



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Ensayos desde el exilio:
Reinaldo Arenas en la revista *Mariel* contra la tradición literaria cubana

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A
Felipe Castillo Jiménez

D I R E C T O R
Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo 1: La revista <i>Mariel</i> en el horizonte cultural cubano	22
Panorama cultural cubano a finales de la década del setenta	22
La salida por el Mariel.....	28
La revista	32
El programa editorial	38
Capítulo 2: El bosque encantado de Martí	46
La radicalidad en el exilio	46
La palma y el paisaje cubano.....	51
El bosque encantado	60
El retorno al pasado perdido.....	63
Capítulo 3: El paisaje y la sobrenaturaleza	69
El reino de la imagen	69
Un árbol extraño y frondoso.....	72
La sobrenaturaleza.....	75
La labor intelectual	82
Capítulo 4: Virgilio Piñera, disidencia y representación	87
Virgilio, el precursor.....	87
El cuerpo-teatro en “Piñera teatral”	89
Una estética de la huida	95
La disidencia.....	100
Las seis muertes de Virgilio	106
Conclusiones	109
Fuentes consultadas	117

Agradecimientos

A mis papás, María Isabel Jiménez Herrera y Benito Castillo Peralta, por su maravillosa paciencia y generosidad, y por ser siempre mi hogar; a mi hermana Alejandra que es la persona más valiente que conozco.

A mis abuelos María Peralta, Amparo Herrera, Benito Castillo y Salvador Jiménez, quienes son como grandes árboles de raíces profundas y mis maestros más admirados. Gracias también a toda mi familia.

A mis queridos amigos Alondra, Emiliano y José por acompañarme en la Universidad y por hacerme ver que este mundo es un lugar tan maravilloso como alucinante.

A Mónica por tantos años de amistad sincera, como el mar en calma.

Gracias a mi director de tesis Sergio Ugalde Quintana, por su invaluable compañía y amable lectura, por sus comentarios y por motivar la curiosidad y fascinación por la literatura.

Al seminario de tesis: Montserrat Sánchez, Ignacio Azcueta, Abril Fernández, Edinson Aladino, Diana Rodríguez, Valentina Quaresma, Mario Mendicuti, Antonio Villarruel, Thalía Jiménez y Daniel Juárez. Sus comentarios y apoyo fueron indispensables para la realización de este trabajo. Gracias pandilla.

A la doctora Ute Seydel, por su fundamental apoyo en la investigación y por concederme la oportunidad de participar dentro del proyecto de investigación: PAPIIT IN 405619 “Articulaciones estéticas del exilio: redes literarias, artísticas e intelectuales transnacionales en México (años treinta y cuarenta del siglo XX)”. Las sesiones, seminarios y comentarios realizados en el marco del proyecto resultaron vitales para la escritura de este trabajo. De igual manera agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM por haberme dado la oportunidad de recibir la beca para conclusión de estudios y también la beca para la titulación.

A la memoria de todos los familiares y amigos que por diversos motivos no llegaron hasta aquí.

En especial, quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi abuelo Salvador Jiménez y Díaz, a quien le debo en gran parte una infancia increíblemente feliz. Aunque nos quedaron muchas pláticas pendientes, este trabajo lo escribí pensando en lo que me dirías. Y de alguna manera allí estuviste siempre, todo este tiempo. Gracias.

Introducción

*Une Amérique plus tard, j'ai reçu des pages de solitude,
des mots fermés à double tour, des batailles à recommencer*
Emmelie Prophète

En sintonía con el historiador de las ideas Arcadio Díaz Quiñones, podemos anticipar que, en materia literaria, Cuba no tiene una construcción definitiva sobre sus orígenes. Esto puede deberse a que, desde la perspectiva occidental, el Caribe en general, y Cuba en particular, no ha constituido un comienzo, como quizá sí lo han logrado otras regiones y naciones latinoamericanas (Díaz Quiñones 20). Porque, ante la pregunta de dónde comienza el Caribe tanto en términos geográficos como temporales, pareciera que toda frontera espacial y temporal se diluye. Por ejemplo, si pensáramos en concreto dónde comienza Cuba nos situaremos frente a varias disyuntivas, ¿es en 1898 cuando se logra la tan anhelada independencia, o es más bien hasta 1959?, ¿en qué momento de la Historia, entonces, situamos el nacimiento de la nación cubana? Por otro lado, el territorio cubano se limita claramente a la Isla, ¿o acaso Miami y otros lugares de la diáspora ya componen parte del paisaje cubano?

Con este trabajo no pretendemos dar solución a estos profundos cuestionamientos de la historiografía latinoamericana y caribeña. Y aunque no son abordadas de forma directa, estas preguntas recorrerán las siguientes páginas, a través del análisis de una de las figuras más polémicas y contestatarias de la literatura cubana. Exploramos sus reflexiones alrededor de la tradición literaria de Cuba desde el exilio, sobre sus principios y su futuro. Por lo que el tema de los orígenes de la nación cubana, así como el de sus fronteras, serán trastocados y, de una manera poética, diluidos, para llegar a afirmar que lo cubano no es más que un ritmo, y que un libro, más que un tratado, es un árbol.

El objetivo de este trabajo es observar la reformulación de la tradición literaria cubana en la ensayística de Reinaldo Arenas entre 1983 y 1985, para lo cual nos enfocaremos en revisar sus colaboraciones dentro de *Mariel: revista de literatura y arte*. A la luz de sus ensayos, abordaremos la disputa que el autor de *Otra vez el mar* entabló contra el régimen cubano y su tradición literaria oficial.

Reinaldo Arenas nació en Holguín en 1943 y pondría fin a su vida cuando se suicidó en su departamento de Nueva York el 7 de diciembre de 1990. Su trayectoria está enmarcada por una constante búsqueda de la libertad mediante la imaginación poética y una propuesta literaria iconoclasta. La obra literaria de Arenas representó un punto de quiebre para el *estatus quo* del panorama cultural cubano entre las décadas de 1960 y 1990, debido a su denuncia constante de las atrocidades del régimen revolucionario, su cargado contenido político testimonial, y la exaltación de una poética homoerótica. Elementos que para las autoridades cubanas incurrieran en la desviación ideológica, prácticas contrarrevolucionarias y la promoción del imperialismo. Esto le valió la condena a ser encarcelado a mediados de la década del 70.

Años más tarde, aunque saldría de la prisión, la Isla entera se convertiría en una. Ya ninguna de sus obras sería publicada en Cuba, y como él mismo lo indica, se vio orillado al ostracismo. A partir de 1976, que es cuando alcanza su liberación, Arenas vivirá en un limbo, silenciado y orillado a las persecuciones constantes hasta que en 1980 sale al exilio por la vía del Mariel.¹

¹ El exilio del Mariel comenzó el 4 de abril de 1980 cuando más de 10 000 personas entraron en la embajada de Perú en La Habana pidiendo asilo político en el extranjero para poder salir de Cuba legalmente. Tras varias semanas de hacinamiento el gobierno cubano finalmente comenzó a facilitar la salida de las personas mediante diferentes vías. El 20 de abril de ese mismo año sería autorizada la apertura del puerto del Mariel para todas las personas que decidieran salir mediante embarcaciones, puesto que muchos cubanos residentes en el extranjero (Miami sobre todo) decidieron ir a buscar a sus familiares al puerto que había sido abierto. Mientras que el resto

Con el exilio llegarían sus años de publicación más fructífera, pues durante la última década de su vida daría a conocer más de diez libros, entre ellos las cinco novelas de la *Pentagonía*,² las novelas *El portero* (1988) y *Arturo, la estrella más distante* (1984); además de la obra de teatro *Persecución* (1986), sus poemarios *El central* (1981) y *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), y un conjunto grandísimo de textos y prosas diversas que pueden ser consultadas en la bibliografía areniana elaborada por Roberto Valero, Liliane Hasson y Ottmar Ette (Ette *et al.*, 1996, 177-203). Esta prolífica producción se encuentra enmarcada por la denuncia contra el régimen castrista y sus mecanismos de represión que él vivió en carne propia.

Este discurso de la denuncia no haría sino radicalizarse en el exilio, tanto en sus obras de ficción como en las de crítica y análisis. A la postre, encontraría nuevos ecos con aquella generación que, como él, tuvo que huir de Cuba para salvar la vida. Así, Arenas llegó a convertirse en uno de los referentes más importantes de la llamada “Generación del Mariel”, con la cual se dio a la tarea de enfrentar, desde el exilio, al canon literario revolucionario que los excluyó del relato de la literatura nacional, porque la disidencia implicaba también la expatriación. Hasta el final de su vida en 1990, Arenas mantuvo una postura contraria del régimen, y con un compromiso firme por la libertad creativa.

Cuando hablamos sobre el grupo conocido como “Generación del Mariel”, cabe aclarar que con este concepto nos referimos al grupo de intelectuales cubanos exiliados en la década de 1980, que entre sus filas contaron tanto a escritores como pintores, cineastas, profesores universitarios y un sinnúmero de profesionistas, con diversos perfiles, que articularon

de personas sin familiares en el extranjero tuvo que arreglárselas para salir en cualquier embarcación que hiciera el viaje hacia Estados Unidos.

² La serie de la *Pentagonía* se compone por las cinco novelas: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

un particular grupo en el exilio cubano. Esta generación es conocida con el nombre del Mariel, debido a que el acontecimiento que los marcó fue la salida masiva al exilio por el puerto del mismo nombre.³

El punto de encuentro de este grupo, más que una unidad estilística o temática, lo encontramos en la experiencia vital de haber sobrevivido a dos décadas de persecución bajo el régimen revolucionario de Cuba (Barquet 115).⁴ De allí que la postura política del grupo estuviera en franca oposición al régimen revolucionario. Pero por otro lado tampoco se aliaron, ni buscaron hacerlo, con el exilio cubano previamente instalado en Estados Unidos que había abandonado Cuba durante la primera etapa de la Revolución en la década de 1960 y que también tuvo una postura política opuesta al gobierno revolucionario.

La mayor parte del grupo salió al exilio tras los sucesos de la Embajada del Perú en La Habana en el verano de 1980. Algunos de ellos de hecho participaron de la toma de la embajada y padecieron el tortuoso proceso que significó salir por el puerto del Mariel para arribar hasta Cayo Hueso. Sin embargo, consideramos que no necesariamente es un rasgo característico de la Generación del Mariel haber participado del éxodo del Mariel, por paradójico que parezca. Citamos, por ejemplo, el caso de Guillermo Rosales, autor que es

³ Aunque no es cuestionada de manera directa en esta Tesis, vale la pena poner el énfasis en que la noción de generación como categoría de análisis resulta incapaz de abarcar el fenómeno del *Mariel* y su literatura. En tanto que estilística y temáticamente, la escritura del grupo es muy disímil, y solo pueden agruparse como un grupo cohesionado a raíz de su experiencia vital. Como bien lo ha señalado Sánchez Prado en su análisis sobre el concepto para el caso mexicano, la categoría de generación es obsoleta para los estudios de filología y literatura, y en todo caso la idea de generación se presenta para explicar que lo que une a un grupo de escritores “no es ni una experiencia histórica común ni una configuración estética común, sino un juego de posicionamientos dentro de un campo de producción cultural” (11, 12). Remitimos al ensayo “La generación como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la narrativa joven en México” para ampliar la discusión sobre el concepto de generación. En lo que continúa de la presente Tesis, el concepto de generación será empleado en tanto la escasa crítica sobre el *Mariel* utiliza dicho concepto para diferenciar el fenómeno literario del acontecimiento histórico.

