandiloquência e, de uma forma teatral, quebra todos os limites textuais e as barreiras enunciativas e expressivas presumíveis. A teatralização – a vivida caracterização da narrativa do autor será

Uno de los aspectos más originales de Arenas es la relación que establece con las distintas formas de «simulacros» que lo rodean y que caracterizan su época. Oscilando siempre entre fascinación y crítica, aplicando varias estrategias, Arenas integra la noción de espectáculo en su escritura –inyecta cine, teatro, imágenes, cuadros famosos y auráticos– y transforma la literatura, un arte de la intimidad, en espectáculo. Arenas desarrolla esta fusión de la escritura con las artes de la representación más allá de los límites discursivos, construye su propio personaje de artista a partir del modelo del actor, haciendo su teatro mediático, transportando la obra de arte en el campo intrínsecamente postmoderno del epitexto público: entrevistas, declaraciones, documentales y discursos como «performances» que contribuyen a poner en escena una obra espectacular (SOUQUET, 2011, p. 14).

Surge, deste modo, um desafio intertextual evidente, no qual o escritor, num diálogo provocador com o leitor, constrói e desconstrói o sentido absoluto da obra com base nos intrincados conteúdos de sua produção literária. Haverá, também, um choque direto entre o cânone europeu e a riqueza linguística, estilística e estrutural dos textos, sempre inesperados, em Arenas.

A compulsiva intertextualidade e estrutura particular de seus textos encontram-se inseridas, às vezes, como um canal produtivo insólito. O citado romance *El mundo Alucinante* serve de exemplo intertextual claro ao apresentar a releitura que o autor fez de variados textos clássicos antigos. Nessa obra, o diálogo literário principal se estabelece com o romance picaresco clássico espanhol, sendo evidente a influência de obras como *Lazarillo de Tormes* (1554) ou *El Buscón* (Quevedo, 1626), e as célebres referências a *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes, 1605) ou *A Divina Comédia* (Dante, 1304-1321), inclusive, entre muitos outros modelos clássicos com os que dialoga de forma exemplar.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Há um acúmulo excessivo de textos de outros autores que são parodiados e reescritos na trama do romance de Arenas, fato que situa a literatura como um fenômeno que problematiza as noções de autor, originalidade e fontes, embaralhando todos esses campos para enfatizar que as obras, os

Em *Un banquete canónico* Rojas (2000, p. 8) nos adverte já dos cruzamentos e desencontros existentes entre os três cânones literários: o nacional cubano, o regional latino-americano e o universal ocidental, exemplificado na obra *Un mundo alucinante*. Arenas “[...] va tejiendo una posible solidaridad, la utopia de un banquete canónico, más ligada a la herencia intelectual que al contacto afectivo” (Ibid., p. 94), como assim acontece com a legado intelectual e as obras de Lezama Lima e Piñera. Sua empatia literária faz-lhe infiel perante a qualquer dogma textual e o libera sem condições em sua prática literária. Na obra de Arenas, *El asalto* (2003), as referências e intertextualidades externas e pessoais histórico-literárias em seus capítulos são incontáveis, sendo, neste caso, o cânone preponderante o ocidental.

A fidelidade ao texto original nesta nova construção do autor dilui-se, surgindo na reformulação do livro transformado, novos discursos, estruturas, paratextos e imaginários imprevisíveis. Aparecem, portanto, narrativas redefinidas.

O texto, como signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. A imagem exemplar do texto “original” deixa de ser, portanto, a de uma sequência de vagões que contém uma carga determinável e totalmente resgatável (ARROJO, 2007, p. 23).

Os temerários quebra-cabeças narrativos desenhados pelo escritor permitem, em múltiplas ocasiões, a reestruturação dos textos, sendo muitas vezes estas escolhas, no caso de Arenas, pessoais, extraliterárias ou estritamente comerciais. Por exemplo, os contos *Que trine Eva* e *Mona*, que num primeiro momento foram concebidos como relatos breves para ser inseridos em seus livros de relatos, finalmente conformam dois capítulos de *Viaje a la Habana (novela em tres viajes)* (1990). Numa carta, Arenas confirmava esta mudança: “[...] Llego a la conclusión francesa de que *Viaje a la Habana* es una novela. Creo que desde el punto de vista comercial es mejor así” (ARENAS, 2010, p. 256).

No obstante, a recriação referida dos textos clássicos antigos e de sua autoria, para Arenas, não é de forma alguma uma deslealdade ou traição, pois para ele “Ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaria de ser obra de ficción” (ARENAS,



1987, p. 10). Da mesma maneira, reescrever as suas obras perdidas e arrebatadas, e consentir a publicação das traduções de obras nunca divulgadas sem uma supervisão fidedigna, foi a única forma de subverter as restrições do sistema totalitário e se confrontar com o regime Castrista, de maneira direta, decisão que persistiu após a morte de autor dissidente.

Uma decisão prioritária do escritor foi que toda sua obra não fosse publicada em Cuba até a morte de Fidel Castro, o que simbolizaria, para ele, a recuperação expressa dos direitos de propriedade, sem imposições, transformando-lhe assim em um narrador universal e livre.

As traduções de um “não autor”, como Arenas era considerado em Cuba, faz que os dados indagados sejam ainda mais relevantes. O criador e a figura do mito fusionam-se estabelecendo uma literatura ripária, miscigenada, com grande valor crítico-social e imprescindível, principalmente para o cidadão cubano que precisa de um referente literário que o represente. A proibição incita, dessa forma e, com maior ênfase, a insistente recuperação de todos seus manuscritos e a extrapolação da obra maldita ou perdida do escritor.

[...] La prohibición les confería virtudes insospechadas. Sus autores dejaban simplemente de existir: sus nombres ni siquiera eran mencionados en el Diccionario de la literatura cubana, como ocurrió en el caso de Guillermo Cabrera Infante y en el de Severo Sarduy, ni en ningún periódico, literario o no. Reinaldo Arenas, por su parte, tuvo derecho a un trato peculiar: aunque figurara en el Diccionario, para los pocos visitantes que deseaban verlo, no existía en la isla ningún autor con ese nombre. La juventud intelectual dentro de Cuba llegaba, por lo tanto, a mitificar su existencia y sus obra (MACHOVER, 2001, p. 114).

A seguir, pretendemos conectar a escrita de contos de Arenas com um período esplêndido da palavra em Cuba, no qual surgiram novos narradores que desenharam propostas intangíveis e arriscadas, seguindo o caminho experimental percorrido pelo autor a partir da década de 1960<sup>68</sup>. Entendemos que Reinaldo Arenas pode ser uma escolha lógica como exemplo dessas temáticas divergentes,

---

<sup>68</sup> [...] una mirada más atenta nos devuelve una intención en ellos, una marcada tendencia a colocarse en otra zona experimental con la palabra [...] El campo y la ciudad ya no compiten entre sí para darnos dos miradas diversas en el cuento, sino que forman parte de una misma dinámica. La Nueva Cuentística Cubana rompe con las convenciones lingüísticas de los cuentistas rurales y urbanos, dinamita el conflicto, se polariza en asuntos de vida o muerte, e interroga también la posición del individuo ante la Historia. Este será el camino de Eduardo Heras León, Norberto Fuentes, Reinaldo Arenas, Antonio Benítez Rojo, Gustavo Eguren, Manuel Cofiño, Julio Travieso, José Lorenzo Fuentes y Joel James. (LÓPEZ SACHA, 1999, p. 3-5).

ousadas ou como exemplo das distorções narrativas que oscilam entre o realismo e o fantástico, marca referencial literária e ideológica dos contos e do universo ficcional do autor. A pesar de que

A partir de 1972, sin embargo, el cuento vuelve a detenerse. El endurecimiento de la política cultural provoca la marginación de numerosos creadores. Autores como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Eduardo Heras León o Antón Arrufat dejan de publicar y las poéticas del absurdo, la fabulación y la violencia pierden su hegemonía en el cuento cubano (LÓPEZ SACHA, 1999, p. 5)

O período crítico na década de 70 que Arenas viveu em total ostracismo literário, fez com que ele oculte, destrua ou recupere, logo depois, no exílio, todas as histórias concebidas durante esses anos. De forma atemporal e dentro de seu universo idiossincrático, Arenas vai manter o diálogo frontal entre os elementos tradicionais e a fantasia, oferecendo falas próximas e surpreendentes. Como o mesmo autor indicará “Ese mundo mágico era completamente normal, lo veíamos. La realidad y la magia esa primitiva transcurrían en un mismo nivel” (ARENAS, 1996, p. 36). Estas características dotam sua voz pessoal e dão uma forma heterodoxa a todos seus contos.

#### 4 CONTOS DE MEMÓRIA E EXÍLIO: LINHAS HISTORIOGRÁFICAS E ALUCINANTES

La ficción es una de esas formas, acaso la más privilegiada, mundo alternativo o paralelo donde el hombre puede, aunque sea de manera ilusoria, mirar a sus demonios cara a cara, gozar con ellos y gratificarse con aquellas transgresiones y excesos arriesgados sin los cuales no se resigna a vivir. Que la vocación de un creador de ficciones es un sucedáneo, una manera de transar con una realidad que sería de otro modo invivible, pocas veces se advierte de manera tan evidente como en el caso de Reinaldo Arenas.

(VARGAS LLOSA, 1992, p. 14)

O valor e interesse psicológico, identificador e imaginário dos relatos breves do nosso estudo acolhe uma forte ligação com o desaparecimento sob a influência do estado emocional que os submerge na história mais íntima do autor. Sendo, de forma específica, o “conto literário” um veículo expressivo essencial delineado nas diferentes narrações que integram os livros de contos de Reinaldo Arenas. De forma mais específica, tratam-se de exemplos de “conto moderno” ou em outras palavras:

[...] un objeto artístico, cuyo grado de figuratividad puede variar, al igual que en las artes plásticas, pero que guarda por lo común –por el hecho de ser esencialmente la narración de una historia- una cierta relación de representación o mimesis con alguno o algunos de los ámbitos de lo real. Esto incluye –nos apresuramos a decir- desde el esfuerzo realista más depurado (que no es, por supuesto más que un tipo de representación, una forma entre otras de cartografiar la multiforme realidad) hasta las fronteras más lejanas de lo imaginario, lo fantástico, lo maravilloso, lo onírico o lo objetual (PACHECO, 1993, p. 17).

O fato mais surpreendente nos escritores cubanos exilados foi que, apesar de morar nos Estados Unidos, cuja língua oficial é o inglês, os autores optaram por prosseguir escrevendo e publicando seus livros em língua espanhola, limitando a acessibilidade e o valor comercial da sua escrita, mas, ao mesmo tempo, outorgando-lhe autenticidade e maior força às suas vozes literárias. Na década de 1980<sup>69</sup> e princípios de 1990, anos nos quais as produções de relatos breves de

---

<sup>69</sup> Pero no será hasta 1980, con la publicación de *El niño aquel*, de Senel Paz, que el cuento vuelva a encontrar nuevas formas de composición y estilo. *El niño aquel* abre una perspectiva diferente. La mirada de un niño devuelve al cuento cubano la posición esencial ante la literatura, la conciencia de su autonomía como obra de arte. Desde esa jerarquía, el cuento puede ser realista, fantástico o

Arenas chegaram aos leitores, nos criadores mais célebres do exílio, haverá uma preponderância na produção de romances e poesia, transformando os relatos breves em peças isoladas, porém de grande expressividade e qualidade em muitos desses mesmos escritores.

Existem esplêndidos autores de contos cubanos cuja obra se localiza após 1959 no primeiro exílio, com figuras à frente como Lydia Cabrera (1900-1991), autora da obra prima, *El monte* (1954), cujo primeiro livro no desterro foi *Ayapá: cuentos de jicotea* (1971). Essa escritora, idolatrada por Arenas, reflete como ninguém sobre a tradição e a cultura afro-cubana. No entanto, focando nosso olhar nos escritores de Mariel que publicaram livros de contos, poderíamos destacar Carlos Victoria (1950-2007), autor de *Las sombras de la playa* (1992) y *El resbaloso y otros cuentos* (1997); Luis de la Paz (1957), que publicou *Un verano incesante* (1996) ou Rolando D.H Morelli (1953), autor dinamarquês afincado em Cuba desde os cinco anos e escritor de *Algo está pasando* (1992). Posteriormente e antes do êxodo de Mariel, outros criadores importantes escreveram produções de contos, temos ricos exemplos como: Esteban Luis Cárdenas (1945-2010), *Un café exquisito* (2001); René Ariza (1940-1994), *Cuentos breves y brevísimos* (1997); José Abreu Felipe (1947), autor dos *Cuentos mortales* (2003) ou Sonia Rivera-Valdés (1937), *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*.

As temáticas que mais abundam nesses autores, cuja visão e narrativa se encontram entre os escritores revolucionários, as ficções da violência e os novíssimos, as quais são: o desterro e uma declaração de sentimentos encontrados de não pertinência, de exclusão irrestrita. Sendo o tom confessional, testemunhal e autobiográfico o recurso que caracteriza a identidade peculiar da maioria desses escritores. Neste breve itinerário pelas narrações de contos cubanos no exílio, ocupa um lugar especial *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1989), do citado Senel Paz (1950), cuja merecida fama aumentou com a excelente versão cinematográfica, *Fresa y Chocolate* (1993) e *Delito por bailar el chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante. Trata-se, este último, de um conto que recupera a poética da lembrança de Cuba dos anos 50, de um modo musical, enfático e evocador, de

---

poético sin recurrir a los métodos del realismo mágico o lo real maravilloso. Los hechos sociales o históricos pasan ahora a un segundo plano, o mejor dicho, se integran a la mirada del personaje y a su universo cotidiano. La fábula y los sucesos narrados pertenecen entonces a una visión unitiva, donde lo visible del argumento es contado para decir algo más, otra cosa que permanece oculta e ilumina el sentido del cuento (LÓPEZ SACHA, 1999, p. 5-6).

léxico localista e ritmo sensual tão típico na melhor escrita do autor do romance referencial *Tres tristes tigres* (1967).