⁴ De acuerdo a lo que señala Jesús Barquet, uno de los principales críticos: “Sin tener que volver a la problemática todavía insoluble de las clasificaciones generacionales, se puede afirmar que el común denominador entre muchos marielitos y los desertores individuales es también el factor histórico de la larga experiencia personal del castrismo con el efecto consecuente de la búsqueda de la libertad en el exilio” (115).

considerado parte de la Generación del Mariel y que llegó a Estados Unidos en 1980 procedente de España. Sin embargo, compartía el mismo espíritu generacional y parte de la misma experiencia tras haber vivido el ostracismo en Cuba (Matute Castro 93). Muestra de su pertenencia es que Rosales llegaría a escribir *Boarding Home*, que es considerada una novela referente para todo el *Mariel*.⁵

Uno de los testimonios más grandes de la Generación del Mariel y un punto de religación de suma importancia para el exilio cubano de los 80 lo encontramos en *Mariel: revista de literatura y arte*. La vida de esta publicación se circunscribe a solamente ocho números, durante su primera época, publicados entre la primavera de 1983 y el invierno de 1985.⁶ Todos impresos en Miami y editados a caballo entre Nueva York y Miami, ciudades que concentraron el núcleo de la literatura del Mariel.

El proyecto inicial de *Mariel* fue elaborado por una gran parte del grupo de escritores e intelectuales que salieron al exilio tras los eventos de la embajada del Perú. Carlos Victoria, Juan Abreu, Abreu Felipe, Severo Sarduy y Rosario Hiriart, y varios más formaron parte de los colaboradores asiduos. Mientras que en el equipo de redacción contamos la participación de figuras de renombre como Lydia Cabrera, Reinaldo García Ramos, Roberto Valero, Luis

⁵ Entre otros escritores, Iván de la Nuez señala que para él: “En todo caso, lo que yo entiendo por Generación Mariel no implica exclusivamente al grupo de artistas y escritores que participaron en los sucesos de la Embajada del Perú y en el éxodo posterior Mariel-Cayo Hueso al compás de «que se vaya la escoria». Mi perspectiva es algo más extensa. Desde un punto de vista cronológico, el antecedente de la revista Mariel, por ejemplo, tal vez lo podríamos encontrar en las tertulias que varios miembros del grupo llevaban a cabo en el Parque Lenin, algo que ha apuntado Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, su autobiografía.” (Nuez 109). Entre otras posturas, esta refleja la ambivalencia de los límites que definen a la Generación del Mariel.

⁶ La revista *Mariel* gozó de una primera época que va de 1983 a 1985 y que constó de 8 números. Aunque podemos identificar una segunda época de la revista, pero bajo el nombre de *Mariel magazine* y editada en formato bilingüe, contamos solamente una actividad que va de 1986 a 1988 con un intervalo irregular de publicación. Sobre esta segunda época no hay muchas referencias, el material parece no estar disponible en línea, contrario a la primera época, cuyos ocho números pueden ser localizados fácilmente en la web. Además, ni el contexto de publicación, ni el grupo de editores y tampoco sus intenciones se correspondieron con la primera época, por lo que en lo sucesivo nos enfocaremos en la primera etapa de la revista, y haremos la distinción entre la primera y la segunda etapa refiriéndonos a ellas como *Mariel* y *Mariel magazine*, respectivamente.

de la Paz y Marcia Morgado. El propio Reinaldo Arenas estaría presente a lo largo de los ocho números en el concejo de dirección junto a Juan Abreu y Reinaldo García Ramos.

Más allá del análisis contextual, nos proponemos revisar la manera en la que el proyecto literario de Arenas se acopló con el del resto de la Generación del Mariel, cuyos programas literarios buscaron disputar al régimen la tradición literaria de la Isla y afirmar al exilio como un punto de creación. De este propósito se desprendieron los debates en torno a figuras señeras de la tradición como lo pueden ser José María Heredia y José Martí; y simultáneamente se buscó revitalizar a otras figuras que el castrismo había silenciado, como es el caso de José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Lydia Cabrera.

Es precisamente en la ensayística donde buscamos centrar el análisis porque compartimos la idea de ensayo de Liliana Weinberg, quien piensa a este género como un espacio de reflexión, cuestionamiento y toma de posición respecto de la tradición literaria.⁷ En este sentido, la ensayística areniana establece una postura crítica de la literatura cubana y simultáneamente, es la herramienta que le permitió a Arenas comunicar sus ideas con un grupo de interlocutores más grande.

Numerosas obras de Arenas buscaron denunciar la represión que vivió bajo el régimen revolucionario, de hecho, en casi todas se teje una crítica hacia el gobierno, en algunas de forma más velada y en otras de manera mucho más directa, como es el caso de su autobiografía *Antes que anochezca*. Por otro lado, encontramos la antología de prosas

⁷ El tema del ensayo como género es un campo de estudio muy amplio, del cual retomaremos la postura de Weinberg, para pensar a este género como una escritura que expresa tomas de postura y que funciona para ejercer crítica sobre las tradiciones literarias: “al leer un ensayo [...] podemos llegar a entrever la propia reinterpretación que hace su autor de la tradición literaria e intelectual en que su propia obra se inscribe. Inversamente, y sin dejar de reconocer la especificidad del ensayo, no podemos tampoco olvidar que todo texto se inserta en una red de enunciados, apelaciones, debates, discusiones, tomas de posición simbólicas, con su propia especificidad y organización, y cuya comprensión permite a su vez enriquecer el sentido del texto originario: es éste el alcance más radical del concepto de intertextualidad planteado por Bajtín.” (Weinberg, 99, 100).

dispersas que Arenas logró publicar en vida: *Necesidad de libertad*, un conjunto de materiales misceláneos que componen el manifiesto intelectual de Arenas en el exilio, donde comulga a su vez sus propósitos personales con los de la Generación del Mariel. Es esta obra la que aglutina los textos arenianos que establecen una denuncia directa del gobierno revolucionario, a través de cartas, pronunciamientos, artículos y ensayos.

El grupo de interlocutores más inmediato para la denuncia areniana fue la Generación del Mariel, quienes no solo compartían sus posturas, sino también la experiencia vital de la represión en la Isla. Por ello, buena parte de la obra de los demás escritores e intelectuales pertenecientes a dicha generación hizo eco con la escritura de Arenas, al buscar también la denuncia del régimen desde diversas vías, formatos, géneros y soportes.

Sin embargo, la disputa generacional alcanzó un grado mayor de organización y sistematicidad bajo la publicación periódica del grupo: la revista *Mariel*. Por ello es que decidimos centrar el enfoque en los ensayos “Martí ante el bosque encantado”, “El reino de la imagen” y “La isla en peso con todas sus cucarachas”. Tres textos que fueron publicados, respectivamente, en los números ocho, dos y primero de *Mariel*.

Observaremos que, si bien se mantiene un carácter de franca denuncia, Arenas establece esta disputa bajo una clara clave estilística, a partir de la cual desarrollará las temáticas del paisaje cubano como un lugar de la memoria de la tradición cubana de las letras.

Por otro lado, advertimos en los textos arenianos, una clara reformulación del canon literario de Cuba. Con este motivo, Arenas propone un canon de elaboración propia donde destacará que la verdadera literatura cubana siempre se ha escrito fuera de la Isla. Además, para el autor nacido en Holguín, la tradición cubana es una tradición del desarraigo y el desgarramiento, lo que inscribiría a toda la Generación del Mariel dentro del relato de la literatura nacional cubana.

En este sentido, buscamos abreviar de la crítica que observó en la Generación del Mariel, y en Arenas en particular, esa búsqueda por formular una genealogía propia, contrapuesta a la tradición oficialista cubana. En esta crítica encontramos de forma generalizada dos momentos de estudio.

El primer momento de la crítica, y quizá donde se concentra la mayoría de los estudios sobre el Mariel, fue elaborado por sus propios protagonistas, quienes vivieron la salida por el puerto del Mariel y también compartieron la persecución política del gobierno revolucionario. Aunque la mayoría de estas propuestas parten del testimonio y la memoria, también hay algunos textos que proponen un análisis sobre el acontecimiento, sus implicaciones y horizontes. El segundo momento de la crítica fue elaborado por personas que no vivieron de manera directa el exilio, y que a la luz de la academia retomaron este episodio de la historia cubana para analizar algunos tópicos como el *no lugar* del exilio del Mariel, así como el tema de la genealogía literaria que este grupo tejió en el exilio.

Los primeros estudios sobre la Generación del Mariel construyeron un corpus teórico que habría de funcionar como un precedente para toda la crítica posterior. De tal suerte que la propia revista *Mariel* fue uno de los primeros ejercicios por documentar la experiencia del exilio marielito. En las secciones “Experiencias” y “Urgencias” fueron recogidos testimonios, entrevistas, cartas y crónicas que hablaban del exilio o la represión vivida en Cuba.

Sin embargo, la definición de Mariel como una generación que vivió no solamente el exilio sino también la represión del gobierno revolucionario, tomó forma en el número 8/9 de la revista *Encuentro de la cultura cubana*, la cual dedicó las páginas centrales de su

publicación a un “Homenaje a Mariel”.⁸ Vale la pena mencionar los ensayos “Mariel en el extremo de la cultura” de Iván de La Nuez y “La generación del Mariel” de Jesús J. Barquet. Iván de la Nuez sitúa a la Generación del Mariel en un *no-lugar* político más que en una corriente estética claramente definida.⁹ Por lo que encuentra la experiencia de la represión política que sufrieron sus miembros como un aspecto central para la caracterización de todo el grupo.¹⁰

Por su parte, Jesús Barquet realiza una aproximación más profunda y problemática para cuestionar si Mariel puede ser considerada o no, una generación. Como su título lo indica, acaba concluyendo que sí, pero sobre todo, por la experiencia vital de todos sus miembros, a quienes considera una generación formada como consecuencia de las políticas más estalinistas del régimen revolucionario.¹¹

Estas experiencias vitales son, según apunta Barquet, fruto de una serie de represiones heredadas desde los primeros años de la Revolución.¹² Los escritores del Mariel entonces,

⁸ En este dossier, a manera de introducción, se incluyen los trabajos “Mariel en el extremo de la cultura” de Iván de la Nuez, “La generación del Mariel” por Jesús J. Barquet y algunas cartas de Reinaldo Arenas. También aparecen los textos testimoniales, “Autobiografía de un desesperado” de Abilio Estévez, “Fragmentos del Mariel” por Carlos Victoria, “Pequeño elogio de la escoria” de Juan Abreu y “El comandante sí tiene quien le escriba” de Carlos A. Díaz. Además se reproduce un capítulo de la novela *Boarding Home* de Guillermo Rosales. Y por último se incluyen los poemas “Exilios II” de Andrés Reynaldo, “Las islas son malvadas y nadie lo sospecha” por Roberto Valero, “Oración” de José Abreu Felipe, “Visitas a la caverna” por Reinaldo García Ramos, “Barrio” de Esteban Luis Cárdenas, “El que faltaba” de René Ariza, “Versailles” de Marcia Morgado y “El elefante” por Nicolás Abreu Felipe.

⁹ “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” (Nuez 108).

¹⁰ La Generación del Mariel vivió una experiencia traumática en una Habana extremista, su salida del país es la más traumática en la historia de la revolución, vapuleados por las hordas en los tristemente célebres mítines de repudio. Fue también difícil su inserción en un exilio que vivía con la mitad de su conciencia en una Cuba pre-59 ya que estos descamisados llegaron para confirmarles que esa Cuba añorada estaba muerta y enterrada. (Nuez 108).

¹¹ Estas temáticas que ya vislumbran de la Nuez y Barquet, son las que servirán a la crítica posterior para ampliar su análisis. Aunque de la Nuez no enfatiza el propósito de retar al canon, sí anticipa una búsqueda iconoclasta por subvertir los límites de lo cubano: “En Mariel se comenzó a quebrar, verdaderamente, el muro que cada cubano ha construido, soportado y transgredido en los últimos cuarenta años” (109).

¹² “La generación del Mariel es un resultado de los mismos mecanismos que provocaron una “generación del silencio” en la década del 60 en Cuba. [...] Esta represión –por causas tanto ideológicas y estéticas como sexuales –afectó fundamentalmente y en primera instancia a los escritores de la primera generación

comparten la generación que va de 1943 a 1960, son producto ya de la revolución y anteceden por algunos años a quienes posteriormente constituirán el grupo de “los novísimos”.¹³ Más adelante en su ensayo, apunta Barquet una definición que sería ampliamente retomada para caracterizar a la Generación del Mariel:

Sin tener que volver al problema todavía insoluble de las clasificaciones generacionales, se puede afirmar que el común denominador entre muchos marielitos y los desertores individuales es también el factor histórico de la larga experiencia personal del castrismo con el efecto consecuente de la búsqueda de la libertad en el exilio. En este sentido resulta acertado el término Mariel tomado en un sentido más amplio que su mera referencia históricogeográfica: la palabra Mariel –en tanto que metáfora abarcadora de toda necesidad y posibilidad de escapar del régimen castrista ya percibido como infierno inhabitable tras experimentarlo por más de veinte años– se identifica en todos estos escritores con el final de un sueño hecho ya pesadilla y la consecución de ese angustioso ideal de libertad que constituye la impronta más sobresaliente de la revista y del grupo del Mariel. (Barquet 115).

A la luz de este par de ensayos podemos ubicar de forma más precisa a este grupo como una generación marcada por la persecución y el exilio, pero que también buscó siempre la libre expresión de ideas y el diálogo. La articulación sucedió a partir de la experiencia del exilio, y tuvo a Estados Unidos como el terreno donde se afianzó, pero la generación estuvo lejos de permanecer un único sitio, pues la movilidad de sus miembros fue constante. Si tomamos

posrevolucionaria. [...] Dicha represión afectó también a los jóvenes autores de la década siguiente. De ahí que el concepto de “generación del silencio” pueda ampliarse hasta incluir a “todos esos jóvenes escritores” que posteriormente rehusaron comprometer su arte y que comenzaron a hacer un poco de ruido desde que una parte de sus integrantes abandonara Cuba por diversas vías” (Barquet 112-113).

¹³ Otra de las definiciones que apunta a la experiencia común de la represión en esta generación es la que da Carlos Espinoza Domínguez en su libro *El peregrino en comarca ajena*: “Se les suele llamar Generación del Mariel, mas el término es difícilmente aplicable: factores de edad, formación, planteamientos estéticos y obra invalidan esa perspectiva. No puede señalarse, por ejemplo, una orientación estilística que sea común a todos. [...] Lo común, en todo caso, es la experiencia de más o menos veinte años de revolución, con todo lo que esa conlleva de represión, censuras, histeria, amenazas, chantajes y falta de libertad. Alguien ha acuñado el término de Generación del Silencio; de ahí su apremiante necesidad de hablar, de expresar en voz alta lo que no les permitían decir.” (Espinoza Domínguez 160).

en cuenta la revista como punto de reunión, encontramos que las ciudades donde se concentraron la mayoría de los participantes fueron Miami y Nueva York.¹⁴

La crítica más reciente comenzó a realizar una serie de estudios centrados en las vinculaciones del *Mariel* con sus interlocutores del momento, para la cual el punto central de estudio dejó de ser el testimonio y se trasladó al documento que recogió estas experiencias: la revista *Mariel*.

Entre los trabajos críticos sobre la revista *Mariel* destaca el de María Fernanda Pampín, titulado “El final de *Mariel* como punto de partida. La disputa por José Martí desde el exilio cubano”¹⁵, donde el análisis concluye que el octavo número de *Mariel* marcó una operación crítica sobre la figura de Martí, al borrar la identificación del poeta “con la Revolución Cubana (y, por consiguiente, con la figura de Castro) montada por los discursos oficiales” (Pampín 249).¹⁶

Por otro lado, el ensayo “Dos narrativas de *Mariel*: Muestrario de perdedores y suicidas” escrito por Arturo Matute Castro, presenta un análisis comparativo entre “Final de un cuento” de Reinaldo Arenas y *La casa de los naufragos (Boarding Home)*, novela de

¹⁴ Al igual que el resto de la diáspora cubana, la Generación del *Mariel*, llegó a dispersarse por varios países como México, España, Francia y Estados Unidos. Sin embargo, la revista representó un sitio donde estos actores dispersos situaron un punto de encuentro: “Fue precisamente la urgencia de contar con un medio expresivo, unido a la necesidad de constituirse en lo que Lezama Lima llamó «una exigencia histórica y generacional», lo que llevó a varios escritores y artistas llegados a Estados Unidos por el puente marítimo del *Mariel* a financiar con recursos propios una publicación trimestral con formato de magasin. Nació de ese modo *Mariel* (1983-1985).” (Espinosa Domínguez 279)

¹⁵ En este artículo, la autora estudia el octavo número de la revista *Mariel*, mismo que fue un homenaje a José Martí, figura que encuentra central en la disputa de la generación contra el régimen revolucionario: “En este proceso de debate y reconfiguración del canon literario de la isla en el que los editores de la revista procuraron posibilitar la visibilidad de ciertos autores o poner en evidencia su ocultamiento, la elección de Martí, cuya centralidad en el canon cubano, más que centenaria, resulta absolutamente indiscutible y cuya obra y figura se encontraba institucionalizada por el discurso oficialista resulta, cuando menos, significativa si se tiene en cuenta que *Mariel* proponía lo que Ottmar Ette denomina un contra-canon de la literatura cubana.” (247).

¹⁶ Y además, prefiguró ciertas líneas académicas y críticas sobre los estudios martianos, como lo fue el caso de Enrico Mario Santí, quien publicó en este octavo número su ensayo “José Martí, Ismaelillo y el modernismo”. Texto que “ha sido vuelto a publicar ampliado en varias oportunidades y que tuvo un gran impacto en la crítica martiana” (251).

Guillermo Rosales. A partir del concepto del “perdedor”¹⁷, Matute Castro se enfoca en validar el exilio del Mariel como un espacio de cuestionamiento sobre el pasado cubano. Encuentra los rastros de una ética del perdedor, que se afianza en su memoria para no integrarse en el presente, como en el caso de los marielitos quienes no se asimilaron con el grupo de exiliados cubanos previamente instalados en Estados Unidos. Así, afirma que las narrativas del Mariel “abarcan la desolada experiencia del sujeto político que ha vivido en dos paradigmas sociales contrapuestos, resultando ambos igualmente alienantes” (89).

A partir de esta documentación vislumbramos cuatro aspectos que identificaron claramente a la Generación del Mariel. El primero es el *no lugar*, es decir el desarraigo de Cuba y de la cultura cubana del exilio. Esta generación fue orillada a salir del país, y una vez fuera de Cuba, el exilio cubano que había salido antes que ellos de la Isla, no los asimiló porque su postura política tampoco coincidió a pesar de que ambos fueron opositores al régimen.¹⁸ Esto llevó al exilio del Mariel a una doble negación, lo que lo orilló a situarse fuera de la oposición y de los partidarios del régimen, en un *no lugar* crítico de ambas posturas.

La segunda característica es que el grupo careció de una estética común, pero lo que permite aglutinarlos es “la experiencia de haber atravesado veinte años del régimen castrista

¹⁷ Matute Castro retoma el concepto del “perdedor” de la perspectiva teórica de Ana María Amar Sánchez en su obra *Instrucciones para la derrota. Narrativa, éticas y políticas de perdedores*. De acuerdo con éste, el perdedor es aquel que, ante experiencias traumáticas y grandes transformaciones sociales, insiste en mantener el pasado que ya ha cambiado, “vive con orgullo su inadecuación en el nuevo contexto sociopolítico que lo rodea” (Matute 88). Por eso la literatura del Mariel se configura con un uso constante de la memoria como estética de este grupo que perdió todo con su salida de Cuba, y que aún en el exilio lucha por no sucumbir ante el presente.

¹⁸ “Insultados por el gobierno de Fidel Castro y poco aceptados, cuando no rechazados, por otros grupos de exiliados a los que no se lograron integrar, los reunió la coincidencia de una voluntad común para pensar la literatura y el arte.” (Pampín 244).

en Cuba y haber compartido uno de los éxodos más traumáticos de la historia de la revolución hacia el exilio estadounidense” (Pampín 245).

La discusión en torno de la memoria y el testimonio frente al éxodo del Mariel es el tercer punto en común, pues más allá de una estética común la obra de los marielitos se identifica por una constante búsqueda de la libertad, del desenfado y la denuncia.¹⁹ Es decir, que más allá de la experiencia traumática de la persecución y el exilio, al Mariel lo que le interesó fue testimoniar, denunciar y transgredir el silencio.

Finalmente, en el proyecto de la generación, y en específico, de la revista *Mariel*, hay un afán por retar al canon revolucionario de la literatura.²⁰ Uno de sus principales intereses fue formar una genealogía propia, donde los referentes al igual que ellos, fueron perseguidos y acosados por el gobierno en turno.

En este sentido, Reinaldo Arenas es un escritor que claramente formó parte de la Generación del Mariel y que además, encontró en este grupo, un punto de encuentro y diálogo fundamental para su escritura. Observamos una voluntad de denuncia en la obra areniana, donde desde la ficción y la autoficción, el autor construyó un discurso contestatario y opuesto al régimen revolucionario. En sintonía con la Generación del Mariel, la revista se volvió la herramienta para posicionar este discurso crítico al gobierno de Cuba.

No obstante, fue en la escritura de no ficción donde Arenas plasmó sus páginas más directas y contestatarias hacia el gobierno cubano. A través de cartas públicas,

¹⁹ “Es posible reconocer en las obras de los autores de la generación un tono coincidente de angustia y de furia expresado con un dominante sentido crítico, exaltación y desenfado [...] los marielitos se reconocen por un angustioso ideal de libertad como centro de su poética” (Pampín 245).

²⁰ “Desde diferentes secciones, los fundadores de *Mariel* se propusieron discutir la tradición literaria nacional a contrapelo del castrismo al visitar autores olvidados, censurados o forzados al ostracismo por la política oficial” (Pampín 246). Para Matute Castro, esta discusión se da enmarcada por el desarraigo de la tradición cubana y del exilio cubano: “Los escritores de *Mariel* también expresan sentirse parte de algo, sólo que esa comunidad minoritaria no siente desarraigo únicamente frente a Cuba sino también ante los exiliados de la isla que la precedieron.” (88).

pronunciamientos y ensayos, el cubano realizó una crítica de largo aliento que se centró en denunciar las atrocidades cometidas por el gobierno revolucionario. Esta crítica presentó también una discusión que buscó retar el canon literario de Cuba y proponer el suyo, donde las figuras centrales fueron situadas en el exilio y la disidencia.