Os caracteres dos relatos neste período, nas palavras de Cruz, serão:

La ansiedad por regresar, el odio por las circunstancias que lo alejaron de su tierra, la esperanza de construir otra vida y la imposibilidad de olvidar son temas que recorren la narrativa cubana del exilio, una de las aristas de mayor interés dentro del cuento cubano en la última década (2004, p. 262).

Como Jorge Fornet (2002) destaca, no final do século XX, os contos cubanos trazem-nos os mesmos vaivéns que descrevem uns anos de fortes tensões nos quais o desencanto e a frustração definem os conflitos da maioria dessas histórias. O relato breve vai apresentar um desejo de câmbio da realidade, de aquilo que poderia ter sido, mas que nunca foi em Cuba.

#### 4.1 TERMINA EL DESFILE E ADIÓS A MAMÁ

Desde a primeira exposição pública de uma narração curta de Arenas, *Los zapatos nuevos* (1962), da qual fez sua leitura no Concurso da Biblioteca Nacional para Narradores de Contos, sua narrativa breve fascinou pela originalidade, força e emoção que destilava. Nessa ocasião, a qualidade de seu texto foi assinalada por poetas muito eminentes daquele juizado que participaram no concurso, como Eliseo Diego<sup>70</sup> (1920-1994) e Cintio Vitier (1921-2009). Esses autores, surpreendidos pela autenticidade do conto de Arenas, convidaram-no, junto com a diretora da Biblioteca Nacional, Maria Teresa Freyre de Andrade, para trabalhar futuramente no emblemático recinto. Este fato, como o próprio escritor reconhece em sua autobiografia *Antes que anochezca sería* decisivo para sua formação literária ulterior. O acesso ilimitado aos livros trabalhando na biblioteca nos seguintes anos e a leitura incessante de grandes autores contribuíram enormemente para seu aprendizado autodidata como criador em cernes e a citada revisitação e de obras emblemáticas passadas.

Voltando à metáfora dos sapatos vazios do relato apresentado por Arenas para o concurso, descreve-se que no dia 6 de janeiro, “dia dos reis mágicos”, os sapatos do protagonista continuam estando completamente vazios e rompidos na

---

<sup>70</sup> Eliseo Diego (1920-1994), um dos maiores mestres da poesia cubana do Século XX.

manhã seguinte, apesar do desejo da criança de encontrar, neles, algum tesouro oculto. O protagonista da narração fica decepcionado quando não encontra nenhum dos presentes almejados em seus sapatos, porém, surpreendentemente, esta fatalidade esconderá uma descoberta ainda mais importante para ele e para os leitores da narração. O mundo, a natureza e seus mistérios constituem o maior presente que o protagonista pode esperar, pois graças a seus sapatos rebentados e vazios, a seus pés desnudos, terá o contato direto com o território pelo qual caminha, o prodigioso mundo real. A criança pisando na erva molhada, no campo, conecta-se com a terra, com seu sonho e com seus anseios verdadeiros, pois como o amigo do autor, Juan Abreu, assinala,

[...] pegados a la tierra y a la hierba que de alguna manera nos separaban de la asfixiante realidad, nos adentrábamos en el mágico reino de los libros, de las palabras, de la imaginación. Sin darnos cuenta (nunca nos damos cuenta) éramos felices (1998, p. 17).

Essa conjunção de fantasia e realidade inserida em um universo de revelações simples e, simultaneamente, categóricas, faz que, além de constituir um passo à frente para a maturidade, a criança se vincule com o espaço do conhecido, experimentado, porém esquecido ou não aproveitado em sua plenitude. A realidade do cotidiano apresenta-se como um mistério revelado. O protagonista, de repente, viverá um momento de epifania. Na opinião de Márquet (2001, p. 86):

El niño aguardó en vano a los reyes, pero al despertar supo que no tenía por qué esperar. Al caminar por el campo, el hoyo en el zapato le hizo sentir el rocío del campo. Rotos, apenados, humedecidos, esos zapatos le permitieron volar entre flores. El protagonista supo también que no tenía que " pensar en otra cosa" para calmar la ansiedad [...] Allí se opera la revolución de los tiempos: la experiencia le aporta algo concreto en el instante inmediato; no tiene que esperar a un mañana incierto que sólo anualmente se repite [...] El régimen castrista lamentaría haber concedido un premio a Reinaldo Arenas. Habilitó a la pluma que mejor supo desvelar el carácter selectivo, excluyente, persecutorio, concentracionario, de la "utopía" socialista.

Os grandes obstáculos pessoais que Reinaldo Arenas enfrentou, como já destacamos ao longo do estudo da produção de suas obras, e a conseqüente publicação tardia de sua escrita, dificultaram a localização da data exata de muitos

de seus contos. Entretanto, com base nas três edições principais de seus livros<sup>71</sup> de relatos, poderemos encontrar de forma aproximada quando foram concebidos, embora sua publicação fosse, em geral, posterior ou tendo sido elaborados em um processo de reescrita baseando-se na ideia inicial do conto original.

*Termina el desfile* (1981) foi um livro de relatos curtos primeiramente publicado por Angel Rama em Uruguai em 1972, intitulado *Con los ojos cerrados* (mesmo título do conto que examinamos). A edição completa que observamos neste trabalho integra nove contos escritos ao longo de três décadas, oito deles produzidos em Cuba e um último que acrescentou nessa edição Reinaldo Arenas em Miami, já exilado, que deu nome ao volume: *Termina el desfile*. Desta forma, podemos contrastar, num mesmo manuscrito, um discurso de Arenas submetido às regras estatais e outro completamente liberado das ataduras oficiais em EUA. Os nove relatos que compreendem este livro são: *Comienza el desfile*, *Con los ojos cerrados*, *La vieja Rosa*, *A la sombra de la mata de almendras*, *Los heridos*, *El reino de Alipio*, *El hijo y la madre*, *Bestial entre la flores* y *Termina el Desfile*. Apesar da desconexão enunciativa aparente dos contos e o uso e desuso da verdade e a imaginação num mesmo compêndio, o livro de relatos contém muitas afinidades nos conteúdos e no estilo narrativo. Na opinião de Mújica, todos esses contos:

[...] podrían pertenecer a una especie de ciclo. Los nueve tienen temas comunes y reiterativos como lo son el sentimiento de estafa (a nivel político y a nivel humano), la imposibilidad de amar a alguien, la asfixia dentro del seno familiar, la familia como una extensión de la opresión política, la relación amor-odio con la madre, el tono homosexual, el humor en medio de las situaciones más trágicas. Sin embargo, los cuentos que abren y cierran la edición están muy relacionados pues ambos parten de experiencias vividas por el propio autor: ambos dan testimonio de primera mano de acontecimientos históricos en que Arenas ha participado directamente. O sea, tienen características autobiográficas (1999).

O volume de *contos Adios a mamá (de La Habana a Nueva York)* (1995), divide-se em nove narrações estruturadas nesta ordem: *Traidor*, *La torre de cristal*, *Adiós a Mamá*, *El cometa Halley*, *Algo sucede en el último balcón*, *La gran fuerza*,

<sup>71</sup> Os três livros recompilatórios de contos que utilizaremos na análise posterior destes mesmos serão: ARENAS, R. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981; ARENAS, R. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*. Barcelona: Altera, 1995. ARENAS, R. *Termina el desfile seguido de Adiós a mamá*. Barcelona: Tusquets editores, 2006.

*Memorias de la tierra y El final del cuento*. Esta obra excepcional contém muitas das melhores histórias curtas de Reinaldo Arenas, que reúnem personagens originais, sobrecarregados, vorazes, poéticos e, concomitantemente, coloquiais. As ricas narrativas desse livro são arquitetadas mediante uma infinidade de elementos memoriais ou testemunhais os quais destacamos durante nossas diferentes observações realizadas no percurso textual deste trabalho.

Nesses contos, a palavra ferida, além da realidade, do tempo lógico, evidencia, ao mesmo tempo, a alma dolente do escritor de Holguín, oferecendo algumas variantes históricas das páginas riscadas e silenciadas pela história oficial literária cubana.

Abraçando a criação de Reinaldo Arenas sempre além do limite, precisamos invalidar os paradigmas fechados para persistir na fantasia, quebrar a linguagem e sua imagem preestabelecida para, desta maneira, decodificar sobre o que falam seus personagens e suas narrações, lendo e, simultaneamente, contando uma nova história, como acontece com o protagonista do apaixonado romance, *Otra vez el mar* (1982). O protagonista desse romance, assim como Reinaldo Arenas, nas palavras de Valero (1991, p. 363): “Él marcha solo con sus fantasmas, invenciones y obsesiones, con sus transfiguraciones. Él ha asumido la voz de los demás, los que no pueden ni hablar, ni pensar”. Acompanhando dito pensamento, Juan Abreu declarava em seu livro *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas* (1998, p. 4) que os autores, sem voz como Arenas, devem prestar especial atenção aos “Fantasmas que sonrén, que hacen un gesto cómplice desde la nada y entonces no queda más remedio que sentarse y contar. O imaginar. Y seguir”.

Nesta pesquisa analisamos seis contos de Arenas. O estudo, de tipo histórico-simbólico, fez-se com base em três relatos pertencentes a cada um dos volumes referidos e cujos componentes histórico-memoriais resultam salientes ou reconhecíveis. Pretendemos, neste passeio pelas narrativas mais íntimas do autor, ressaltar os paralelismos entre sua vida e sua ficção, com especial ênfase nos aspectos autobiográficos e políticos inseridos em suas obras.

Procuramos, ao mesmo tempo, desentranhar caracteres linguísticos, narrativos e estruturais e referências pessoais nas construções dos contos tanto biográficos quanto alucinantes de Arenas que, em sua simbologia, aparentemente difusa, integram muitos dos aspectos comuns ou elementos recorrentes que fazem parte de sua obra fundamental.



#### 4.1.1 *Con los ojos cerrados*, 1964

O primeiro conto analisado pertence ao livro de relatos *Termina el desfile* (1981), publicado por Seix Barral, na Espanha. Para Solotorevsky (1993), as informações específicas que mais podem nos chamar a atenção desse relato são a sua narratividade plural e a combinação de elementos reais e insólitos. Há uma superposição dos planos irrealis nos fidedignos e dos componentes subjetivo e objetivo para, desse modo, introduzir um elemento de deslumbramento último que liga ambas as realidades. Uma conclusão inesperada faz-nos questionar até o fim da história se o imaginado é realmente fantasia ou somente outra dimensão da realidade que não conseguimos perceber em nosso trajeto diário. Tudo isto nos faz questionar: somos, nesse sentido, parte do que imaginamos ou idealizamos? Ou, somos os resquícios daquilo que significamos quando contamos nossa própria vida?

O narrador, sem um nome específico, que se mantém no anonimato até a conclusão do conto, trata-se de uma criança. Além disso, é um narrador autodiegético, sendo o personagem principal quem narra a história e o protagonista, que escolhe, explicitamente, o leitor como destinatário do relato, eludindo a sua mãe como tal figura: “A usted sí se lo voy a decir, porque sé que si se lo cuento a usted no se me va a reir en la cara ni me va a regañar” (Ibid., p. 23). O narrador justifica sua opção de testemunhar sua história completa ao próprio leitor, de forma direta, já que este, em sua opinião, não vai tratar de julgar suas palavras como faz habitualmente sua mãe: “Por eso. Porque sé que usted no me va a decir nada, se lo digo todo”. Estabelece, assim, a criança-narrador, uma vinculação especial com o leitor, sugerindo-lhe que vai fazer uma confidência e, portanto, oferecendo-lhe um papel ativo diante de suas palavras. Desta maneira, acreditamos que formamos parte do mundo do narrador como espectadores principais daquilo vivenciado pelo autor. Cria-se, pois, um jogo de pontos de vista entre aquele que narra e aquele que lê e decifra a história.

Segundo Gérard Genette (1996), o nível narrativo do conto seria intradiegético, por estar acontecendo dentro da história narrada, sendo o narrador também o personagem e a voz enunciativa, que relata a história em primeira pessoa e assume, destarte, a função de personagem.

O protagonista do conto nos descreve uma série de episódios cotidianos de sua vida de forma minuciosa no longo caminho para escola. O fato de a distância ser

tão longa, de tantos quilômetros para chegar ao colégio rural, foi apontado por Arenas numa entrevista: além de significar uma aventura, o trajeto para o destino acadêmico é percebido pelo autor quase como uma tragédia cotidiana, em sua viagem rotineira para uma escola rural que o escritor começou tardiamente com doze anos (1996, p. 38).

No relato, o narrador e o personagem principal marcham juntos (ou são uma mesma voz), já que ao longo da história, a focalização e a perspectiva de ambos os atores são internos e paralelos até o final.

Já na segunda parte do relato, acontece o episódio crucial do conto, em que se gera um efeito de sentido avesso a todo aquilo que se tinha narrado anteriormente pela criança.

O protagonista do conto, no ato de fechar os olhos, é consciente de que está fazendo algo que não deveria. É, por isso que, quando expressa que com os olhos fechados se veem muitas outras coisas, de alguma maneira nos está pedindo (aos leitores) que não informemos daquilo que está fazendo para a sua mãe, figura que representa a autoridade severa matriarcal e tão recorrente nos contos de Arenas. O narrador nos fala diretamente porque assume que o leitor não vai denunciar nem rejeitar suas ações, como sim o faria sua mãe “[...] y no se lo vaya usted a decir a mi madre, pero con los ojos cerrados uno ve muchas cosas, y hasta mejor que si los lleváramos abiertos” (Ibid., p. 25). A presença da mãe como figura castradora é uma característica habitual nas narrativas curtas de Arenas. Outro exemplo disso se vê no conto *La vieja Rosa*.

Esse desaparecimento ficcional na segunda parte do conto, quando a criança fecha os olhos, revela uma realidade alternativa e positiva que ocupa o corpo principal do relato. O narrador modifica a primeira visão do relato, apresenta, desse modo, um significado e simbolismo político camuflados na figura do autor Reinaldo Arenas, já que o ato de fechar os olhos é realmente a forma que encontra o autor de escapar, imaginar, reconstruir, escrever e narrar o que verdadeiramente está pensando, sem censura nem proibições para descrever seu mundo pessoal, apresentando o seu imaginário de maneira acessível.

Nessa possível leitura dos eventos, podemos interpretar o discurso emancipado do autor fora dos pressupostos inquisitivos revolucionários. O ato de fugir de uma vida de frustrações e condicionamentos pode ser interpretado, no caso do autor cubano, na necessidade de fugir da perseguição do regime castrista, como

já assinalamos em alguns episódios de Arenas. O atropelamento do personagem principal na ponte, por um caminhão, pode ser uma analogia do alto custo que teve que pagar o autor em seu processo persecutório em Cuba.

Os eventos da história no trajeto do protagonista repetem-se duas vezes, mas, em cada ocasião, tudo acontece de forma completamente diferente. Confluem, assim, duas perspectivas de uma mesma narração. Na segunda parte do conto, a alegoria fantástica de um mundo imaginário sobrevém no fluxo discursivo nesse ato de fechar os olhos. Isto nos pode convidar a elucubrar se a alocução pessoal prévia do relato seria subjetiva, cuja modalidade máxima é acreditar que a presença do “eu” pareça mais evidente. Transforma-se o relato num discurso modalizado nessa outra interpretação da realidade que nos faz ter dúvidas, como leitores, sobre se a informação transmitida pode ser ou não verídica.

No começo, pensamos que o narrador nos está contando a história segundo está sucedendo, porém, ao final, descobrimos um discurso indireto, já que o narrador está no hospital descrevendo algo que já tinha acontecido com anterioridade.

Afinal, nestas intrincadas rupturas temporais, os jogos cronológicos do narrador são mais que evidentes e não sabemos se quem se engana é o protagonista ou se são os leitores enganados pelo escritor.

Por outro lado, as desconstruções da infância do escritor e a consequente ruptura dos limites entre a realidade e a fantasia, identificadas no texto, lembram-nos o romance *Celestino antes del alba*, escrito no mesmo ano da publicação do relato, em 1964. Nesse livro exponencial da narrativa da década de 1960, o protagonista mostra-se entre a fantasia, a poesia, o delírio, os fatos ilusórios e a própria existência. Sendo assim, o sonho e a realidade são as duas faces que constituem a narrativa. Nesse romance, Celestino, que é a criança protagonista, assimila traços da infância do autor. O herói perseguido do livro *Celestino antes del alba*, como o próprio escritor, tem como única opção o imaginar, inventar para poder resistir seu presente.

Em Arenas, afluem olhares abertos entre duas orbes ou espelhos quebrados que esboçam, da mesma maneira, uma única imagem que lhe representa. Sendo assim, os elementos constitutivos dos relatos da infância seriam a duplicidade ou oposição entre duas visões: a da vida e a da não-vida. Isso funcionaria como uma

válvula escape, através da escrita, da violência filial sofrida. Essas problemáticas familiares e de realidade-evasão se encontram nos contos

“Con los ojos cerrados”, “Los heridos”, y “Bestial entre las flores” que transcurren en un vaivén entre los códigos referenciales y no referenciales. Los personajes se valen de la imaginación/fantasía para modificar los mundos opresivos en los que les ha tocado vivir. Arenas yuxtapone un mundo interior de inocente fantasía con un mundo vulgar y abusivo (SOTO, 1990, p. 16-17).

Essa defesa da imaginação que o escritor cubano proclama para sobreviver faz parte do desejo do poeta de existir por e para a poesia, para o universo literário. O uso da imaginação nas figuras infantis protagonistas dos contos de Arenas, “[...] las ensoñaciones del narrador funcionan en dos ejes: como transformación y como deseo. El niño tiene que recrearse a sí mismo a través de otro para sobrellevar la situación. La imaginación lo transforma [...] es etéreo pero a la vez material” (RUÍZ, 2008, p. 79).

#### **4.1.2 Comienza el desfile, 1965**

Este conto de Arenas funciona como uma narração histórica-autobiográfica que assinala o triunfo da Revolução Cubana em 1 de janeiro de 1959. O narrador, na visão precisa do escritor, converte-se em testemunho direto, mais uma vez, dos acontecimentos que relata, expondo uma passagem fundamental de sua vida, ao mesmo tempo, em que descreve o nascimento da utópica liberação de Cuba e o levantamento e a vitória dos rebeldes castristas. A população completa da cidade natal de Arenas – Holguín – é o público, os espectadores que recebem com grande confusão e júbilo a chegada dos guerrilheiros vencedores.

A descrição do grupo entrando no povoado sendo ovacionada pelos cidadãos é contemplada pelo personagem principal e anti-herói que será assumido autor do conto. A celebração geral funde-se com o desejo sexual particular do personagem-Arenas em sua juventude, que se explana durante a chegada e acompanhamento de uns dos rebeldes nessa entrada triunfal “DETRÁS –pero casi junto a mí– viene Rigo, silbando y haciendo rechinar sus botas [...] Y nosotros, y nosotros que nos echamos a un costado del camino (ARENAS, 1981, p. 7). Mostra-se, neste sentido, também, uma das primeiras narrações do escritor com elementos sexuais homoeróticos abertamente inseridos. A exaltação do festejo se acrescenta com a

excitação palpável do protagonista perante a chegada do soldado objeto de seu desejo. A figura do belo guerrilheiro idolatrado por Arenas-protagonista, além de projetar o sonho hiperbólico da vitória revolucionária, funde-se com um jogo sexual não consumado que o autor constrói através da imagem viril desse ídolo que todo mundo quer tocar, mas que ninguém pode alcançar. Assim como o sonho idealizado da revolução cubana, o jovem revolucionário se faz inalcançável. Os símbolos fálicos reconhecíveis no relato são as armas que o rebelde traz e oferece como presente para o personagem. Como Arenas confessa, “lo erótico y lo literario marchaban de la mano” (ARENAS, 2011, p. 127). Assim, “La escopeta alzada”, as “armas largas” ou “el cuchillo” que Arenas emprega no relato como elementos representativos de seu bel-prazer, funcionam com estandartes na luta interior do protagonista, que contém interpretações inerentes muito expressivas. Diz o conto:

Entonces saqué el cuchillo que me regalaste, y que siempre llevo debajo de la camisa, y me puse a mirarlo. Y luego le pasé el dedo por el filo –como corbata-... Y así estuve mucho rato; pasándole la mano [...] Tú hablas, siempre sonriendo; siempre mostrando la escopeta; pero si alguien trata de tocarla, tu no se lo permites (Ibid., p. 18-20).

Na vida real do autor aconteceu algo semelhante ao que se narra neste conto. Arenas, com só 14 anos, vai para a Serra com a intenção de se unir ao bando de insurgentes, cansado de uma vida de rotina, sob um sentimento de alienação existencial. Nessa narrativa, na qual Arenas tenta se incorporar às guerrilhas de Fidel Castro para lutar contra Fulgencio Batista<sup>72</sup>, opondo-se aos desejos da família e, com resultados frustrados (já que não foi admitido pelo grupo combatente), surgem, novamente, uma voraz intertextualidade e repetições constantes, como já ficou ressaltado em diversas obras de Arenas.

Sobre seu intento de participar da guerrilha, o escritor declara no ensaio *Necesidad de libertad*:

Pero los rebeldes no me aceptaron, tanto por mi edad como –y sobre todo- por no llevar “un arma larga”, un rifle o una ametralladora, que

---

<sup>72</sup> Fulgencio Batista was Cuba’s premier political leader from 1933 to 1958, exercising de facto or jure presidential power except between 1944 and 1952. DOMÍNGUEZ, J. I. The Batista Regime in Cuba. In: *Sultanistic Regimes*. H. E. Chehabi; Juan J. Linz (edit.). London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

era lo que los guerrilleros necesitaban, y no hombres, que ya tenían suficientes. Tampoco pude volver a casa, pues ya todo el barrio sabía, gracias a los manifiestos afectos familiares, que yo era “un alzado”. Así deambulé por el monte, pasando a veces semanas en casa de unos tíos, también campesinos, que me daban albergue a cambio de que realizase cualquier trabajo que ellos detestaran (ARENAS, 2012, p. 14).

Esses acontecimentos da vida de Arenas aparecem, portanto, registrados no conto *Comienza el desfile*, de forma quase mimética. Os paralelismos memoriais e ficcionais são mais que evidentes. Rigo, o soldado venerado pelo protagonista no conto, entrega-lhe uma faca indicando-lhe que deve eliminar um dos inimigos e roubar o seu rifle para voltar com os soldados rebeldes depois de lograr essa pequena conquista. Este episódio se confirmaria, no capítulo *Rebelde*, da autobiografia *Antes que anochezca*, na qual Arenas afirma:

Uno de los rebeldes, un joven de unos dieciocho años, me regaló el único cuchillo que tenía; me dijo que no podía irme sin armas, que le clavara el cuchillo por la espalda a un guardia de Batista y que regresara. “Yo te voy a estar esperando aquí”, me dijo el joven. Lo dijo tal vez para estimularme, para que me fuera con alguna ilusión; así regresé a Holguín (2011, p. 66).

Este diálogo resulta quase uma reprodução do conto original no qual o rebelde declara “Vete a Holguín, raja um casquito, quítale el rifle. Y ven para acá” (Ibid., p.14-15). As mesmas passagens são espelhadas no segundo romance da pentagonia do autor cubano, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (2001), obra em que o jovem protagonista se une aos rebeldes de *Sierra Maestra*. E, os fatos são relatados, novamente, numa entrevista realizada por Liliane Hasson (1996, p. 39), onde Reinaldo Arenas explica essas passagens cruciais de sua vida. Observamos, por conseguinte, em Arenas, um ciclo de narratividade autobiográfica multiplicada e repetida em que o discurso íntimo ultrapassa qualquer limite de reiteração narrativa-vivencial.<sup>73</sup>

Este texto desmitifica, na opinião de Solotorevsky (1993, p. 41), a ideia que se projeta geralmente sobre a Revolução Cubana, já que:

La mayoría de los rebeldes no tenía una idea determinada sobre el futuro, ni principios filosóficos estáticos. Cuando triunfó la Revolución

<sup>73</sup> ETTE, O (ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Verlag: Vervuert, 1996.

muchos de ellos -que no conocían más que el resto del pueblo la verdadera situación- fueron, lógicamente, los más sorprendidos (ARENAS, 2001, p. 298-299).

*Comienza el desfile* recria as lembranças de um jovem (Arenas) em fusão com a evocação reminiscente e vibrante do triunfo da revolução no momento em que o exército vitorioso faz sua entrada no povo do escritor, Holguín. A carga sensual explícita se respira em todo o relato, como em muitas outras obras do autor, com um componente subversivo e sexual muito intenso<sup>74</sup>.

Existe uma indeterminação no conto na admissão ou defesa da realidade revelada. O protagonista não participa na comemoração, não acontece essa identidade perante a ansiada mudança que oferecia a revolução. Arenas, apesar do triunfo dos rebeldes, sente-se alheio aos acontecimentos históricos detalhados no relato, segundo Maccioni (2013, p. 43). Para Domenico (1995, p. 78), "La revolución, a la que el personaje aspira integrarse, se efectúa sin su participación activa. Su integración se realiza sólo después de la victoria revolucionaria. Él se une al desfile como un número oscuro y anónimo entre los demás". En *Comienza el desfile*, o jovem protagonista na opinião de Soto, "[...] no comprende muy bien porque ha luchado. Al final del cuento las incertidumbres del personaje obscurecen los hechos históricos, poniendo en duda la posibilidad de obtener una visión unificada y estable de la historia" (1990, p. 16).

Concluindo, no pensamento de Maccioni (2013), Arenas como ser desarticulado que é, repensa o sujeito marginal, adolescente, homossexual e, acima de tudo, poeta, conformando uma identidade condenada por sua singularidade. Este sujeito se desenha fora de qualquer imagem tradicional ou aceita pelos princípios do movimento popular, que no conto se refletem no aplauso durante a entrada dos guerrilheiros. O personagem-Arenas, pelo contrário, continua sendo um ser à margem, desconexo dessa celebração. Funciona como um estatuto deslocado no meio coletivo, da força de poder que delimita aquele processo revolucionário tão celebrado pela maioria. Ainda segundo Maccioni,

---

<sup>74</sup> A perspectiva homoerótica que integram a maioria das narrativas de Arenas é um dos caminhos escolhidos de análise em muitos dos excelentes trabalhos realizados nos últimos anos. Um deles foi uma dissertação de mestrado desenvolvida na UFBA: TRINDADE, V. L. ASSUMIDOS: Uma leitura em contos de Reinaldo Arenas, David Leavitt e João Silvério Trevisan. Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lígia Guimarães Telles. Salvador: UFBA, 2007.