Pocos son los trabajos que se enfocan en los textos de no ficción del cubano, por eso es muy importante citar el ensayo “Necesidad de Libertad: Reinaldo Arenas y la Generación del Mariel frente a la tradición literaria cubana”, que aborda el cuestionamiento de Arenas hacia el canon literario de la Isla. En este texto, Mónica Simal, la autora, enfoca el análisis en *Necesidad de Libertad*, el único libro de ensayos publicado por Arenas, además realiza un análisis sobre la manera en que la figura de José Martí es retomada por el exiliado para cuestionar la tradición literaria de Cuba.

Una de las conclusiones a las que Simal llega es que Arenas, y junto con él la generación del Mariel, plantea una disputa contra el canon revolucionario de la literatura a partir de la formulación de un contra-canon de la literatura cubana. El punto de encuentro entre Arenas y el Mariel es el ensayo: “Martí ante el bosque encantado”, texto que se publicó en el último número de *Mariel* dentro del homenaje a Martí, y que algunos años más tarde sería reproducido en *Necesidad de libertad*.

Es en este cruce donde quiero situar mi trabajo: entre la búsqueda de Reinaldo Arenas por posicionar su obra en el terreno político, y la que la generación del Mariel realizó para afirmar su disidencia política en el exilio. Estos intereses en común se traducen en la propuesta de una genealogía cubana iconoclasta, contestaría y sobre todo, situada en el exilio. Es una tradición literaria que tiene entre sus referentes primordiales a Heredia y toda la tradición romántica del XIX, y por supuesto a José Martí. Pero no el Martí revolucionario

vindicado por el castrismo, sino el Martí exiliado y perseguido, el Martí que ante el final de sus días encontró en el paisaje del bosque encantado una metáfora sobre el pasado perdido.

El primer capítulo de esta tesis estará enfocado en situar la revista *Mariel* en el marco del panorama cultural cubano de principios de la década del ochenta, justo en el momento en que tuvo lugar el famoso episodio de la embajada del Perú en La Habana. Asimismo, observaremos la manera en la que el programa editorial de *Mariel* responde a los intereses de la generación que se vio orillada a la persecución y a salir de Cuba, así como se corresponde con la búsqueda por proponer un canon literario del exilio.

El segundo capítulo estará consagrado a analizar el ensayo “Martí ante el bosque encantado”. Además, daremos un repaso a la iconografía de la palma que funcionó para Arenas como un elemento de disputa sobre el paisaje, lo que será la puerta de entrada para observar cómo Arenas establece un paralelismo entre paisaje y tradición literaria. Con este capítulo también veremos la importancia que tuvo Lydia Cabrera para la construcción discursiva de la disputa areniana, que paralelamente viene a complementar la tarea emprendida por Cabrera quien fungió como asesora a lo largo de los ocho números de *Mariel*.

En el tercer capítulo vamos a analizar “El reino de la imagen”, texto que formó parte del primer número de *Mariel*, el cual rindió un homenaje a José Lezama Lima. Aquí vamos a comprender algunos de los elementos que Arenas retomó de Lezama, entre los que destacan la idea de sobrenaturaleza y su relación con la poética areniana. En “El reino de la imagen” leeremos la clara referencia a “Confluencias”, el último ensayo que Lezama publicó en su último libro: *La cantidad hechizada*. Este detalle es fundamental, pues el ensayo aludido de Lezama articuló el programa editorial de Arenas dentro de la revista *Mariel*, ya que al interior de la publicación existió una sección titulada así, “Confluencias”. Este texto tiene profundos

significados alrededor de la obra lezamiana y su reactualización para el contexto de publicación de *Mariel*.

“La isla en peso con todas sus cucarachas” es el tercer ensayo que completa el cuarto capítulo. A la luz de este texto observaremos las reflexiones que Arenas teje sobre otro de sus grandes antecesores: Virgilio Piñera. Este ensayo es una clara referencia a “La isla en peso”, el poema de Piñera que es quizá uno de los más citados en la historia literaria de la Isla. El ensayo se sitúa en el momento del funeral de Piñera, del cual Arenas fue testigo en La Habana. A partir de la figura de Piñera establece una lectura sobre la correspondencia entre obra y vida, y la postura política del intelectual frente a su contexto. Arenas lee en la vida y obra de Piñera una serie de paralelismos que lo llevan a configurar un arquetipo de acción y toma de postura. Este capítulo cerrará todo el trabajo que me propongo.

Cabe aclarar que a lo largo de estos ensayos encontraremos fuertes resonancias de lo visto hasta ahora: la literatura cubana es una tradición del desarraigo, y sus mejores páginas se han escrito, para Arenas, fuera de Cuba. De esta manera hay una operación por afirmar la libertad de escritura, pero también el derecho de pertenencia a lo cubano, que en última instancia es una profunda voluntad por dejar testimonio de su existencia.

Capítulo 1: La revista *Mariel* en el horizonte cultural cubano

Panorama cultural cubano a finales de la década del setenta

La revista *Mariel* ve la luz en medio de una situación global de tensión, provocada por la Guerra Fría que, aunque entraba en su etapa final, cuando las relaciones entre la Unión Soviética y Estados Unidos retomaban el camino del deshielo, todavía mantenía serias fricciones en el ámbito latinoamericano.²¹ En Cuba se vivía un momento de radicalización en el discurso de confrontación contra el imperialismo, cuyos orígenes atienden al nacimiento mismo de la Revolución, pero que en la década del setenta alcanzó uno de sus momentos más radicales:

Para 1971 Cuba estaba ocupando un lugar incómodo en la prensa europea. Mientras las potencias alcanzaban arreglos y arrastraban consigo a buena parte de los medios y a no pocos intelectuales, la Isla daba la sensación de permanecer anclada en un discurso confrontacional. Sus posturas y su lenguaje, aun en medio de su acelerado acercamiento a la Unión Soviética, sonaban más propios de la década anterior que del período que –muchos aseguraban –se estaba inaugurando. (Fornet 38).

Muestra de ello es, por ejemplo, los acercamientos del presidente Nixon con la comunidad China, aunque esos entendimientos no significaron la conciliación entre las dos potencias, sí

²¹ “La Guerra Fría en América Latina fue un tiempo de dictaduras y revoluciones. Entre principios de los 50, cuando se produjeron los golpes de Estado de Fulgencio Batista en Cuba, Gustavo Rojas Pinilla en Colombia, Alfredo Stroessner en Paraguay, Carlos Castillo Asmas en Guatemala o la primera dictadura antiperonista en Argentina, y principios de los 70, cuando se crean las Juntas Militares boliviana, chilena, uruguaya y argentina, la mayoría de los países latinoamericanos adoptó un régimen autoritario. Los estudiosos observan algunas diferencias entre las dictaduras anticomunistas de la década de los 50 y las contrainsurgentes de los 60 y 70, pero todas restringieron derechos civiles y políticos, fueron altamente represivas y aplicaron diversas modalidades del estado de excepción”. En el marco de la Guerra Fría se da el triunfo de la Revolución Cubana, cuyas repercusiones llegaron a niveles internacionales, y para la región de América Latina provocó una gran conmoción relacionada “con que en esa isla del Caribe llegó al poder un movimiento cuya composición social y orígenes ideológicos eran muy parecidos a los de toda la izquierda regional” (Rojas, *La polis literaria* 10). De esta manera, el paradigma cubano representó la oposición a los regímenes duros que toda la región experimentaba durante aquellos años. Su radicalización discursiva vino muy bien a toda la izquierda latinoamericana (y buena parte de la europea), donde la lucha contra el imperialismo norteamericano representó un punto en común de su agenda política.

llegaron a perfilar la política de distensión que habría de culminar con el derrumbe del muro de Berlín en 1989.²² Contrariamente, en Cuba se vivía uno de los momentos de mayor radicalidad en el discurso revolucionario, para hacer frente a las presiones externas –entre las que el embargo económico fue una de las más fuertes –y a las presiones internas.

Ante este panorama complejo, como bien señala Rafael Rojas, durante la década del sesenta, la Revolución Cubana parecía ser una alternativa para la izquierda latinoamericana. En un principio Cuba “ofreció al pensamiento occidental un espectáculo de las ideas”, lo que motivó a grandes intelectuales de izquierda para voltear a la Isla (Rojas *El estante vacío*, 11). Sin embargo, con la paulatina distensión entre la URSS y Estados Unidos, Cuba comenzó a ocupar un lugar en el que, contrariamente a la política soviética que mostraba cada vez más rasgos de deshielo, el régimen revolucionario no sólo mantuvo esa postura confrontacional que le valió la atención de la izquierda mundial, sino que lo radicalizó aún más, a costa de perder ese entusiasmo revolucionario ganado en un principio.

Desde el punto de vista internacional podemos situar este momento cuando Fidel Castro ha declarado la correspondencia ideológica y la cooperación económica y política con la Unión Soviética. Esta alianza con el bloque soviético también generó polémicas y debates desde los primeros acercamientos, pero encontró hacia la segunda mitad de la década del 60, un contexto convulso de la política de la URSS, que le valieron críticas aún más acendradas desde la Nueva Izquierda internacional y latinoamericana (*La polis literaria* 11). Fricciones

²² “El punto culminante de ese acercamiento [entre Estados Unidos y la URSS] tuvo lugar el 21 de febrero de 1972, cuando Nixon desembarcó en Pekín. Sin embargo, tal acercamiento no estuvo exento de escollos. El 25 de octubre de 1971 fueron restituidos los derechos de la República Popular China en la UNO, al tiempo que fue expulsada Taiwán; los 76 votos a favor, 35 en contra y 17 abstenciones fueron considerados la mayor derrota diplomática de los Estados Unidos (quienes maniobraban para aceptar a China manteniendo a Taiwán) en la historia de la ONU. Por América Latina votaron a favor de la resolución Cuba, Chile, Perú y Ecuador” (Fornet 34). Este episodio es muestra del ambiente que todavía mostraba estos rasgos de ambivalencia hacia la distensión de principios de los 90.

que habrían de acentuarse todavía más hacia 1968, con los sonados casos de represión a intelectuales disidentes y la invasión de Checoslovaquia, posturas de la URSS que fueron respaldadas desde Cuba.

En relación a la política exterior también cabe destacar el “internacionalismo cubano”, el cual se sumó al acercamiento que tuvo la Isla con el bloque soviético como estrategia para consolidar la presencia de Cuba en el panorama internacional. El llamado internacionalismo consistió en el envío de profesionales y expertos de diversos ámbitos, entre los que destacaron los sectores de la salud y el militar, como apoyo a diversas naciones en desarrollo o que atravesaran por situaciones de emergencia civil o de algún desastre natural (Kapcia 107).