Son estas figuras descentradas, de-sujetadas, liberadas de la autoridad de las definiciones aceptadas y de su demanda de ratificación continua las que para el autor cubano encarnan la subjetividad revolucionaria, pues, como la revolución misma, ellas constituyen una ruptura radical, un exceso que no cabe en la linealidad del pasaje que conduce desde una estación de partida a otra de llegada (2013, p. 44).

Outra das marcas narrativas usuais em todos os contos de Arenas é a fragmentação do discurso, sobretudo na temporalidade, que podem ser observados nos saltos temporais constantes, entre presente e passado, que definem esse e outros muitos contos, como observaremos a seguir.

O desapego ou rejeição de Arenas à luta revolucionária aparece de maneira explícita no último parágrafo do conto. A mãe, que no passado repudiava a ideia de que seu filho fosse um rebelde, afinal o instiga a que levante a bandeira vermelha e preta na qual, no centro, estava escrito “dia 26”, que destaca a data referencial do triunfo da revolução cubana. No entanto, finalmente, o sujeito fora do lugar (Arenas) assume um rol alheio nessa luta: “por un momento me quedo de pie, con la bandera en la mano. “Estoy cansado”, digo finalmente, y tiro la bandera en el baño” (ARENAS, 1981, p. 21).

#### **4.1.3 *Traidor*, 1974**

Este conto supõe um arquétipo exemplar de reelaboração na sua escrita, o que gerou no autor, como referimos no terceiro capítulo, conversões textuais formidáveis. O relato *Traidor* foi escrito em Havana, em 1974, fazendo parte do livro de relatos publicado em 1995, com o título de *Adios a mamá (de La Habana a Nueva York)*. É o primeiro dos oito contos deste livro, porém, o escritor realiza no exílio uma versão teatral quase mimética da citada história, que compõe o primeiro ato da obra *Persecución* (1986), o único texto dramático realizado por Reinaldo Arenas. A função da escrita, a configuração, o gênero literário e o próprio discurso são, portanto, readaptados pelo escritor.

*Traidor* se trata de um conto hipercrítico ao sistema opressor castrista. Pela data do relato formamos a hipótese de que o escritor reelaborou este conto no exílio, já que um texto dessas características, no caso de ser encontrado pela justiça governamental em Cuba em 1974, teria resultado na punição do escritor. Narra-se o hipotético desmoronamento do poder do ditador Fidel Castro e da chegada de uma



inaudita liberdade de expressão do cidadão cubano. Em numerosas obras, Arenas refere-se ao líder cubano com o apelido fictício de “Fifo”, mas neste conto utiliza o nome real, sendo o caráter do relato, conseqüentemente, autêntico e perigoso para o escritor. Os protagonistas, sem um nome específico, são uma mulher de idade avançada que responde e fala intempestivamente num monólogo ininterrompido, e um entrevistador, embora sua voz nunca apareça no relato. A velha é interrogada sobre o suposto “traidor” que dá título a este relato. Encontramo-nos perante um dos textos do escritor com maior carga testemunhal. A protagonista ainda não acredita numa mudança real da vida em Cuba e, nesse momento de liberdade ainda não assumida, declara “Ahora vienen los testimonios, claro, todo el mundo cuenta, todo el mundo alborota, todo el mundo chilla, todo el mundo era, qué bonito, contrario a la tiranía” (ARENAS, 1995, p. 21). Este registro memorial rigoroso funcionaria como arma de denúncia possível após a chegada da democracia e da liberdade de expressão. Neste sentido, a função testemunhal da personagem parece coincidir com a indicada por Beatriz Sarlo em relação aos atos de memória, na retomada da democracia nos países da América Latina. Sobre esta questão, Sarlo afirma que

Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido (2007, p. 24).

A protagonista atua, neste caso, como testemunha de um tempo de livre-arbítrio inacreditável para ela. Ademais, narra a história de maneira rigorosamente documental, descrevendo muito acontecimentos do passado para validar uma crônica necessária da outra história, a dos oprimidos, das forças invisíveis. A declaração da mulher revela-nos detalhes de um sujeito explorado, quase um mártir, de um homem que simula participar e integrar o movimento revolucionário num território onde predominam as violações impunes e, sobretudo, o medo dos habitantes. Sobre as manobras de simulação determinadas pela protagonista, Nodal e Souza indicam que:

A velha informa sobre a história de um homem submetido ao sistema castrista, que em seu interior odeia e despreza o governo que o explora, mas cujo terror de se rebelar perante essa força

governamental pesa mais que seu desprezo. Quanto maior é a sua repulsa, melhor representa seu papel de marionete governamental, convertendo-se, inclusive, em porta-voz e biógrafo do sistema revolucionário. Emerge, então, esse poeta constante e a alegoria da representação mais radical. O poeta, neste caso, Arenas, encontra signos universais em suas similitudes e nas palavras que refletem a semelhança universal das coisas e dos afetos (2017, p. 449).

O traidor, como o mesmo Reinaldo Arenas, desertor e traidor igualmente dos preceitos da pátria, também foi um poeta silenciado que se desliga e renuncia a seu impulso criador, já que, como Heberto Padilla categoricamente afirma, os poetas eram, no contexto daquela época “pequenos animales históricos que alguien superior a nosotros sabía como zarandear” (2002, p. 108).

Segundo a velha, o *traidor* controla seu impulso de se revelar, combater a ditadura, de fugir, aceitando submisso o seu destino como títere do governo. Seus padecimentos e seu ódio ao sistema que o aniquilou lentamente eram alarmantes, pois nas palavras da protagonista, a vida para o traidor era “[...] aquel ódio tan grande por dentro, aquel sentirse vejado, aniquilado, sepultado y nada poder decir, sino aceptar calladamente [...] para no ser aún más vejado, más aniquilado, absolutamente fulminado (Ibid., p. 27). A luta desse traidor e sua renúncia o fazem vítima da própria traição que ele assume, negando-se a si mesmo para sobreviver. Rendeu-se completamente, foi vencido definitivamente pelo Sistema de Poder. Por este motivo,

[...] el personaje ausente/presente es doblemente traidor. Pues no sólo traiciona al Sistema -al que tan bien parece servir-, conspirando en secreto, con el pensamiento, sino que sobre todo se traiciona a sí mismo. Esta lucha entre el aparentar y el ser -de nuevo el simulacro lo que lo lleva a declarar: "¿Es que crees que puedo pasarme toda la vida representando? ¿Es que no te das cuenta que a fuerza de tanto traicionarme vaya dejar de ser yo mismo? El grito final que emite, de pie ante el pelotón que lo fusilaría, va a ser "lo único auténtico que dije en voz alta" y el resto, es decir, su vida, fue puro teatro [...] El conflicto entre la libertad y la represión, eje central de estas obras, puede entenderse como la forma que tiene Reinaldo Arenas de re-escribir la historia. (DEL PINO, 2009, p. 284-285).

Surge, dessa maneira, nesse fictício final do regime castrista imaginado por Arenas, o desejo de transformação da realidade que oprime o protagonista e o escritor. No derrocamento do ditador, no pensamento do autor e no contexto do conto, o protagonista, o traidor, será condenado à morte, momento no qual,

finalmente, consegue se expressar de forma legítima: “Abaixo Castro! Viva a liberdade!”, pela primeira vez. O grito do protagonista-Arenas “retomaria esa corriente agonizante de la llamada “novela anticastrista” (FORNET, 2001, p. 42), uma vez que protagonista e o criador explorado do texto são o mesmo sujeito que enfrentado até a morte o líder cubano.

Para concluir, devemos destacar que o fato de escolher inserir uma entrevista no relato dota de uma maior força as vozes dos atores sociopolíticos que operam através da declaração presente no conto da velha, pois na opinião de Arfuch, “as entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível, uma cartografia da trajetória individual sempre em busca de seus acentos coletivos” (2010, p. 15). A mulher velha representa aquele que morreu e todos nós que escutamos, na sua fala direta, a narração desses sinistros acontecimentos e a morte que significa sua redenção para o traidor.

#### **4.1.4 *Termina el Desfile*, 1980**

Por meio do título *Termina el desfile*, nome referencial do livro de relatos intitulado de igual forma, o escritor elabora uma história antagônica da primeira narrativa desse volume de contos, *Comienza el desfile*, relatando uma história terrível e transformadora na vida e pensamento de Reinaldo Arenas. O autor, com esse relato, fecha um ciclo historiográfico memorial que funciona como uma parábola conclusiva, conforme nos sugere Cusato (1995) e, assim mesmo, completa um ciclo histórico-político e vital do diário narrativo realizado pelo escritor ao abandonar definitivamente Cuba.

O início da história é confusa, excessiva nas descrições de um inferno composto de homens submergidos numa pestilência insuportável e nas imagens desoladoras ao redor do protagonista, cativo nessa visão terrível e difusa da realidade anormal que o circunda, o que distorce a percepção dos episódios no protagonista e no leitor da história. Da mesma maneira que em *Comienza el desfile*, há um personagem-narrador reconhecível (Arenas), mas, nesse caso, a estrutura e a linguagem utilizadas serão muito mais enfáticas e dolentes.

O fato de este relato não conter nenhum ponto final ao longo de todo o discurso enunciativo – assim como em *Comienza el desfile* –, acelera-se o ritmo de sua narrativa até o ponto de parecer-se com uma escrita quase telegráfica, numa

dança precipitada das palavras das quais nunca sabemos sua direção, seu destino nem o sentido particular que podem ocultar. As letras se precipitam, perdem-se do mesmo modo e no mesmo abismo do protagonista no relato. Descreve-se um entorno fechado, com mensagens reiterativas e incômodas para o leitor devido ao contexto de opressão e ao sofrimento descrito no texto.

No começo do conto descobrimos um homem que persegue, enlouquecido, uma lagartixa para se alimentar, num espaço lotado de pessoas sujas, famintas e empilhadas umas encima das outras. Em seguida descobrimos que todos aqueles indivíduos são refugiados que se encontram na Embaixada do Peru para solicitar asilo político e, assim, fugir de Cuba em 1980, a data da escrita da história. Os saltos temporais e espaciais - característica reiterada na obra de Arenas -, como já apontamos, acontecem também nesse relato. Os tempos e as narrativas oscilam entre dois espaços principais: o quarto terrível onde o protagonista mal vive e o local desumanamente lotado da Embaixada.

Arenas-personagem busca desesperadamente, ao longo da história, um amigo para tentar fugir com ele. A figura do protagonista se confunde com a do próprio narrador, o que abre, no relato, múltiplas interpretações sobre as falas que integram a história. Conjeturamos, novamente, que o protagonista se trata do próprio Arenas, biografado dramaticamente e inserido nessa narração constrangedora. No final do relato, surpreende-nos (como citamos no segundo capítulo) a visão de seu amigo, que não está no interior da embaixada como o resto dos cubanos refugiados – assim como Arenas-personagem imaginava –, mas fora do local, armado e uniformizado, atuando como membro do regime militar do qual o escritor está tentando fugir. Essa imagem impactante do amigo como polícia-inimigo protegendo a embaixada dos invasores que anseiam fugir de Cuba oferece um paradoxal giro no conto e, constata, além disso, o emaranhado de traições e desconfianças que os cubanos padeciam na ilha. O traidor pode estar em qualquer lugar, ser qualquer pessoa, familiar ou amigo, aquele que nunca se espera.

O relato está dedicado a seu grande amigo Lázaro Gómez, outra testemunha que, como o escritor, também escapou desde o Porto de Mariel, na mesma data emblemática. Em sua autobiografia, Arenas descreve esse momento: “Lázaro se despediu de mi antes de marcharse para la embajada. Al día siguiente, ya la habían cerrado; dentro se habían metido diez mil ochocientas personas, y por los alrededores había cien mil tratando de entrar (ARENAS, 2011, p. 297).

Existe um confronto ou oposição histórico-pessoal com o conto inicial do livro, *Comienza el desfile*. Nesse primeiro relato, as dúvidas e as duplas leituras, as recordações, apresentam-se afetivamente e de maneira familiar, entretanto, em *Termina el desfile*, a explanação dos fatos, ao narrar a situação penosa do personagem principal, é ressentida, descritiva em excesso e sórdida, o que refletiria as aflições do autor. Os leitores ficam cercados por uma narrativa confusa que se desenvolve num espaço delirante, ocupado por um tumulto de seres fracos e golpeados, como consequência da longa espera em um entorno de fome e desengano de parte do povo cubano que o autor descreve.

A crítica ao sistema castrista em *Termina el desfile* continua sendo brutal. Percebe-se o temor e a necessidade do cidadão de representar um papel (da mesma maneira que em *Traidor*) para, desse modo, sobreviver.

O panorama tão obscuro da narração somente encontra um alívio expressivo no ato de vingança do autor mediante a denúncia inserida na escrita desse relato, em que trata do opróbio vivido pelos cubanos, num momento de euforia, nas portas de uma inesperada liberdade. Nas palavras de Arenas, “ESCRIBIR (CREAR) es un acto de irreverencia, tanto en lo ético como en lo estilístico” (2012, p. 244). Essa ferocidade das palavras do escritor será tangível nesse conto, o grito literário é seu maior triunfo. Não obstante, como Soloterevsky indica em uma análise do relato “La aniquilación de la escritura aparece simbólicamente corroborada en el momento que el amigo se lleva a los labios una hoja en blanco, “mordiéndola como si se tratase de una hierba” (1993, p. 48). De qualquer forma, a luta interminável do poeta-Arenas, como no anterior conto analisado e na maior parte das narrativas desse autor, constata que ele nunca abandonou o enfrentamento com o regime ditatorial em Cuba, nem fora da ilha, resistindo pela literatura e para a consecução de suas obras tão qual foram concebidas por o poeta, pois como Arenas proclama:

Mi tesoro, mi tesoro, busco mi tesoro que ahora mismo voy a agrandar, mi venganza, mi triunfo que ha ido engrosando, y ya no es una, ni diez, ni cien páginas, sino cientos. Cientos de hojas robadas al sueño, al terror, al descanso, al miedo, disputadas a puño limpio al calor, al estruendo de la calle, de los vecinos; ganadas a trompadas contra los mosquitos, contra el sudor, contra el vaho (o los vahos) pestífero que sube que desciende, que llega de todos los pisos, de todos los sitios [...] Páginas y más páginas conquistadas a puñetazos, a patadas, a cabezazos de furia, a golpes de furia (1981, p. 162-163).

No fim do conto, há uma ligação direta com a situação apresentada no início da história, já que o protagonista, finalmente, consegue agarrar a lagartixa. Cria-se um paralelo entre animal sujo e sem saída com o personagem tentando se evadir do recinto, o qual se alimenta de qualquer coisa e mora também entre os escombros da cidade, nos orifícios das paredes, como muitos dos cubanos na ilha. Trata-se de uma imagem metafórica primitiva, deformada, que parece comparar o animal com o Arenas perseguido e devorado pelo governo. A morte do pequeno lagarto significa o mesmo final que todos teremos, pois apesar de que tentemos fugir dela sem sucesso, a morte nos aguarda, caça-nos e nos encontra.

Embora exista um referente histórico comum que atravessa os 15 anos que distanciam o primeiro e o último conto do volume de relatos, sobrevêm analogias e disparidades. A mudança elementar do “começo-fim” projeta um efeito de “eufória-disfória”<sup>75</sup> perante a ilusão e decepção que a revolução traz para o protagonista-Arenas e a muitos outros cidadãos cubanos entre o primeiro e o último conto que reflete momentos existenciais contrapostos desse período histórico-político.

Soloterevsky, novamente, destaca a aparição nesse último relato de um narrador homodiegético (Arenas), o que permitiria entender essa narração como o final de um trágico trajeto autobiográfico empreendido e completado pelo autor ao longo do volume de contos *Termina el desfile*. Nesse percurso argumental até esse espaço degradado,

El discurso literario desoculta en CD y TD la gestación de un proceso que fracasa; más allá de las circunstancias referenciales concretas, atingentes a la revolución cubana, importa el diseño progresivo de un mundo de clausura, opresión y deterioro, como posibilidad ontológica del ser humano y respecto a ese acceso a lo ontológico –a diferencia de lo que ocurriría con lo plasmado por un discurso histórico –pierde todo sentido la intencionalidad de verificación (Soloterevsky, 1991, p. 368-369).

No conto que fecha o livro, há uma constatação da alma despedaçada de Arenas. A fala do autor explode no transcurso da história, sem enfeites, apresentando de maneira rotunda o mundo irracional em que viveu até esse momento. Observamos a exaltação expressiva de um relato asfíxiante como chave

---

<sup>75</sup> Disfória é um termo da psicologia que se refere a uma sensação de mal-estar geral e mais especificamente a um estado de ânimo depressivo, embora as definições usuais a descrevem como ansiedade e inquietude.

estilística, lexical e temática. Mostram-se a impunidade ditatorial, a busca de outro território, a dramática crônica do final de um sonho. Essa quimera será detalhada na seguinte narrativa curta que observaremos.

#### **4.1.5 *Final de un cuento*, 1982**

Entre todos os contos de Arenas poderíamos destacar este texto como um dos exemplos magistrais da narrativa breve do escritor, já que desenha um jogo textual perfeito onde o personagem sobrevivente do relato pode representar o espírito incorruptível do autor, testemunhal e imaginário, íntimo e violento. O conto fecha o volume de relatos, *Adios a mamá (De La Habana a Nueva York)*, nesse caso, postumamente. Outro fato de grande importância na história desenvolvida no conto foi o premonitório anúncio, no núcleo de suas páginas, do posterior suicídio de Arenas. Segundo Cruz, este conto

[...] es uno de los más desgarradores relatos de la literatura del exilio en la última década del siglo [...] porque retrata el drama de todo emigrado. La ansiedad por regresar, el odio por las circunstancias que lo alejaron de su tierra, la esperanza de construir otra vida y la imposibilidad de olvidar son temas que recorren la narrativa cubana del exilio, una de las aristas de mayor interés dentro del cuento cubano en la última década (2004, p. 261-262).

Gladys Zaldívar no texto *Dialéctica de la nostalgia en Final de un cuento*, de Reinaldo Arenas (1991), descreve a viagem paralela do protagonista entre a evocação e a realidade que definem a sonhada Cuba e o território norte-americano, a viagem forçosa realizada por Reinaldo Arenas para manter seu *status* como homem e criador. Há uma confluência de entornos passados e presentes: contextos conhecidos, da lembrança, em relação e/ou oposição à realidade adulterada longe da pátria original.

O escritor, com esse relato, faz uma parábola sobre os lugares vivenciais usurpados mediante a gravitação constante da memória.

Nessa descrição minuciosa dos locais de Cuba, os quais se contrapõem aos espaços artificiais cosmopolitas de Estados Unidos, há um explícito desejo do autor de chegar a um território de sobrevivência e aceitação, num forçado afastamento existencial. A idealização do passado traz um efeito de desamparo no personagem principal, ancorado num presente de grande desconexão vital. Como no caso de

Reinaldo Arenas, Cuba se encontra supostamente longe, mas no conto, acha-se numa distância próxima, sempre presente geográfica e emocionalmente no personagem principal.

O conto, narrado em presente, desenvolve-se com um ritmo enunciativo lento e descrições meticulosas. Nele, manifesta-se a luta interna do personagem que necessita odiar todo elemento cubano para resistir e que, ao mesmo tempo, não pode evitar um sentimento de saudade, vestígio emocional e força motriz que impulsiona sua existência.

Na narração, descrevem-se as dialéticas afetivas e memoriais que expõem o ódio e a brutalidade numa relação estreita com o amor, para seguir pertencendo a um mundo no qual se respeite o imaginário particular do criador e, dessa maneira, sua história pessoal. Nesse conto, há uma dupla leitura simbólica da vida e da morte, tanto interna como externa, que pode ser interpretada na representação da morte do amigo ou do suposto “eu” autoral (Arenas).

Essa dualidade constante nos faz questionar se estamos, verdadeiramente, perante dois personagens ou se esses sujeitos ficcionais simulam as duas faces da mesma figura dramática, qual seja, Reinaldo Arenas. Desta forma, o conto refletiria os sentimentos encontrados do autor que se descobre em um destino de fuga constante entre a vida e a morte, entre Cuba e o exílio, que o acolhe e o transfigura nesse “outro”, aquele que morreu e que, no final, venceu. O personagem-autor batalha por se visibilizar em um espaço dicotômico que o faz sentir encarcerado e livre no desterro, dentro e fora de uma identidade estilhaçada em EUA. O personagem principal, sem nome e sem pátria, nas palavras de Martín, precisa das duas metades que o compõem,

De la fuga (o condición del exilio exterior) y la resistencia (desde las *arenas de batalla y/o escritura*) del escritor frente al orden y al control —llámese sociedad, patria, religión y/o ideología— que cualquier poder ejerce sobre el sujeto trata este análisis, mientras alternamente se hace notar, como asunto importante, la relación autor-narrador-personaje dentro de la construcción de "Final de un cuento" (1982), dado que a partir de ésta se comprende la pertinaz batalla que establecen los aparentes dos personajes protagónicos —*¿o son uno los dos?*— (también focalizadores del texto) entre la agonía de haber dejado una identidad (correspondiente a su pasado enmarcado geográficamente en Cuba) y alzarse entre sus cenizas para construirse nuevamente (al afianzarse su presente en los Estados Unidos) (2007, p. 1).



O relato se desenvolve em Sautermost Point, territorialmente a 90 milhas de Cuba, por conseguinte, mais perto de Cuba que de Miami.

O protagonista leva as cinzas do amigo (ou dele mesmo na desconstrução narrativa e pessoal de Reinaldo Arenas, como já analisamos) à beira do mar, às águas que o separam de seu inferno pessoal, a ilha de Cuba. O triunfo, ao contemplar seu país no horizonte próximo, apresenta-se no olhar do protagonista, que desafia abertamente o inimigo, sua pátria.

A provocação delirante do escritor se evidencia em suas palavras de repúdio e de vitória, em seu enfrentamento dialógico e repetido com Fidel Castro, a quem fala diretamente e lhe provoca com estas palavras:

[...] veinte años de representación, obligada cobardía y humillaciones no se liquidan tan fácilmente... No voy a olvidar como me vigilabas, crítico y sentencioso —seguro—, esperando que finalmente me disolviera, anonimizándome por entre túneles estruendosos y helados o por las calles inhóspitas, abatidas por vientos infernales. Pero no fue así, ¿me oyes? Esos veinte años de taimada hipocresía, ese terror contenido, no permitieron que yo pereciera (ARENAS, 1995, p. 152).

Arenas declara a viva voz que os vinte anos de submissão não foram suficientes para derrotá-lo. Depois, a história apresenta novos saltos temporais e espaciais que alternam entre Cuba e seu local de moradia no exílio. Os territórios de EUA são descritos de forma minuciosa, entre a evocação, a crítica e a reminiscência, com o uso constante do humor. Surge no conto uma dor expressiva que determina sua narrativa nostálgica.

O diálogo com o “outro” é bastante difuso já que, no final do conto, a primeira pessoa do narrador se transforma numa primeira pessoa do plural, “esto que somos”. Isso nos faz interpretar que o personagem que narra e o amigo morto são a mesma pessoa, isto é, Reinaldo Arenas, dividido, numa confissão dolente de sua morte em vida, na qual abrolha a ideia de suicídio que o cercou durante toda a sua existência. “El suicidio es tema recurrente en varios personajes del mundo novelístico de Arenas y, según Guillermo Cabrera Infante, es también una constante en la historia de Cuba del S. XX” (BARQUET, 1999, p. 111) Como também se suicidam os protagonista dos contos: *Algo sucede en el último balcón* e *La vieja Rosa*. Nesse sentido, o autor em sua autobiografia, o texto que escreveu em seus últimos meses de vida, foi definido por Arenas como um “verdadero y espléndido

suicidio”<sup>76</sup> (ARENAS, 2011).

Em *Final de un cuento*, a ação suicida é acenada como um ato de coragem, de autoafirmação e reencontro com ele mesmo “Saltaste.”, diz o narrador, “Esta vez –lo vi en tu rostro– estabas seguro de que ibas a llegar, que lograrías mezclarte en el tumulto de tu gente, ser tú otra vez” (Ibid., p. 171).

Além do suicídio, outro assunto fundamental do relato como apontávamos no começo desta análise do conto é a dualidade constante determinada pelas paisagens, culturas e descrição meticulosa dos dois territórios vivenciais de Arenas, o reminiscente (Cuba) e o real (EUA). Também são claras as múltiplas referências linguísticas, do inglês e do espanhol, e os caracteres autoficcionais que integram a história em sua totalidade, exercício constitutivo de seus contos, como já ficou demonstrado neste estudo. O autor precisa esquecer a sua língua, reconstruir-se, fugir de sua essência, ser um homem novo. Lemos no conto: “Haz lo que quieras, pero olvídate del español y de todas las cosas que en este idioma nombraste, escuchaste, recuerdas. Olvídate de mí. No vuelvas más...” (Ibid., p. 157).

Podemos ver que o encontro autobiográfico e ficcional dessa narração apaixonada ajuda a reelaborar um retrato de uma Cuba desarticulada e em perene conflito, que pretende reconstruir-se, ainda sem consegui-lo, nos Estados Unidos.

É possível identificar o desmembramento da *Ciudad Letrada* (1998), apontado por Angel Rama, nessa história de construções e desconstruções, tanto espaciais como histórico-memoriais. Na descrição detalhada do universo adulterado e material norte-americano, mercantil, de contrastes, marcas, diversidade, luzes, esquizofrenia vital, a glorificação dos elementos materiais nos Estados Unidos em confronto à Cuba evocada, magnificada, de fantasia, pretende-se trazer “la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común” (RAMA, 1998, p. 40).

Nessa paisagem fria do exílio o narrador-personagem se esforça por se amoldar a uma cidade e cultura alheia, mas, “su afán por adaptarse no se debe a un auténtico deseo de integrarse en la civilización y cultura norteamericanas, sino más

---

<sup>76</sup> Segundo Rafael Rojas (2005), a taxa de suicídio em Cuba, nas últimas décadas, é alarmante, e precisa de uma análise focalizada, sobretudo, nos intelectuais cubanos que, como Arenas, decidiram pôr fim a sua vida, tais como: Haydée Santamaría, heroína da Revolução Cubana, e escritores suicidas recentes como: os poetas Raúl Hernández Novás e Angel Escobar e os narradores Guillermo Rosales, Miguel Collazo e Juan Francisco Pulido.

bien a la voluntad de repudiar las suyas propias” (COSTANZO, 2017, p. 83).