El primer antecedente lo encontramos en octubre de 1975, con el envío de tropas para apoyar al gobierno del Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA) el cual había logrado hacerse con el poder en el país africano y declarado su independencia. Sin embargo, el MPLA fue atacado por la UNITA (Unión Nacional para la Independencia Total de Angola) y el FNLA (Frente Nacional para la Liberación de Angola), facciones que eran apoyadas por los gobiernos chino y estadounidense. Ante esta situación y la llamada de auxilio del gobierno popular angoleño, La Habana envió más de 200,000 tropas para librar la batalla.²³

Más allá del éxito o fracaso de los apoyos militares, civiles o médicos, el internacionalismo cubano permitió a la Isla posicionarse de manera favorable ante las demás naciones del mundo, tanto las alineadas con el bloque socialista, como con las apegadas al

²³ La experiencia de Angola motivó otras expediciones, algunas de carácter militar como la de Etiopía donde se enviaron alrededor de 17,000 tropas como apoyo contra la invasión somalí. Además de otros apoyos no militares destinados a países en desarrollo, que necesitaran una mejora en su infraestructura médica o ayuda para combatir desastres naturales. De acuerdo con la lectura de Antoni Kapcia, esta postura cubana está alimentada también por el antiamericanismo que buscaba crear alianzas para luchar contra el asedio estadounidense a la Isla (107).

bloque capitalista. Simultáneamente, esta política despertó un inusitado nacionalismo cubano en ciertos sectores de la sociedad, lo que logró una mayor aceptación generalizada del gobierno revolucionario y sus políticas (Karcia, 107, 108).

Dentro del panorama cultural de la Isla, de acuerdo con Ambrosio Fonet, desde 1968 comenzaron a prefigurarse las tensiones con el ala intelectual más crítica de la revolución. Esta serie de tensiones encontraron un gran punto de quiebre a raíz del respaldo cubano a la invasión rusa de Checoslovaquia, que al panorama internacional le pareció un punto conflictivo mediante el que algunos reafirmaron su respaldo al gobierno revolucionario en tanto otros más comenzaron sus discursos más críticos al castrismo. Paulatinamente el respaldo intelectual de los primeros años revolucionarios comenzó a mostrarse más crítico respecto de las decisiones políticas del régimen.²⁴

Por otro lado, la política cultural del régimen dio un vuelco definitivo con la adhesión a las políticas de la URSS. Los referentes culturales comenzaron a ser inundados por la cultura soviética. En el terreno de la tecnología y vida cotidiana observamos que comenzó una avalancha de productos provenientes de la Unión Soviética, desde automóviles hasta frigoríficos.²⁵ En el ámbito letrado no fue menor la presencia avasalladora del referente soviético. Fonet lo anota a partir de un episodio concreto:

Quien se topara con el periódico *Granma* del martes 26 de octubre de 1971 se asombraría la descubrir –en enormes letras rojas –un encabezado que le resultaría incomprensible: ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ТОВАРИЩ АЛЕКСЕЙ Н. КОСЫГИН!, acompañado de otra frase no menos abarcadora y enigmática al pie de la página: ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ! No es difícil imaginar el desconcierto de

²⁴ Muestra de la pérdida de este respaldo la podemos observar en la reacción del gobierno, con la instauración de *Verde Olivo* –la revista de las fuerzas armadas –como uno de los órganos de respaldo intelectuales más importantes para la Revolución: “Apelar al órgano de las Fuerzas Armadas, en resumidas cuentas, era como sacar los tanques a las calles de la ciudad... letrada” (Fonet 44).

²⁵ Además del comercio con Moscú, también crecieron las importaciones de otros países del bloque, a tal grado que para 1980 los bienes manufacturados de Hungría y Polonia llegaron a representar alrededor de la mitad de las importaciones cubanas (Karcia, 102).

un trabajador que esa mañana saliera adormilado de su casa al darse cuenta, mientras caminaba apresurado junto a un estanquillo de periódicos, de que los titulares de prensa le resultaban ininteligibles. [...]Pero si, una vez disipado el asombro inicial, se detenía a mirar con calma aquella primera plana, descubriría de inmediato, en letras negras de menor puntaje, dos rótulos que lo harían recobrar el sosiego: «¡Bienvenido, compañero Alexei N. Kosiguin!», «¡Viva la Gran Revolución de Octubre!». (23).

En suma, la política cultural cubana había dado un vuelco entero. El acercamiento entre Cuba y la URSS era definitivo y sería adoptado como política de Estado hasta el final de la Guerra Fría. En palabras de Rafael Rojas, la Unión Soviética comenzó a prefigurar lo que había sido España en el XIX o Estados Unidos durante la primera mitad del XX: una metrópoli. “Pero por medio de un nuevo producto cultural, la ideología, que logró su máxima reproducción simbólica durante la Guerra Fría” (*El estante vacío* 39).

Ante el giro en el panorama cultural, las tensiones internas y las presiones externas no harían sino aumentar. Aunque existen una serie de matices y tomas de postura, vale la pena mencionar que la escalada en la postura confrontacional cubana habría de desembocar en el llamado “quinquenio gris”, que algunos autores ubican entre 1975 y 1980. Este periodo fue caracterizado por las políticas de corte estalinista en el gobierno revolucionario, y en el ámbito cultural, por la política de silenciamiento contra toda disidencia y la llamada “contrarrevolución”.

Para este momento hay que comprender que buena parte de la escalada en la radicalidad del régimen encuentra un momento decisivo a propósito del caso Padilla en 1971. El cual tuvo lugar cuando el 20 de marzo de 1971 Heberto Padilla y Belkis Cuza Malé, que además de colegas eran esposos, fueron detenidos en represalia a la actitud contestataria del poeta, en quien el gobierno revolucionario encontró no sólo un opositor sino a un disidente y contrarrevolucionario. Todo ello derivado de las polémicas protagonizadas por Padilla entre las que destacó la premiación de su poemario *Fuera del juego*, y las consecuentes

críticas que el oficialismo realizaría en contra de él y de su persona. Todo ello culminó en su detención hasta que finalmente, un mes más tarde, lo dejaron en libertad.

Las autoridades montaron un espectáculo sobre la liberación de Padilla. El poeta se presentó en la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) para leer ante toda la audiencia, su autocrítica, mediante la cual se arrepentía de todo lo que había hecho y escrito por haber atentado contra los intereses de la Revolución. Frente a este acto, la intelectualidad internacional dio a conocer una carta abierta al gobierno revolucionario, para expresar su inquietud por las políticas que atentaron contra la libertad del poeta.²⁶

Ante tal acontecimiento, la reacción castrista fue apabullante:

Tres días más tarde, el 30 de abril, fue clausurado el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, que había comenzado a sesionar una semana antes en La Habana. En su discurso, que duró más de una hora, el comandante Fidel Castro, enfurecido por la reacción de los intelectuales frente al caso Padilla, fustigó contra “los pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma”.

Estaba fuera de sus casillas. Despotricó contra los jurados y los escritores que participaban en los concursitos.

-¡Para hacer el papel de jueces -dijo, furibundo- hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en un concurso nacional o internacional, hay que ser revolucionarios de verdad, escritores de verdad, poetas de verdad, revolucionarios de verdad. (Tello).

Este caso es solamente la puerta de entrada a todo el clima de polarización que habría de venir posteriormente. Es evidente que ante el régimen revolucionario, quienes habían firmado esas cartas, o bien, manifestado su postura contraria a la Revolución, habrían de ser tomados como contrarrevolucionarios, y no como escritores de verdad. Frente a esta

²⁶ Un excelente análisis sobre el momento y los acontecimientos detallados se encuentran en los capítulos “Un suceso policiaco” y “Por fin estalló la bomba” del libro *El 71*, escrito por Ambrosio Fomet y que ya hemos referido con anterioridad. La carta abierta enviada por los intelectuales fueron publicadas en *Le Monde* el 10 de abril de 1971, y publicada en español el 27 de abril. sería una de las muchas manifestaciones del mundo letrado en contra de la política de Castro. A esta se sumó una segunda carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel, del 20 de mayo del 71, la cual fue conocida como “carta de los 61 o 62, por la cantidad no siempre coincidente de firmantes” (Fomet 195).

oposición contrarrevolucionaria el régimen accionó sus mecanismos de censura y silenciamiento más agudos.

Reinaldo Arenas, y junto con él una buena parte de los intelectuales disidentes, experimentaron una época marcada por la represión gubernamental que mostró su cara más dura hacia la segunda mitad de la década del setenta. Por ello, la revista *Mariel* se enfocó en visibilizar a aquellos autores que fueron silenciados como el propio José Lezama Lima, quien participó del jurado que otorgó, a Heberto Padilla, el premio Julián del Casal al poemario *Fuera del juego*.

Ante la férrea política cubana, quedarse en la Isla significaba acoplarse al régimen, y en el campo cultural, implicaba la ausencia de crítica hacia el gobierno, la nula solidaridad con los disidentes y la exaltación constante de la Revolución, su proyecto y sus referentes. En este contexto, una buena parte de la disidencia cubana se vio orillada a salir al exilio.

La salida por el Mariel

En lo que respecta a materia migratoria, el régimen presentó una mano dura en el manejo del flujo de salida de la Isla. Abordar un avión y partir al extranjero no era una tarea fácil, solamente quienes tuvieran los recursos económicos o el favor del gobierno podían aspirar a salir de Cuba. La migración de las poblaciones con mayor poderío económico fue el patrón más presente en los primeros años posrevolucionarios.²⁷ Tiempo más tarde, los intelectuales no podrían abandonar la Isla si querían ser considerados escritores “de verdad”.

²⁷ Ante la salida masiva de disidentes de la revolución durante los años inmediatamente posteriores a 1959, el gobierno norteamericano los acogió de forma casi inmediata, y los calificó como “refugiados del comunismo” (Clot y Martínez, 3). Este primer grupo de exiliados poseía un capital de suma importancia en Estados Unidos, porque hacia 1950 “el capital privado de origen cubano en Estado Unidos ascendía a más de doscientos sesenta

Un acontecimiento que marcó un cambio en la política migratoria de la Isla fue la crisis de los misiles en octubre de 1962, pues vendría a cambiar la visión norteamericana sobre la perdurabilidad de la Revolución en el gobierno cubano. Esto conllevó a una serie de políticas estadounidenses para fomentar la migración cubana, como la firma de Memorando de Entendimiento de 1965, que posibilitó la salida de cerca de 380,000 personas, de las cuales sólo 10,500 lo hicieron legalmente (Arboleya). Este acuerdo sería finiquitado por el presidente Nixon en 1973. En este sentido, la salida de cubanos disidentes del régimen se volvió un asunto de disputa ideológica, pues para Cuba la muestra de la perdurabilidad de la Revolución era que nadie quería abandonar la Isla; por el contrario, la salida masiva de emigrados cubanos simbolizaba para la política norteamericana un signo de debilidad del régimen castrista.

La década del 70 estuvo marcada por el crecimiento de la población cubana en el exilio norteamericano y por la relativa estabilidad del gobierno cubano en cuanto a políticas migratorias. De hecho hubo apertura al diálogo con los grupos de izquierda en el exilio. Fidel Castro se reuniría con la Brigada Antonio Maceo en La Habana en 1977. En 1978, el gobierno cubano convocó al *Diálogo con figuras representativas de la comunidad cubana en el exilio* y a partir de este hecho hubo cambios trascendentales en la política migratoria del gobierno cubano: 3,600 prisioneros políticos fueron excarcelados y se les concedió el permiso de abandonar la Isla si Estados Unidos los recibía. Se puso en marcha la “Operación Reunificando Cuba”, con la que se movilizaron a más de 12,000 cubanos en el exilio.