Por outro lado, no final do relato, no ato metafórico de enterrar as cinzas do “outro”, do amigo, desse presumível Arenas mutilado, o autor vai ressuscitar sua outra parte. O Arenas apagado mata o ator coadjuvante na tragicomédia de sua história pessoal, das representações ininterruptas, aquele que mora no medo, disfarçado permanentemente na reminiscência. Dessa maneira, o criador expressa que sua parte adoecida tem que morrer para, desse modo, ressurgir completamente como uma nova pessoa. Isso representaria a expressão de Arenas renascendo linguística, geográfica e existencialmente.

Ele extirpa o membro contaminado, inútil para a luta. Uma parte dele mesmo, que ainda busca a Cuba da infância, sente sua falta, sonha com a ilha, sempre presente em suas lembranças, para assim continuar resistindo sempre através da escritura. Porém, a fúria do sobrevivente, novamente, em Arenas, vence de forma irremediável no conto, “Óyelo bien: yo soy quien he triunfado, porque he sobrevivido y sobreviviré. Porque mi odio es mayor que mi nostalgia (Ibid., p. 174).

Como em todos seus relatos íntimos, Arenas utiliza a letra em itálico intermitentemente, para sublinhar assim os detalhes mais elementares, o presente, o tempo detido, para que assim o protagonista e os leitores tenham a oportunidade de observar a cidade imaginada e concreta, detalhada no conto com os mesmos olhos e emoção que o protagonista.

Outro elemento frequente, o mar no horizonte, emergirá na narração como constante de sua narrativa, ponto de encontro, de evasão e comunhão do autor-protagonista desde o princípio até o fim desse relato e da obra elementar de Arenas. Isso pode ser visto quando joga as cinzas do morto real e/ou fictício nas águas “A volar, a navegar. Así. Que las aguas te tomen, te impulsen y te lleven de regreso” (Ibid., p. 175).

Barbeira (2007) destaca que o extremismo narrativo do escritor ultrapassa a ficcionalidade de sua autobiografia, invalidando todos os limites memoriais imagináveis. De fato, o macabro anúncio de sua morte poderia ser denominado, como a citada autora revela, tanatografia<sup>77</sup> ou escrita sobre seu próprio falecimento, conceito segundo o qual a vida será, conjuntamente, negação e colaboração com a

---

<sup>77</sup> [...] para Derrida toda biografía, pero también toda la literatura, toda la filosofía, y los textos en general, son desde antes o desde siempre los heraldos de un muerto. Según su neologismo, autobiografía es tanatografía. PANESI, J. “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso. *Orbis Tertius*, n.1, 1996.

morte. No tom aflitivo da história as linhas ficcionais e referenciais proporcionam ao leitor uma sensação envolvente, pois nessa morte do escritor, desenha-se um Arenas com perfil preciso e esboçado através de uma fúnebre fantasia de despedida, de reencontro à distância com a ilha de Cuba.

#### 4.1.6 *La torre de cristal*, 1986

Para finalizar a observação dos contos escolhidos neste trabalho seguindo, cronologicamente, sua publicação, nos aproximamos de um relato localizado no exílio Areniano, de tom paródico, histriônico e carnavalesco. Segundo Kohut, embora “en el fondo de la carnavalización se esconde un dolor profundo. Arenas es él y es otro” (2008, p. 170). Na leitura crítica desse conto grotesco, a dor se transluz no desenho de um ente sempre estigmatizado, anódino e autoproclamado, repetidamente, como uma das atrações principais do circo da vida. No relato encontramos uma visão hiper-realista do mundo numa proposta textual onde coabitam várias dimensões, verídicas e alteradas parodicamente, abrangendo um universo quase onírico ao longo da narrativa.

O conjunto de seres que compõem a história são: o sujeito autobiográfico personificado na figura do protagonista do conto, Alfredo Fuentes-Reinaldo Arenas; personagens reais atuando como personagens ficcionais dentro da narrativa como, por exemplo, o poeta de Holguin e amigo real na infância de Arenas, Delfín Prats<sup>78</sup>; os papéis imaginados na mente do autor protagonista, para fazer parte de um conto ainda não escrito, Olga, Delfín, Berta, Nicolás y Daniel. E, por fim, estabelecendo uma maior complexidade na história, esses mesmos personagens ainda não concebidos no papel, que fogem do pensamento do escritor e cruzam a linha que os separa da ficcionalidade, acompanhando o autor no interior do conto e em sua culminação. As figuras dramáticas criadas pelo escritor participam, então, da festa do conto, habitam na história narrada junto com ele, atuando de forma irreverente no relato, da mesma forma que participavam os *Seis personagens em busca do autor*, na peça teatral de Pirandello (1925).

---

<sup>78</sup> Poeta, narrador e tradutor. Entre algumas das obras publicadas pelo autor se encontram: *Para festejar el ascenso de Ícaro* 1987, que recebeu o *Premio Nacional de la Crítica*. Trata-se de um poeta maldito e também censurado como o próprio Arenas. A finais dos anos 60, seu livro *Lenguaje de Mudos*, foi recolhido e destruído pelo governo. Foi preso e levado às UMAP por homossexual. Proibiram seu exercício como tradutor a partir de então. Nomeado como a “Tétrica mofeta” pelo Reinaldo Arenas. Este foi um apelativo crítico e depreciativo do autor ao ser traído por Prats que deu informação sobre sua pessoa à polícia cubana.

Este deliberado precipício narrativo, além de ultrapassar o plano autobiográfico e fantástico, constata que, para o autor, as experimentações narrativas de tipo biográfico são inesgotáveis. Sendo assim, “la autobiografía es un último intento para acabar con este juego de desdoblamientos y encontrarse a sí mismo en su yo real, pero otra vez lo logra solo a medias, porque su yo autobiográfico es real y a la vez ficticio” (Ibid., p. 170).

A originalidade desse relato surge ao nos encontrarmos com uma meta-narrativa dentro de outra meta-narrativa, ou seja, um conto dentro da narração elaborada pelo autor e seus personagens reais e imaginados invadindo o relato a partir do mesmo universo de desordem expressivo e vivencial compartilhado pelo autor nesse contexto geográfico descrito, fora de Cuba.

A paródia com maiúsculas se desenvolve de forma natural, conforme aqui já destacamos, no final orgástico do conto *El cometa Halley* ou no penúltimo romance da pentagonia, *El color del verano*, cujo histrionismo inserido em uma realidade multiplicada alcança níveis inauditos.

Desde o começo de *La torre de cristal* percebemos essa reprodução deformada do trajeto pessoal do autor e de suas obrigações como migrante sumido na pobreza e que, por isso, precisa participar de festas e eventos, homenagens para conseguir editores que publiquem sua obra, um apoio econômico e o reconhecimento fora das fronteiras cubanas. Arenas chegou a Miami em condições precárias, tanto física como economicamente, mas, como já indicamos em subcapítulos precedentes, consegue produzir ou reinventar o mais importante de sua obra nos Estados Unidos. Contrariamente, o protagonista deste último relato que examinamos expõe que não conseguiu escrever nada durante cinco anos.

Ao longo do conto, as críticas azedas se repetem de forma gradativa. Arenas arrasa tudo e com todos: editoras americanas, o discurso partidário do jornal *Florida Herald*, a sociedade capitalista e superficial de Miami. A ignorância e a indiferença da sociedade norte-americana perante a precariedade dos autores exilados cubanos são muito significativas no texto. Fuentes-Arenas responde ferozmente, neste sentido, a uma poetisa que participa da festa na qual transcorre o relato:

[...] – Vamos, hombre –intimó la poetisa laureada-, no se haga el modesto y dígame, aquí entre usted y yo, ¿a cuánto ascienden anualmente sus royalties? [...] - ¿Royalties? No me haga usted reír. ¿No sabía usted que en Cuba no hay derechos de autor y que todos mis libros se publicaron en el extranjero estando yo en mi país?

(ARENAS, 1995, p. 43-44).

Arenas descreve os personagens do conto como um coletivo idiotizado, participantes de uma sociedade corrompida e superficial da América do final do século XX, que vive das aparências e se relaciona somente por meio de interesses econômicos particulares. A vergonha do personagem principal diante desses entes calculadores faz que este se evada em seu mundo de ficção para assim suportar o contexto real (mais uma vez). Contudo, ao mesmo tempo, os personagens idealizados pelo autor invadem sua ficção se rebelando contra o personagem-autor e quebrando os paradigmas que lhes definem, as características estabelecidas para eles pelo próprio escritor protagonista do conto. Os entes das duas realidades, fictícia e meta-ficcional, ridicularizam o autor, burlam-se dele, agindo, assim como agressores e caricaturas (ferramenta de autocrítica muito comum nos relatos de Arenas) numa dança de máscaras que culmina com o desaparecimento e a destruição dessa *Torre de Cristal*. A torre, na conclusão, termina sendo uma miragem, não mais que uma quimera idealizada pelo autor que, no último momento, acorda desse pesadelo ficcional, feliz com a lambida de um cachorro que o devolve ao único mundo que deseja pertencer: a realidade inserida em sua literatura.

Este conto funciona como uma engrenagem lógica no final do presente capítulo no qual analisamos as narrações escolhidas para este estudo; e permite estabelecer um vínculo com as considerações finais, pois evidencia o combate dos imaginários mais radicais de Reinaldo Arenas como, por exemplo, a de suas narrativas inusitadas, nas quais as luzes e as sombras autobiográficas coabitam de forma harmônica com a ficção mais enlouquecida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar aspectos político-críticos e memoriais presentes em um conjunto de contos de Reinaldo Arenas, para, desse modo, evidenciar uma identificação entre a trajetória pessoal do escritor e sua narrativa breve, na qual se reproduzem múltiplas passagens de sua história silenciada em Cuba.

Destacamos, assim, durante a investigação, o valor do pensamento intelectual em Cuba como ferramenta dialógica com a literatura do final do século XX. Assinalamos nos três últimos capítulos do trabalho uma conexão com a ficção e a memória de Arenas e sua tradução circular do passado no papel de narrador-vítima. Para isso, identificamos vínculos historiográficos relevantes em sua trajetória vivencial e auto narrativa.

As histórias expressivas e íntimas avaliadas nos contos selecionados de Arenas tiveram um apoio concreto de diversos apontamentos documentais em primeira pessoa do autor, tais como: entrevistas, cartas, uma autobiografia e ensaios que facilitaram uma identificação mais específica das interseções críticas e históricas de seus relatos.

Como resultado do percurso desenhado neste trabalho, podemos constatar o triunfo literário da obra de Reinaldo Arenas, no panorama literário contemporâneo, como uma entidade incontestável político-biográfica. Esta vitória no universo das letras acontece pelo fato de ele registrar sua vivência como indivíduo explorado, em todas suas narrativas. Tal vivência é detalhada com grande intensidade em seus contos para não trair a si próprio enquanto homem e escritor e para perpetuar-se literariamente. Sobre isso, Arenas confessa,

Asesinar a una persona es un crimen terrible pues cada ser humano contribuye con algo al mundo; hacer que desaparezca una obra de arte es un crimen aún mayor pues en ella se eliminan una parte del mundo, un fragmento de eternidad, de permanencia, de profundidad que ninguna memoria podrá recuperar... [...] Yo soy un esclavo, me debo a algo de lo que yo mismo no puedo sustraerme ni desconocer: la obra artística (2010, p. 271).

Dar significação a uma vida mediante a escrita intensifica ainda mais a

agonia<sup>79</sup> expressiva do autor, pois quando um criador não é aceito como tal nem são legitimados sua obra e pensamento, ocupa, como Arenas, um vazio simbólico e ideológico. A “não existência” de documentos do autor registrados na ilha desde *Celestino antes del alba* (1967) é um reflexo dessa deslegitimação.

A eliminação dos registros oficiais dos escritores dissidentes em Cuba, devido à censura, expulsou e isolou do universo literário extraordinários pensadores e intelectuais. Neste caso, como apontamos no presente estudo, a coação que impõe o servilismo pessoal e literário foi levada a cabo pelo governo de Fidel Castro, em Cuba, contra os escritores contrarrevolucionários. Jose Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Heberto Padilla (1932-2000) e Reinaldo Arenas são alguns dos casos mais destacáveis desse acosso oficial.

Os atributos da literatura testemunhal de Arenas, indicados no transcurso desta dissertação, nos permitiram assinalar as numerosas estridências pessoais e literárias observadas em suas narrativas breves. A fala da vítima-Arenas surge nos relatos mediante uma verdade alterada. O autor constrói-se a partir de modelos biográficos excessivos, através de discursos intencionalmente desafinados que aturdem por sua repetição e atraem por sua densidade humana e beleza figurativa. Porém, em lugar de facilitar uma aproximação a sua pessoa, esse efeito, em ocasiões, crítico-narrativo compulsivo, distanciou-o dos outros e de si mesmo.

Na opinião de Alberto (2004), as narrações de Arenas imitam-se umas as outras, clonam-se, funcionando como um eco ou um grito de terror interminável. Porém, “[...] los ecos no siempre se entienden, porque la voz, al rebotar, se empasta” (Ibid., p. 242), sendo estas interferências linguísticas e discursivas, ocorrências reiteradas em muitos dos contos do autor.

Reinaldo Arenas se reafirma constantemente biografando-se de forma repetida e extrema como um sujeito ou artifício crítico-político através da sátira, lutando de forma incansável com os sistemas de poder, tanto os revolucionários quanto os capitalistas. Desse modo, a subversão e miscigenação narrativa e pessoal o transformam, muitas vezes, numa figura metafórica e complexa mediante este tipo

---

<sup>79</sup> Neste sentido, o termo “pentagonía” (mistura lexical de “pentalogia” e “agonia”) foi usado pelo autor para definir os seguintes cinco romances: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1982) e *El asalto* (1990), os quais têm como raiz comum a situação agônica de seus protagonistas. Esta tetralogia conforma a obra principal e mais ambiciosa de Arenas.



de discurso, uma imagem difusa que deslegitima seu talento indiscutível frente aos críticos e leitores. Para Kohut (2008, p. 168-169),

El sexo, el homoerotismo, la carnavalización, las hipérboles recurrentes, lo grotesco [...] como instrumento de subversión política, llevan al doble rechazo de su autor: por el gobierno cubano y por sus disidentes, irritados éstos por la homosexualidad y el exceso de la parodia [...] la carnavalización cada vez más extrema y la instrumentalización del sexo para la subversión del régimen incomodan a muchos [...] En efecto, la carnavalización política de la obra hace de su autor un marginado doblemente, por el régimen revolucionario y por el exilio. Pero esta segunda marginación es también una autoexclusión, porque Arenas no podía ni quería aceptar su ideología antirrevolucionaria.

Arenas, em seus contos memoriais, ao mesmo tempo em que extrapola todo seu imaginário histórico e pessoal, precisa lembrar cada golpe. Acontece que, nessa memória da tortura, vai surgir uma literatura perversa, pois “[...] no se resigna a la muerte de la historia, y [...] piensa que sus combates públicos y privados merecen un lugar en sus páginas” (MANZONI, 2008, p. 163).

No trajeto das memórias dissidentes, na dialética apresentada entre os poderes intelectuais revolucionários e os contrários ao regime, comprovamos a amálgama de leituras memoriais que Reinaldo Arenas oferece em seus contos. Seus ecléticos relatos foram influenciados pelo forte prélio ideológico e político desenvolvido em Cuba e em EUA na segunda metade do século XX, bem como pela sua terrível experiência pessoal como criador dissidente e, conseqüentemente, pelo seu apagamento literário na ilha e no estrangeiro.

Cumpramos ressaltar que, perante os manuscritos, ensaios, romances, artigos, teses e narrativas analisadas em relação aos relatos arenianos, no transcurso desta dissertação a ficção biográfica ou documental em Arenas, apesar de possuir um forte componente testemunhal que facilita uma identificação com o leitor, nem sempre contém retalhos de memória verazes ou constatáveis. Klüger (2009) destaca que a verdade, a mentira e a ficção são ingredientes, todos, da autobiografia e do romance autobiográfico. Para essa autora, esse tipo de escrita transita pela fronteira entre a história e a fantasia. Sendo, estas duas, os oceanos nos quais navega o sujeito-escritor Arenas que, de forma constante, quebra os confins historiográficos a partir de sua visão singular do mundo. Não obstante, “A distância entre a ‘verdade oficial’ e a ‘verdade de uma vida’ não faz sentido para o leitor. O leitor quer distinguir

entre identidade narrada e identidade histórica” (KLÜGER, 2009, p. 25). Segundo essa autora, não importa se o acontecimento foi ou não inventado, posto que o fundamental é que o receptor sinta que o poeta está transmitindo uma verdade profunda, a verdade própria da ficção. No caso de Arenas, para compreender os enigmas de sua literatura se fez imprescindível um conhecimento base de sua comovente história pessoal, permitindo, assim, desentranhar os relatos de nosso *corpus* de estudo. A verdade reproduzida mediante uma ficção extrema por Arenas pertence a ele e a nós desde o momento em que nos aprofundamos em sua vida, desde e mediante sua narrativa politizada.

Evidenciamos também, no autor, o elemento patológico presente em suas histórias, como resultado do trauma vivido, e em seu discurso testemunhal, como forma de luta e de catarse. Como descreve Mercado (2009, p. 31-32), inspiração e catarse são as duas categorias que condicionam a transmissão da palavra. Em Arenas, essa dupla combinação violenta se constata desde o ataque verbal direto, na obsessão por culpar o mandatário Fidel Castro de todos seus pesares como homem e escritor, e em sua necessidade de abrir e curar feridas na maior parte de sua produção narrativo-biográfica. Nos contos de Arenas, percebemos, também, que memória e exílio marcham juntos na busca da identidade roubada do escritor cubano. Os contos funcionam como espelhos e disfarces que o projetam pessoalmente de forma nítida ou desfocada. Nessa dupla projeção do ator narrativo “é outorgado o poder de entrar e sair da subjetividade, de se apropriar sem limites do sujeito e de seus atributos” (Ibid., p. 35).

Os reiterados saltos e as desconexões temporais e pessoais observadas na análise final dos contos que fazem parte deste trabalho, assim como destaca Souza (2011), levam-nos a concluir que “A escrita tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro” (Ibid., p. 72). A vida em Arenas engendra ficção e a literatura do autor, ao mesmo tempo, engendra construções biográficas insólitas no panorama literário cubano.

A figura de vida, como Delory-Momberger (2009, p. 99-100) declara, trata-se da representação biográfica de nós mesmos. Essa representação não pode ser confundida com a escrita de vida ou um registro fiel de fatos verídicos em primeira pessoa. Este conflito é um erro muito comum na interpretação dos relatos com

componente autobiográfico de Arenas, pois a realidade é continuamente adulterada de forma intencional pelo autor.

Evidenciamos, também, na análise dos relatos do autor, que a riqueza metalinguística e meta-literária criam espaços que funcionam como modelos biográficos extraordinários por sua riqueza. Ademais, verificamos que os contos agiram como narrativas de ataque e resistência, cuja potencialidade ou expressividade máxima sobreveio no exílio.

Essa impossibilidade de ser uma entidade completa fora da história, de Cuba e da própria vida é magistralmente representada finalmente por Reinaldo Arenas na textura erótica frustrada de seus contos porque, nas palavras de Rojas, observa “[...] la desilusión de la historia como principio de la literatura. Sus novelas son reclamos de un territorio de libertad para el deseo, la imaginación y el placer, que bien podría asociarse con otra metáfora de la “nación cubana” [...] se entrelazan el erotismo y la escritura” (2000, p. 70).

Concluindo, com base nas diferentes análises realizadas nesta dissertação, entendemos que a literatura memorial areniana se trata de uma poderosa arma literária que revela uma leitura crítica fundamental da história política recente de Cuba a partir de perspectivas autobiográficas diferenciadas.

Enfim, entendemos que esta pesquisa levanta algumas questões relevantes sobre o espaço autobiográfico cubano. Nossa investigação, portanto, pretendeu ser uma contribuição para os estudos memoriais inseridos na literatura cubana, sobre uma figura proeminente contemporânea, o autor Reinaldo Arenas, cujas construções pessoais e narrativas nos ofereceram a oportunidade de delinear uma senda entre vida e obra desse escritor, para, dessa maneira, tentar induzir uma reflexão sobre a importância de seus contos exponenciais.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, J. *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Casiopea, 1998.
- \_\_\_\_\_. Presencia de Arenas. In: *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Reinaldo Sánchez (ed.). Miami, Florida: Ediciones Universal, 1994.
- ACHÚGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del otro”.. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 36, 1992.
- ALBERTO, E. *Informe contra mí mismo*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Dos cubalibres. “Nadie quiere más a Cuba que yo”*. Barcelona: Península/Atalaya, 2004.
- ALMENDROS, N. *Conducta impropia*, 1984.
- AMIN, S. “Cuba: una auténtica revolución”. *Revista Casa de las Américas*, n. 254, enero-marzo/2009, p. 4-7.
- ANGOTTI KOSSOVITCH, E. Biografema de Mário de Andrade - do plural. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 1986/87, p. 57-85.
- AÑEL, A. “Revista Mariel, el sello de una generación”. *Blogger cubano*. n. 2, diciembre, 2010.
- ARANGO, A. “Cuba, los intelectuales ante un futuro que ya es presente”. *Temas*. n. 64, octubre-diciembre, 2010, p. 80-90.
- ARBOLEYA, J. La revolución del futuro. In: *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*. Jorge Hernández Martínez (coord.). Buenos Aires: Clacso, 2015.
- ARENDT, H. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995.
- ARROJO, B. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- ARFUCH, L. *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: ED UERJ, 2010.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- BARNET, M. “La novela testimonio: alquimia de la memoria”, *Cimarrón*. Buenos

Aires: Ediciones del Sol, 1987.

BARQUET, J. J. Catálogo razonado de voces: escritoras cubanas desde y contra la diáspora. In: *Creación y exilio*. Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

\_\_\_\_\_. “La generación del Mariel”, *Encuentro de la Cultura Cubana*. n. 8/9, Madrid: 1998, p. 110-125.

\_\_\_\_\_. Suicidio y rebeldía: Reinaldo Arenas habla sobre el suicidio. In: *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Reinaldo Sánchez e Humberto López Cruz (eds.). Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cómo vivir juntos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara. Notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T et al. *Teoria de cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

BENEDETTI, M. *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa, 2007.

BEVERLEY, J; ACHÚGAR, H. *La voz del otro*. 2. ed. Guatemala: revista abrapalabra, 2002.

BLANES, J. P (coord). “El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García” In: Victor García. *Avatares del testimonio en América Latina. Kamchatka*, n. 6, diciembre, 2015, p. 191-249.

BLOCH, V. “Los rumores en Cuba”. *Encuentro de la Cultura Cubana*, primavera-verano 2008, no 48-49, p. 3-11.

BOTOSO, A. Redes intertextuais em *El mundo Alucinante*, de Reinaldo Arenas. *Revista Trama*, v.10, n. 19, 1º Semestre de 2014, p. 13 – 35.

BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor, 2002.

BRAUDILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

CABRERA INFANTE, G. *Mea Cuba antes y después*. Obras completas II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

CÁRDENAS, G. P. "El fight club de las revistas cubanas". *Revista de la Universidad de México*. n. 167. México: 2017.

CARRASCOSA, D. Deixa eu ver sua alma. In: *Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor*. literatura e prisão no Brasil pós-Carandiru. Curitiba: Appris, 2015, p. 119-161.

CARRETERO, M; ROSA, A; GONZÁLEZ, M.F. Introdução. Ensinar história em tempos de memória. In: *Ensino da História e memória coletiva*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CASTRO, F. "Fidel Castro: Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura". *Revista Casa de las Américas*. Año IX, n. 65-66, mayo-junio, 1971.

CASTRO, A. M. "Dos narrativas de *Mariel*: muestrario de perdedores y suicidas" *Mitologías hoy*, vol. 12, invierno 2015, p. 83-100.

CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del cuento. In: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. PACHECO, C; LINARES, L. B (comp.). Caracas: Monte Ávila editores Latinoamericana, 1993.

COSTA, A, V. "Literatura. e exílio nas páginas da Revista *Hispano Cubana*". *Diálogos*. v. 20, n. 1, 2016, p. 28-35.

COSTANZO, S. "Desterritorialización, lenguaje y frontera en "Final de un cuento" de Reinaldo Arenas". *Oltreoceano*. n. 13, 2017.

CRUZ, Z. C. "El cuento cubano, panorama de su desarrollo". *Moenia*. n. 10. La Habana: 2004, p. 249-262.

CUSATO, D. A. "Esperanzas y desengaños de una revolución. A propósito de Termina el desfile, de Reinaldo Arenas", *Caribana*, n. 4, 1995, p. 75-84.

CYMERMAN, C. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana*, n. 164-165. Pittsburgh, julio-diciembre de 1993; p. 523-550.

DA COSTA, L. B. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Filosofia da Diferença e Educação) - Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, Agosto, 2010.

DALTON, R *et al.* *El intelectual y la sociedad*. 2. ed. México: Siglo XXI, 1969.

DE LA NUEZ, I. "Mariel en el extremo de la cultura". En: *Revista Encuentro con la cultura cubana*. N. 8/9, primavera/verano, Madrid, 1998.

DE LA TORRE, C. Conciencia de mismidad: identidad y cultura cubana. In: *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*. Jorge Hernández Martínez (coord.). Buenos Aires: Clacso, 2015.

DEL PINO, A, M. De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas. In: *Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Fabio Murrieta (coord.). Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELORY-MOMBERGER, C. "Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade". In: *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. Galle et al (org.). São Paulo: ANNABLUME, 2009.

DESNOES, E. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. U.S.A: Ediciones del Norte, 1981.

DÍAZ PAS, J. M. Game over. Alrededores del caso padilla. In: *Poesía y Revolución*. Colección Jornaleros. 1. ed. Argentina - Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2012.

DÍAZ, R. V. *Bipolaridad de la cultura cubana*. Estocolmo: The Olof Palme International Center, 1994, p. 126.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMENICO, A. C. "Esperanzas y desengaños de una revolución. A propósito de Termina el desfile, de Reinaldo Arenas", In: *Caribana*, n. 4, 1995, p. 75-84.

DOMÍNGUEZ, J. I. The Batista Regime in Cuba. In: *Sultanistic Regimes*. H. E. Chehabi; Juan J. Linz (edit.). London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

DOSSE, F. *El arte de la biografía. Entre la historia y la ficción*. México D.F: Universidad Iberoamericana A.C, 2007.

EAGLETON, T. A idéia de cultura. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ELORZA, A. Cuba en su laberinto. In: *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madrid: Hypermedia, 2014.

ETTE, O. *La escritura de la memoria*. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. Verlag: Vervuert, 1996.

FEIL, G. S. "Escritura biografemática em Roland Barthes". *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*. v. 3, n. 3, Ano 3, Setembro, 2010.

FERNÁNDEZ, A. C. "Reinaldo arenas: una voz desde el margen y la resistencia" *Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos. Mitologías hoy*, v. 12, invierno 2015, p. 205-221.

FIRMAT, G. P. *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid: Hypermedia editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Madrid: Hypermedia, 2016.