Finalmente, Cuba autorizó las visas de los emigrados para que pudieran visitar el país, en un movimiento que configuró un flujo turístico de suma importancia económica para la

millones de dólares y sólo en el estado de Florida, las inversiones de cubanos en bienes raíces alcanzaban los cien millones de dólares” (Arboleya, 30-31).

Isla, lo que marcó un viraje en la óptica puesta en la migración, pues dejó de tratarse como un asunto político y se volvió un asunto de marcado acento económico.²⁸

El periodo que antecedió al éxodo del Mariel estuvo caracterizado por esta relativa estabilidad y por el viraje en la política migratoria cubana favorable a los connacionales instalados en el exilio. Por otra parte, los motivos que orillaban a los cubanos a querer dejar la Isla se volvieron no solamente cuestiones de carácter político, sino también cuestiones económicas y de aguda marginación, asuntos ligados a las condiciones en que se había desarrollado el socialismo en Cuba. Ante la paulatina restitución de las relaciones diplomáticas con diversos gobiernos, la población comenzó a refugiarse en las embajadas (sobre todo de Perú y Venezuela) para pedir asilo político, aunque no siempre era otorgado (Arbolea 49).

En este clima, sucedió que el 28 de marzo de 1980 hubo un nuevo intento de penetración en la embajada de Perú en La Habana. Durante este evento, el custodio de la embajada murió, y los diplomáticos peruanos se negaron a entregar a los agresores. El 4 de abril, el gobierno cubano decidió retirar la seguridad de la sede en respuesta a la negativa de las autoridades peruanas. Ante este hecho sin precedentes, más de 10,000 personas entraron en la sede para solicitar asilo al gobierno peruano, ya que no había vigilancia que les impidiera el acceso.

La toma de la embajada duró semanas durante las cuales los refugiados se encontraron en una situación de inhumana de hacinamiento bajo condiciones insalubres y de acoso por

²⁸ “El retorno temporal de aquellos que han emigrado definitivamente de Cuba y visitan el país, (por definición de la Política Migratoria de Cuba desde 1961, las personas que emigran definitivamente no tienen derecho a retornar de manera permanente a la Isla), ha sido evaluado en el caso de personas radicadas en los Estados Unidos y Puerto Rico. Sus resultados apuntan hacia un sostenido crecimiento del interés por viajar de visita y enviar remesas a familiares en Cuba. Así mismo, quieren que se levanten las restricciones y se reduzcan los costos de viaje, se incrementen las facilidades para desarrollar las relaciones familiares y se amplíen las opciones turísticas durante su estancia en Cuba” (Aja 10).

parte de las autoridades cubanas.²⁹ Tras varios días en esta situación, el gobierno cubano comenzó a otorgar visas para que los refugiados pudieran abandonar el país. Los primeros 7,500 emigrados salieron por vía aérea hacia Costa Rica, y 750 hacia Perú. Sin embargo, las condiciones en las que los migrantes fueron recibidos resultaron tan inaceptables que el gobierno revolucionario optó por autorizar la salida de un gran grupo de personas a Miami, mediante embarcaciones que llegarían a recogerlas en el puerto del Mariel: “El 20 de abril [de 1980] el gobierno cubano anunció la apertura del puerto del Mariel, en el norte occidental de la Isla, para todos los que desearan hacer lo mismo [abandonar Cuba]” (Arboleya 51).

El gobierno cubano alentó a emigrar a los considerados “antisociales”: delincuentes, homosexuales y disidentes políticos. Se calcula que alrededor de 125,000 personas llegaron a Miami durante este periodo. “Tanto el discurso oficial como la reacción popular anatemizaron a los emigrados del Mariel a niveles solo comparables con los primeros momentos [de migración luego de 1959]” (Arboleya 52,53).

Por otro lado, a su llegada a Miami, como ya se había mencionado, los cubanos previamente instalados en Estados Unidos, rechazaron de forma tajante a este nuevo grupo exiliado, a quienes consideraron “delincuentes, negros y maricones, enviados por Fidel Castro para desprestigiar la imagen tan cultivada del *Golden exile*” (Arboleya 24).

²⁹ En este sentido, vale la pena matizar el relato oficialista con los numerosos testimonios publicados en torno a la toma de la embajada del Perú en 1980. Entre dichos testimonios destacan el de Reinaldo Arenas referido en varias entrevistas, ensayos y cuentos, de los que rescatamos el publicado en su autobiografía *Antes que anochezca*: “A los que estaban en la embajada les cortaron la luz y el agua; para diez mil ochocientas personas daban ochocientas raciones de comida. Por otra parte, el gobierno introdujo allí a numerosos agentes de la Seguridad del Estado, que incluso asesinaron a personas que, habiendo tenido altos cargos en el Gobierno, se habían metido en la embajada” (*Antes que anochezca* 298). A este testimonio hay que sumar el de Mari Lauret con su libro *La odisea del Mariel (Un testimonio sobre el éxodo y los sucesos de la embajada del Perú)* y el de Lázaro Gómez Carriles: *Desertores del paraíso: testimonio de uno de los diez mil ochocientos cubanos asilados en la Embajada del Perú en La Habana en abril de 1980*.

En este marco de doble rechazo, de desarraigo absoluto, el grupo de intelectuales emigrados por la vía del Mariel, y agrupados ahora en el exilio, habría de organizar un frente común para escribir y expresar todo aquello que tuvo que padecer durante dos décadas. Paralelamente, se vio obligado a construir una plataforma de encuentro en el exilio, para documentar sus experiencias y testimonios, y para organizar su disputa sobre los principios de la nación cubana. Así es como nace, tres años después de la fatídica llegada a Estados Unidos, la revista *Mariel*.

La revista

Mariel. Revista de Literatura y Arte constó de ocho números publicados entre la primavera de 1983 y el invierno de 1985, con apariciones trimestrales. En la dirección participaron tres escritores fundamentales para esta generación: Juan Abreu, Reinaldo García Ramos y Reinaldo Arenas. En el consejo de edición estuvieron: Juan Abreu, Reinaldo Arenas, Luis de La Paz, René Cifuentes, Roberto Valero, Carlos Victoria y Reinaldo García Ramos. Marcia Morgado fue la editora administrativa y Lydia Cabrera fue asesora.

El precio se mantendría casi siempre igual, entre los US \$ 2.00 y 2.50. La suscripción anual de cuatro números en Estados Unidos tenía un precio de US \$ 10.00 para particulares y 15 para Instituciones. Fuera del país, el precio de suscripción anual ascendía a los 12 dólares. También había una opción de “Subscriptores de Honor”, quienes podrían contribuir con al menos 50 dólares. Los subscriptores de honor serían mencionados en cada edición de *Mariel* y destacados en las mismas, aparecerían en la primera página de cada número. Los primeros en registrarse serían María Badías, Alicia Rodríguez, Elda Phillips y Juan Bosch. A partir del número 5 habría de renovarse la suscripción de honor, misma que duraba un año.

En esta entrega había aumentado la cantidad de gente suscrita, al grupo antes mencionado se sumaron Ernesto Carmenate, Alfred G. Cuzan, Frankiln García Sánchez y The Cuban American National Foundation. Para el número 8, la cantidad se había duplicado respecto del quinto número, 17 personas en total fueron las suscriptoras de honor en el último número.

La revista estaba impresa en papel periódico a una tinta, y aunque gracias al programa de suscriptores de honor podemos anticipar que su circulación aumentó, lo cierto es que la calidad de materiales fue la misma desde el primer hasta el último número. El costo era ciertamente accesible y, aunque no sabemos la cantidad de ejemplares impresos por números, podemos saber que la circulación alcanzó dimensiones continentales. Fueron publicadas cartas de los lectores, provenientes de diversas ciudades de Estados Unidos y desde otros países como Argentina y Chile.

Los primeros tres números tuvieron cierta regularidad. Contuvieron las mismas secciones: “Confluencias”, “Experiencias” y “Urgencias”. En el dossier de cada edición el contenido era misceláneo: se agregaban ensayos, poemas, cuentos, crónicas y teatro acompañados de varias ilustraciones, mayoritariamente de artistas cubanos exiliados.³⁰ Cabe destacar que Abreu Felipe fue el encargado del diseño editorial durante los primeros cuatro números.

Mariel era editada en Nueva York, pero se imprimía en Miami. La correspondencia sobre suscripciones o cuestiones administrativas debía ser enviada a la dirección de impresión en Miami, Florida. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con la edición y publicación debían ser enviadas a la dirección de *Mariel* en Nueva York. Esto habría de

³⁰ Como es de esperarse, la mayoría de las ilustraciones pertenecieron a pintores y artistas plásticos de la Generación del Mariel, entre los que destacan Jorge Camacho, Alberto Lastreto, Juan Boza, Gladys Triana, Ernesto Briel y Jesús Selgas, porque fueron quienes repitieron en al menos una ocasión su participación en la revista.

cambiar en el número cuatro, cuando los editores deciden que toda la correspondencia debía ser enviada a Nueva York, a pesar de que una parte del equipo se había quedado en Miami. Ellos argumentaron que era: “con el fin de mejorar la manera en que hasta ahora hemos atendido nuestra correspondencia” (*Mariel 4*, p.1).³¹

Este cambio en las direcciones administrativas de la revista pudo tener una relación específica con la constitución de un equipo de trabajo, pues en el número cuatro comienzan a apuntarse ciertos cambios en el área administrativa de la revista. Podemos anticipar una consolidación de Nueva York como el nuevo espacio de sociabilidad del núcleo directivo de *Mariel*.³² El centro discursivo se traslada a esa ciudad y también el administrativo. Tal vez se debió a una cuestión de financiamiento, pero lo cierto es que esta agrupación cerró las filas en torno de un solo punto de publicación: Nueva York. Encontraremos que algunos artículos comenzaron a situarse en las actividades culturales de la ciudad.

Por ejemplo, en el número cinco de la revista el artículo de Rosario Hiriart “Lydia Cabrera: An intimate portrait”, es una invitación a la exposición, que lleva el mismo título,

³¹ La nota que anunciaba el cambio apareció en la primera página del número cuatro y decía lo siguiente: “Aunque a partir de este número la revista MARIEL ha pasado a imprimirse a Nueva York, una parte de nuestros editores permanecerá en Miami, donde continuarán la labor de recopilar materiales para nuestra publicación y atenderán otras tareas relativas a futuros números. Con el fin de mejorar la manera en que hasta ahora hemos atendido nuestra correspondencia, unificaremos la recepción de la misma en nuestra dirección de Nueva York.” (*Mariel 4*, p.1)

³² De acuerdo con Alexandra Pita González y su propuesta de estudio sobre las revistas como dispositivos culturales complejos, las mismas deben ser observadas atendiendo a su temporalidad y sus *momentos*: “Aunque las características de cada revista hace que estos sean únicos, es posible pensar que existen ciertas coyunturas que se presentan de manera recurrente, como son aquellos asociados al inicio de la misma y los cambios de dirección o de conformación del comité editorial. Aunque esta es una decisión arbitraria tiene una justificación: la pista de la dirección es clave como guía del itinerario de una revista puesto que es ella quien debe mantener una serie de estrategias para asegurar la existencia de estos emprendimientos culturales” (Pita). Así, ella identifica dos momentos de inflexión, el primero viene con el lanzamiento, es decir, la publicación inicial de la revista y su irrupción en el entorno cultural, donde los espacios de sociabilidad son amplios y se busca llegar a grandes públicos. Por otro lado, en el segundo momento, vienen los cambios en el apartado directivo, y con ello, los espacios de sociabilidad se vuelven más discretos: un café, la casa de algún conocido, etc. De esta manera en *Mariel* observamos un primer momento donde la revista amplía sus fronteras, y hacia el número cuatro viene un gran punto de cambio, a nivel administrativo aunque no editorial. Pero ello mismo desplaza el espacio físico del comité directivo a Nueva York. Paulatinamente los espacios de sociabilidad en torno a la revista se circunscriben a una sola ciudad.

organizada por la INTAR (Latin American Gallery), ubicada en aquél entonces en la 42 y la 420 Este de Nueva York. Encontramos que las invitaciones a eventos realizados en Nuevo York, en cafés, teatros y galerías aumentan, aunque es cierto que las referencias a sucesos y eventos ocurridos en Miami continúan apareciendo en la revista, los mismos ocupan un segundo plano.³³

La mudanza administrativa acabó por consolidar a Nueva York como el espacio de sociabilidad y tránsito de *Mariel*. Este acoplamiento tiene que ver también con que esta ciudad fue el centro de los exilios que no sólo involucraba a los cubanos. Salir de Miami implicaba abandonar el sitio donde el Golden *exile* cubano había instalado su base, para moverse hacia una ciudad más cosmopolita. Nueva York se convertiría también en el espacio a partir del cual Reinaldo Arenas construiría su ficción sobre la sociedad norteamericana, reflejada en su novela *El portero*.