FORNET, A. "El quinquenio gris: revisitando el término", *Casa de las Américas*, n. 246, enero-marzo, La Habana: 2007, p. 3-16.

\_\_\_\_\_. *La coartada perfecta*. México DF: Siglo XXI editores, 2001.

\_\_\_\_\_. El quinquenio gris: revisitando el término. *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*. MARTÍNEZ, J. H (coord.). Buenos Aires: Clacso, 2015.

FORNET, J; DOMÍNGUEZ, C. E (org.). *Cuento cubano del siglo XX*. México: Tierra Firme, 2002.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 20. ed, Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p.15-37.

FRANQUI, C. *Diario de la revolución cubana*. Barcelona: Ediciones R. Torres, 1976.

FREIRE, N. G. Recordar con Padilla. In: *La mala memoria*. Heberto Padilla (autor). Madrid: Pliegos, 2008.

FUSCHINI, G. A. "El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos". *Revista UNIVERSUM*. n. 16, Universidad de Talca, 2001.

GALEANO, E. "El exilio: entre la nostalgia y la creación". *Revista de la Universidad de México*. n. 11, julio, 1979.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1996.

GONZALO, C. *Iniciación a la Literatura Hispanoamericana del Siglo XX*. Madrid: Akal, 1999, p. 74.

GUERRERO, J. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.

GRANDES, A. "Escribir a través de un espejeo". In: Pollini, Y. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 11 – n. 14 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2002, p 347-362.

GUTIÉRREZ, J. I. G. Reinaldo Arenas: exilios reales y ficcionales. In: *Creación y exilio*. Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

\_\_\_\_\_. Reinaldo Arenas: los colores del exilio. *Studia Humanitatis in Honorem*,



Antonio Cabrera Perera, 2002, p. 87-112.

\_\_\_\_\_. Literatura y exilio: el laberinto de la identidad. In: *Perseguidos, malditos exiliados en la literatura universal*. Germán Santana Henríquez (coord.); Eugenio Padorno Navarro (coord.). España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cartografías literarias del exilio: tres poéticas hispanoamericanas*. Lewiston (Nueva York); Queenston (Ontario) ; Lampeter (Gales) : The Edwin Mellen Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Reinaldo Arenas: entre el placer y el infierno*. U.S.A: Cursack Books, 2007.

HALBWACHS, M. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMAN, G. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: *Catástrofe e representação*. Arthur Nestrovski; Márcio Seligmann-Silva (orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

HASSON, L. Memorias de un exiliado. París, primavera 1985. In: *La escritura de la memoria*. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación. ETTE, O (ed.). Verlag: Vervuert, 1996.

INGENSCHAY, D "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija" In: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm>. ISSN: 1989-4015. Acesso em: 16 de setembro de 2017.

JELIN, E. *Los trabajos de memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JURGENSON, J. L. A. *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós Educador, 2009.

KASPERSKA, I. Intertextos cubanos en referencias, alusiones y citas. El caso de la novela *te di la vida entera* de Zoe Valdés. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*. n. 11, 2009.

KERLINGER, Fred N. *Metodologia da pesquisa em ciências sociais; um tratamento conceitual*. São Paulo : EPU/EDUSP, 1980.

KLÜGER, R. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: *Em primeira pessoa. Abordagens de uma autobiografia*. GALLE, H et al (org.). São Paulo: Annablume, 2009.

KOCH, D. M.. Reinaldo Arenas, con los ojos cerrados. (1943-1990). *Revista Iberoamericana*, sep. 1991, p. 685-688.

KOHUT, K. Epílogo. Arenas desde Sastre. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

LÓPEZ SACHA, F. Introducción: El cuento entre cubano, Noventa y nueve años sin mirar atrás. In: *Cuba y Puerto Rico son: Cuentos cubanos*. La Habana: Memoria, 1999.

LUIS, W. "El desplazamiento de los orígenes en la narrativa caribeña de Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez y Julia Álvarez". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 25. Servicio de Publicaciones. UCM. Madrid, 1996.

MACCIONI, L. "¿Pero cuál es tu lugar?" Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas". *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 5, 2014, p. 481-502.

\_\_\_\_\_. "Retratos del hombre nuevo: figuras de la subjetividad revolucionaria en *Pasajes de la guerra revolucionaria y Comienza el desfile*". *Anclajes*, XVII.2, diciembre, 2013, p. 33-45.

MACHOVER, J. La memoria contra el poder: escritores cubanos del exilio. In: *Creación y exilio*. Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

\_\_\_\_\_. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia. PUV, Universitat de Valencia, 2001.

MANZONI, C. P. Nocturno cubano. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

MARQUES, R. I. "O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla". *Em Tempo de Histórias - Publicação do Programa de Pós Graduação em História* 121 PPG-HIS/UnB, n.13, Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. "A Condición Mariel". *Revista Brasileira do Caribe*. v. VIII, n. 16, enero-junio, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008, p. 473-506.

MÁRQUET, A. "La epifanía de Reinaldo Arenas". *Temas y variaciones de la literatura*, n. 17, 2001, p. 81-86.

MARTÍ, J. *Obra literaria*. Cintio Vitier (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.  
MARTÍN, R. "Arenas de exilio, muerte y exorcismo". *Otro Lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*. n. 2, ano. 1. julho, 2007.

MARTÍNEZ, M. D. Desde Cuba con valor. (Art.) *Crónica de un delito anunciado*. 2.

ed, Madrid: Pliegos, 1997.

MARTÍNEZ, J. H (coord.). *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 2015.

MARTÍNEZ, I. L. Guillermo Rosales o la cólera del intelectual. In: *La casa de los naufragos* (Boarding Home). Guillermo Rosales. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

MERCADO, T. Testemunho. Verdade e literatura. In: *Em primeira pessoa. Abordagens de uma autobiografia*. GALLE, H et al (org.). São Paulo: Annablume, 2009.

MONEGAL, E, R. "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas". *Vuelta*. v. 9, n. 101. México: 1985, p. 22-25.

MONTANER, C. *Viaje al corazón de Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.

MOREIRAS, A. A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

MÚJICA, M. C. "Aproximación crítica a *Termina el Desfile*, de Reinaldo Arenas". *Revista de estudios literarios*. n. 12, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_. "El refidero intelectual: la revolución cubana y sus últimos alabarderos". *Estudios Públicos*, 76, primavera, 1999.

NEGRÍN, M. L. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. New York: The Edwin Mellen Press, 2000.

NODAL, A. M; PEREIRA De SOUZA, C. D "A persecução de Reinaldo Arenas. Teatro de resistência na representação do poeta". *Revista de Literatura, História e Memória*. v. 13, n. 21, Unioeste/Campus de Cascavel: 2017, p. 443-459.

OJEDA, R. "Reinaldo Arenas y los caminos de Marie". 18 de Junho 2002. Disponível em: <http://www.voltairenet.org/article120481.html>. Acesso em: 11 de maio de 2017.

OLIVARES, J. *Becoming Reinaldo Arenas. Family, sexuality, and the cuban revolution*. London: Duke University Press, 2013.

ORTÍZ, F. "Los factores humanos de la cubanidad". *Perfiles de la cultura*. Mayo-Diciembre, 2002.

PACHECO, C. Criterios para una conceptualización del cuento. In: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. PACHECO, C; LINARES, L. B (comp.). Caracas: Monte Ávila editores Latinoamericana, 1993

PACHECO, C; LINARES, L. B (org.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Mote Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

PADILLA, H. *Fuera de juego. Fuori dal gioco*. Edición Conmemorativa (1968-1998). Miami – Florida: Universal, 1998.

\_\_\_\_\_. *La mala memoria*. Madrid: Editorial Pliegos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Entre los poetas míos... Heberto Padilla*. v. 33, Colección Antológica de Poesía Social. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013.

PALLOJA, A; TONUS, L. “A ressignificação do “viver-junto”: a idiorritmia em *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa”. *Revista Língua & Literatura*, v. 17, n. 29, dez, 2015.

PANESI, J. “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso. *Orbis Tertius*, n.1, 1996.

PANICHELLI-BATALLA, E. “Otra vez el mar... los cantos de Reinaldo Arenas”. In: *Revista hispano cubana*, vol. 30, 01. 2008, p. 125-142.

\_\_\_\_\_. “Testimonio antes y después del alba”. *Revista Internacional d’Humanitats* 23 out-dez 2011, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, p. 27-38.

PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes*. São Paulo: Editorial Brasiliense, 1983.

POLLAK, M. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RICOEUR, P. *O paradigma da tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RÓDENAS, A, M. “Diáspora e identidad ¿A dónde va la cultura cubana?” *Revista Hispano Cubana*, n. 8. Madrid: octubre – diciembre, 2000, p. 43-56.

ROJAS, R. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo. In: *Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional con Cuba en la distancia*. MURRIETA, F (org.). Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

\_\_\_\_\_. *Un banquete canónico*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2000.

\_\_\_\_\_. Diáspora y literatura. *Encuentro de la Cultura Cubana*. n. 12/13, primavera/verano, Madrid: Asociación de Encuentro de la Cultura Cubana, 1999.

\_\_\_\_\_. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madrid: Hypermedia, 2014.

\_\_\_\_\_. ¿Por qué Cuba es diferente?. Los nudos de la memoria. Cultura, reconciliación y democracia en Cuba. *Encuentro de la Cultura Cubana*, primavera, 2004, n. 32 p. 88-101.

ROSA, A. Recordar, descrever e explicar o passado. O que, como e para o futuro de que?. In: *Ensino da História e Memória Coletiva*. CARRETERO, M; ROSA, A; GONZÁLEZ, M.F (org.). São Paulo: Artmed Editora, 2007.

ROSALES, G. *La casa de los naufragos. (Boarding Home)*. Madrid: Siruela, 2003.

ROSELL, E. “La estampida migratoria”. *Revista Hispano Cubana*, n. 8. Madrid: octubre – diciembre, 2000, p. 15-18.

RUIZ, MARTA. E. P. El espejo duplicado al infinito. Celestino antes del Alba. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

SAID, E. W. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. 2. ed. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. SP: Editora Companhia das Letras, 2003.

SANTÍ, E, M. Introducción. In: *El mundo Alucinante*. Reinaldo Arenas. Madrid: Cátedra, 2014.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Ediciones Siglo XXI, 2007.

SCHMIDT-CRUZ, C. “Disidencia sexual y política. Bajo el castrismo el testimonio de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*”. *Revista Hispano Cubana*. n. 8, octubre-diciembre. Madrid: 2000, p. 27-38.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, Memória Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, M. G. Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica*. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf). Acesso em: 10 de Dezembro de 2017.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T.T.da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 73-102.

SOLOTOREVSKY, M. *La relación Mundo-Escritura*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1993.

\_\_\_\_\_. "El relato literario como configurador de un referente histórico: *Termina el desfile*, de Reinaldo Arenas." In: *Revista iberoamericana*, n. 154, Enero - Marzo 1991, p 365-369.

SOTO, F. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania, 1990.

SOUQUET, L. "Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen « alucinante » contra la falsedad del realismo socialista" *Simposio Internacional. Imágenes Y Realismos En América Latina*. 29 de septiembre – 1 de octubre, Universidad de Leiden, 2011.

SOUZA, E. M. D. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.

TRINDADE, V. L. *ASSUMIDOS: Uma leitura em contos de Reinaldo Arenas, David Leavitt e João Silvério Trevisan*. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúgia Guimarães Telles. Salvador: UFBA, 2007.

TRETO, C. A. Cuba: definiendo estrategias de política exterior en un mundo cambiante (2001-2011). In: *Antología del pensamiento crítico cubano contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 2015.

UHAGÓN, B. H. "El postboom y el género testimonio: Miguel Barnet". *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n. 17, 1994, p. 165-176.

VALERO, R. "Otra vez el mar, de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* 57.154 1991, p 355-63.

VÁZQUEZ, A, P. "Literatura como salvación y condena". In: *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos, V Congreso internacional de la AEELH*. Valcárcel, Eva (ed. lit.). Coruña: 2005, p. 525-533.

VICTORIA, C. *El resbaloso y otros cuentos*. Miami-Florida: Ediciones Universal, 1997.

YÚDICE, G. Testimonio y concientización. In: *La voz del otro*. BEVERLEY, J; ACHÚGAR, H. (coord.). 2. ed. Guatemala: revista abrapalabra, 2002.

ZAFÓN, C. R. *La sombra del viento*. Madrid: Planeta, 2002.

ZALDIVAR, G. Dialéctica de la nostalgia en "Final de un cuento" de Reinaldo Arenas. *Ideología y subversión. Otra vez Arenas*. Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz (eds.). Salamanca: CEIAS, 1999, p. 73-83.

ZANDANEL, M, N; HINTZE, G. "Algunas nociones sobre el género epistolar a propósito de las cartas de Francisco Romero". *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 29 n. 2, 2012, p. 13-33.

## Obras de Reinaldo Arenas

- ARENAS, R. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*. Barcelona: Altera, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Termina el desfile seguido de Adiós a mamá*. Barcelona: Tusquets editores, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El mundo alucinante*. In: Enrico Mario Santí. 3. ed, Madrid: Cátedra, 2014.
- \_\_\_\_\_. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets editores, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La Loma del Ángel*. Málaga: DADOR/Ediciones, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Antes que anochezca*. 8. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de Lunettes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Persecución*. Miami: Universal, 1986.
- \_\_\_\_\_. *El portero*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El color del verano*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes)*. Madrid: Mondadori, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Celestino antes del alba*. 2. ed, Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point Lunettes, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Humor e irreverencia (inédito)". *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 19, invierno, 2000-2001, p. 59-63.