Así, el número cuatro representó un punto de inflexión para *Mariel*. En primer lugar, es el último número donde participó Marcia Morgado como editora administrativa y Abreu Felipe en el diseño³⁴. Además, la sección “Libros” terminó por afianzarse, cuya primera aparición ocurrió en el número tres. Esto posibilitó, también la consolidación de la publicidad, que mayoritariamente anunciaba nuevas publicaciones (la mayoría eran títulos en español, pero también hubo referencias a textos en inglés) de editoriales estadounidenses. Además, de que en los números siete y ocho, fueron anunciadas ofertas de suscripción a las revistas *Guangara Libertaria* y *Término* y aparecieron anuncios sobre *FORMA. Fine Arts*

³³ En el número 6 hay una invitación a las actividades de la Cuban Artists-USA, corporación no lucrativa fundada por cubanos en el exilio. Por otro lado la compañía teatral “Repertorio español” suele tener presentaciones en la ciudad de Nueva York, mismas que son promocionadas desde *Mariel*.

³⁴ Esta separación del equipo administrativo de la revista no significó, sin embargo, una ruptura con el grupo. Abreu Felipe y Marcia Morgado continuaron participando activamente en varios de los números que se publicarían una vez que ellos dejaron sus puestos administrativos.

Gallery Private & Corporate Art Consultants (galería que, por cierto, tenía dirección en Coral Gables, Florida). También comenzó a aparecer publicidad sobre las puestas en escena de la compañía *Repertorio Español*, quienes estaban a la búsqueda de solicitudes de gira para presentarse en cualquier lugar de los Estados Unidos.³⁵

Un segundo momento de viraje ocurre en el quinto número, con el cual se conmemora el primer año de existencia de la publicación. En la editorial de dicha edición, se aclara que:

La revista MARIEL aspira a convertirse fundamentalmente en un vehículo de creación artística, tanto para los cubanos exiliados como para cualquier creador que sienta que su obra corre peligro de ser silenciada, mutilada o deformada. Si hace cuatro años el éxodo del Mariel nos hizo ver en el nombre de ese puerto la plasmación en un solo vocablo de todas nuestras esperanzas de supervivencia, queremos ahora que el nombre de nuestra revista retenga para otros su vibración liberadora. (*Mariel* 5, p.1).

Sería a partir de este quinto número que comienzan otra serie de cambios. Por primera vez se introduce un homenaje directo a un escritor fuera de la sección “Confluencias”. En esta ocasión el homenaje va dedicado a Nelson Rodríguez, mientras que “Confluencias” está consagrada en este número a José Manuel Poveda. Este quinto número está dedicado también a documentar la situación homosexual en Cuba, a través de testimonios y trabajos analíticos. En el número seis se agregan dos nuevos integrantes a la revista: Scott Hauser se convierte en el administrador, y en el área de diseño queda finalmente Roy Cifuentes tras el breve paso de Ernesto Briel y Jesús Selgas en la misma área en la edición número cinco. Así, Hauser y Cifuentes habrían de quedarse definitivamente en sus respectivas áreas hasta la clausura de *Mariel*.

³⁵ Más allá de que la publicación entera estaba dirigida al público hispanoparlante, no deja de sorprender la publicidad que retrotrae la atención sobre el lugar de publicación. Pues mucha de la población hispanoparlante no dominaba el inglés, y para las instituciones norteamericanas esta población también representaba un interés económico. En el sexto número encontramos un ejemplo concreto, pues la New York University’s School of Continuing Education, ofrece clases de inglés intensivas bajo el sugerente eslogan: *Do you need to speak English like an American?*

Por otro lado, hay un cambio de enfoque en el cuerpo de los textos. Durante los tres últimos números (6,7 y 8) se amplía notablemente el número de colaboradores, pues en dichas entregas se presentaron dos grandes recopilaciones. En el número seis aparece la primera, que es sobre poesía contemporánea y se titula “Permanencia de la poesía: cuarenta poetas contemporáneos”. En el número siete se publica una recopilación sobre cuento contemporáneo titulada “Quince cuentistas contemporáneos”. Aunque el resto de las secciones no desaparecen, sí se reducen considerablemente el número de páginas dedicadas a ellas y se privilegia, por otra parte, las recopilaciones referidas.

En el último número se rompe el esquema de recopilaciones y se decide consagrarlo enteramente en homenaje a José Martí, realizado en dos partes. La primera mitad del número ocho son textos que abordan la obra de Martí desde múltiples perspectivas, pero que resaltan sobre todo su faceta revolucionaria y exiliada, imagen con la que hay una disputa respecto a la apropiación hecha desde el oficialismo cubano.

La segunda mitad del número ocho está compuesta por textos de Martí, principalmente poemas y fragmentos de su diario. En las últimas páginas del número ocho también se incluyen algunos textos breves de otros autores y la sección “Libros” con algunas reseñas, erratas y comentarios de los lectores.

Al final del octavo número, a manera de despedida, se publica la “Última página”, el corolario de la revista que habría de afirmar que durante los ocho números de la revista *Mariel*, los editores consideran haber “contribuido modestamente a modificar la errónea imagen que el castrismo quiso proyectar sobre los refugiados llegados a Estados Unidos durante el éxodo del *Mariel*”.

Así, llega a su fin esta publicación que el grupo de exiliados cubanos fundó para afirmar su existencia en medio de un contexto que los había borrado de la historia.

El programa editorial

De acuerdo a la postura de Beatriz Sarlo, comprendemos que las revistas culturales son dispositivos culturales complejos que buscan intervenir en su presente.³⁶ Son un tipo de publicaciones que no “se planean para alcanzar reconocimiento futuro [...] sino para la escucha contemporánea” (Sarlo 9). Así, los textos aparecidos en *Mariel* tienen el objetivo de interpelar de manera inmediata a sus interlocutores, para lo cual el grupo directivo y editorial constituyó un programa editorial relacionado con combatir el canon literario cubano impuesto por el gobierno revolucionario.³⁷ Simultáneamente se buscó construir un lugar de encuentro para los artistas cubanos exiliados.

Por lo tanto, cada uno de los textos publicados tuvieron el principal propósito de estar expuestos ante los lectores. De ser leídos en ese momento e incluso de causar revuelo:

A diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis de la revista (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, mostrar los textos en vez de solamente publicarlos. (Sarlo 12).

Así, uno de los objetivos primordiales de *Mariel* era la creación de una plataforma mediante la cual podrían ser visibilizadas las voces de los exiliados del Mariel. En la editorial del primer número se lee, casi como un manifiesto, el motivo detonante de la publicación:

³⁶ Visión que además se complementa con los presupuestos de Alexandra Pita González, quien postula el análisis de las revistas como dispositivos culturales complejos, mediante los que se puede estudiar la publicación en sí, en términos materiales. Pero además, también es posible estudiar, en sintonía con la historia intelectual, al grupo de personas que componen y editan la revista. Por otro lado, existe la posibilidad de estudiar a las revistas como dispositivos que intervienen en el espacio cultural a través de polémicas y diálogos: “Como micro-espacio de análisis, permiten pensar la dinámica interna del campo intelectual al hacernos accesibles las prácticas y los espacios de sociabilidad intelectual implícitos en este tipo de formación” (Pita González, consultado en línea).

³⁷ En sintonía con lo estudiado por Sarlo, retomamos su reflexión sobre las revistas como un lugar de disputa sobre el canon: “la mayor parte de las revistas del periodo 1940-1970 [...] tienen un programa para cambiar el canon: el pasado es el fantasma paterno que se agita en las batallas presentes” (p. 10).

La revista *Mariel*, que en este primer número ha sido totalmente financiada por quienes llegamos hace tres años a Norteamérica sin un centavo, tendrá en primer lugar la finalidad de servir de vehículo a los escritores y artistas de la generación de Mariel. Si alguno de nosotros es elegido por el odio de Castro para desaparecer, se sabrá de dónde ha partido la orden y cuál ha sido la causa, pero a nadie le quepa duda de que la revista seguirá apareciendo. (*Mariel 1*, p.1).

Existe una denuncia franca y continua, a lo largo de los ocho números, hacia el gobierno revolucionario de Cuba, y un desapego total del mismo. Esta revista plantea, además, una concepción del arte y de la literatura como dos actividades que no deberían ser instrumentalizadas por voluntades políticas para legitimar regímenes y gobiernos.

A los ojos de esta generación, el peligro que implica el “arte doctrinal” es la coartación de la libertad de expresión y experimentación, de desenfado, crítica e imaginación “requisitos fundamentales para toda obra de arte”. En estas líneas encontramos una especie de manifiesto generacional además de que aparecen motivos que Arenas retomará para su escritura, ficcional y no ficcional:

No existe un arte mercantil, como no hay un arte doctrinario. La literatura no es siquiera un oficio; es un sacrificio y una fatalidad, un placer y una maldición. Toda obra de arte es un desafío, y por lo tanto, implícita o explícitamente, es una manifestación –y un canto –de libertad.

(...) Que sepan definitivamente los voceros del castrismo, ocasionales o persistentes, que cada una de sus infamias, por elaboradas o disimuladas que sean, hallarán en nuestras obras la respuesta mejor y más perdurable de todas: la del artista, que por el hecho de serlo está incapacitado para mentir. (*Mariel 1*, p.1).

Si bien no firman los editores, podemos observar las correspondencias con las propias concepciones literarias de Arenas, quien constantemente hablará sobre la irreverencia y la fatalidad en la literatura de Cuba, y de cómo toda obra literaria mantiene una estrecha relación

con la verdad. Sin embargo, a partir de esta publicación esas ideas pudieron encontrar resonancia con otros escritores de la generación.

Vale la pena detenernos en la configuración específica de la disputa sobre el canon literario cubano. Si bien es cierto que a lo largo de las páginas de *Mariel* atendemos a publicaciones que muestran una postura de franca oposición al régimen castrista, tampoco podemos identificar en cada una de las publicaciones la voluntad de rebatir la tradición literaria impuesta por la Revolución. Así es como desembocamos en la sección “Confluencias” que, además de retomar el nombre del ensayo de Lezama que lleva el mismo título, tuvo como objetivo visibilizar a figuras centrales de la historia literaria cubana que, para la Generación del Mariel, era necesario reivindicar desde su postura. En última instancia, “Confluencias” representó un mecanismo para defender la postura intelectual del grupo frente a la tradición:

En esta sección, nos esforzamos por rescatar obras poco conocidas de nuestra cultura, o que hayan sido deformadas o silenciadas por la burocracia del castrismo. Si los artistas que las crearon han dejado de existir, sus obras confluyen hacia nosotros, para que nos iluminemos con su esplendor. Cada obra será seguida de un ensayo que intentará contribuir a su correcta apreciación. (*Mariel 1*, p. 16).

Observamos así, que a lo largo de los ocho números, la sección “Confluencias” publicará obras que el grupo consideraba fundamentales para definir su propio canon literario, porque en el fondo opera una revaloración de la importancia de dichas obras que, o no son ampliamente difundidas o están subyugadas bajo una lectura oficialista. Encontramos dentro de esta sección el hilo que articulará la refundación del canon literario desde los ojos de la Generación del Mariel.

El esquema será básicamente el mismo en todos los números. Primero, se presenta una obra del autor en cuestión, y en seguida aparecen uno o varios ensayos interpretativos

acerca del texto publicado, la vida o la obra del autor homenajeado. Por ejemplo, en el primer número, la sección “Confluencias” presenta el ensayo de Lezama Lima titulado “Confluencias”, e inmediatamente después viene el ensayo interpretativo de Reinaldo Arenas titulado “El reino de la imagen”. Esta acción es una declaración de principios, y un trazado claro sobre la genealogía literaria a la que apela este contra canon de la literatura cubana elaborado desde el exilio. Si en Cuba Lezama es condenado al ostracismo, desde el exilio es exaltado por el *Mariel*, y además, es retomado bajo el principio de una genealogía del pensamiento y poética literaria.

La sección “Confluencias” del segundo número está consagrada a Virgilio Piñera, de quien se reproduce el poema “La isla en peso”, seguido del ensayo de Arenas titulado “La isla en peso con todas sus cucarachas”. Tan solo con estos dos primeros números obtenemos un panorama claro de la genealogía areniana. En específico es gracias a la sección “Confluencias” por la que podemos rastrear el programa editorial de Arenas dentro de *Mariel*. Porque, si bien es cierto que toda la Generación del *Mariel* comparte afinidades estéticas, específicamente para Reinaldo Arenas, estas figuras representan los pilares en torno de los que construyó su obra, y gracias a los que pudo acercarse a la literatura como profesión.

Para el tercer número, “Confluencias” se dedica a Enrique Labrador Ruiz, autor que si bien tiene menos reflectores que los dos auténticos gigantes que lo precedieron, no deja de ser un escritor monolítico de Cuba. En este número se reproduce el texto “Labrador Ruiz. Laberinto”, escrito por Enrique Labrador Ruiz y los ensayos interpretativos “La narrativa de Labrador Ruiz” de Elio Alba Buffil y “El poema de Valladares” por Reinaldo Arenas.

En el cuarto número encontramos la sección dedicada a Carlos Montenegro, de quien se publican dos cuentos inéditos: “La sortija de los dioses naguales” y “El regreso”. En esta ocasión Arenas no participa de forma directa en la escritura interpretativa sobre Montenegro,

pero sí lo hacen Marcia Morgado con su artículo: “No muy lejos del mar”, y Emma Pinella, Labrador Ruiz y Lydia Cabrera con un breve comentario al respecto de Montenegro.

Para “Confluencias” del quinto número encontramos los textos “Crepúsculos deformes” y “La tragedia de los siameses” de José Manuel Poveda. En seguida de la publicación vienen algunas notas informativas, “Problemas atribuidos a Alma Rubens”, “Algunas opiniones de Poveda” y “Fechas en la vida de Poveda”, que carecen de firma. Sería Reinaldo García Ramos el encargado de dar una interpretación gracias a su ensayo “Poveda, nuestro aspirante maldito”.

En el sexto número encontramos una sección de “Confluencias” especial, pues no está dedicada a un autor en particular sino a lo que Arenas llama el “desgarramiento y la fatalidad de la poesía cubana”. En este número es publicada una selección de poemas provenientes en su mayoría del romanticismo cubano. Participaron de esta sección: José María Heredia con “Oda al Niágara”, Juan Clemente Zenea con “En días de esclavitud”, Gertrudis Gómez de Avellaneda con “La pesca del mar”, “La vuelta al bosque” de Luisa Pérez de Zambrana, “¡No música tenaz, me hables del cielo!” de José Martí, “Solicitud de canonización de Rosa Cagí” de Virgilio Piñera, Julián del Casal con “Pax animae” y José Lezama Lima con su poema “Una oscura pradera me convida”. Breve antología coronada por “Desgarramiento y fatalidad de la poesía cubana”, ensayo de Reinaldo Arenas que realiza un recorrido general por la tradición literaria de Cuba, donde afirma que:

Fue en esa desmesurada e intemperie del paisaje americano, como en la desmesurada e intemperie de su historia, donde el nuevo poeta romántico encontró el marco ideal para expresarse, lo que equivale a decir para manifestar su rebeldía o su asombro; para perderse o encontrarse. (Arenas, “Desgarramiento y fatalidad de la poesía cubana” 22).

Encontramos en este ensayo otra clave para leer su propuesta iconoclasta de la tradición cubana de las letras. Con las profundas raíces situadas en el romanticismo hispanoamericano,

donde la fatalidad y el paisaje fueron el fermento de la poesía, cuyo objetivo final era configurar el alma nacional de los pueblos: “La poesía es la profundidad, la secreta conciencia, el alma de un pueblo” (“Desgarramiento y fatalidad” 22). Con este texto confirmamos la genealogía areniana, situada en los escritores del exilio. Quienes aparecen antologados en esta selección constituyen la figura de sus antecesores, de sus orígenes.

En la séptima entrega de “Confluencias” encontramos un homenaje a Gastón Baquero, de quien se publican los textos: “Epicedio por Lezama”, “Soneto a las palomas de mi madre”, “Palabras escritas en la arena por un inocente” y “El verso debe caer del ojo como una gota de resina”. Los ensayos interpretativos de esta ocasión son de Pío Serrano: “Notas para una posible lectura de Gastón Baquero”, “El príncipe de La Habana” de Edith Llerena y “Mi encuentro español con Gastón Baquero” de Francisco Brines.

En el último número de la primera época encontramos un homenaje a José Martí, con lo que se cierra este primer ciclo de *Mariel*. En este último número Arenas publicó “Martí ante el bosque encantado”, una fabulosa exploración por las notas finales del diario de guerra de Martí. A la luz de este ensayo cierra su ciclo de publicaciones en *Mariel* y redondea su programa editorial que tuvo por objetivo mostrar su genealogía afincada en el desarraigo. Aunque el octavo número careció de la sección “Confluencias”, es posible advertir que dicha sección se diluyó a lo largo de todas las páginas de la última entrega de *Mariel*.

Por otro lado, el resto de secciones parecieron tener una sistematicidad menos articulada con respecto a la sección “Confluencias”. Esto no les resta importancia, pues no dejan de ser un valioso testimonio y una fuente documental, quizá la más grande, sobre la Generación del Mariel. Destacamos de esta manera las secciones “Experiencias” y “Urgencias”.

En la sección “Experiencias”, se presentan recopilaciones de crónicas, memorias, ensayos o textos autobiográficos “que revelen hechos notables de la vida diaria cubana o de los cubanos en cualquier época, pero preferiblemente vivencias sufridas bajo la dominación de Fidel Castro o experiencias que esclarezcan la evolución de nuestra cultura” (Mariel 1, p. 27). En este apartado, los editores exhortaban a los lectores a enviar sus colaboraciones, pues aquí lo más importante era reflejar el contexto opresivo al que se enfrentaba la generación del Mariel.

Por otro lado, “Urgencias” era una sección pensada para “dar cabida a los comentarios, críticas, ironías o cóleras que los acontecimientos más recientes y heterodoxos despierten en nuestros editores” (*Mariel 1*, p.31). Era un breve espacio al final de la publicación donde encontramos cartas, testimonios y avisos. También comenzaron a introducir allí comentarios que les hacían llegar sus lectores y una breve columna de erratas.

Así, de una manera global sobre *Mariel* hay que señalar que el término del proyecto fue una decisión que no está explicitada en la propia revista, aunque aparenta ser una decisión premeditada, tampoco pareciera ser que desde el principio se hubiese buscado publicar solamente ocho números. Quizá fue la falta de recursos económicos para financiar el proyecto, recordemos que el dinero salía de los propios bolsillos de los participantes. Como quiera que haya sido, percibimos cierta interrupción en el curso del desarrollo de *Mariel*:

Con este número, dedicado a José Martí, la revista *Mariel* cesa de publicarse. Consideramos que gran parte de los objetivos de nuestra publicación han sido cumplidos, y ha quedado demostrado que se puede hacer una revista literaria y dinámica en el exilio.

(...) No nos sentimos ni defraudados ni desanimados. Todo lo contrario: hemos probado que se puede hacer una labor creadora con escasos recursos. Esa labor la continuaremos haciendo en el futuro, cualquiera que sea el vehículo que elijamos o la circunstancia en que nos encontremos.

Sin embargo, la voluntad de clausurar la publicación con un homenaje a José Martí no es una casualidad. Por el contrario, la decisión de escribir en torno de una figura tan eminente para la cultura cubana como Martí, puede obedecer, más bien, a un intento por “arrebatarle” al régimen la figura del escritor, para exaltar su faceta de exiliado en contra de la apropiación simbólica que el gobierno de Cuba había hecho de un Martí revolucionario. Además, clausurar con este homenaje deja clara la genealogía propuesta por el grupo, quienes ven en Martí un pionero de lo que ellos ahora experimentan: el exilio.

La última página cierra así, un capítulo, pero no la obra entera de la generación del Mariel. Quedan puntos suspensivos para que la escritura desde este exilio tome nuevos rumbos y cada miembro de la generación continúe su camino personal.

Capítulo 2: El bosque encantado de Martí

La radicalidad en el exilio

En septiembre de 1980 Reinaldo Arenas había salido de Cuba, ese pasado que llegaría a ser el bosque de sus recuerdos, para exiliarse en Estados Unidos hasta su muerte. Las críticas y polémicas con diversos intelectuales estuvieron presentes tanto en Cuba como en el exilio, episodios como el siguiente poblaron las páginas del nacido en Holguín una vez que abandonó la Isla:

Mis encuentros con esa izquierda festiva y fascista fueron bastante polémicos. En Puerto Rico eran bastante taimados; me invitaron a la Universidad y me pidieron que no hablara de política. Yo leí un trabajo sobre Lezama Lima y a continuación, un testaferrero de Castro llamado Eduardo Galeano, leyó un largo discurso político atacándome, precisamente, porque yo había adoptado una actitud apolítica. Evidentemente, la guerra contra los comunistas, los hipócritas y los cobardes no había terminado porque yo hubiera salido de Cuba. (*Antes que anochezca* 310).

Reinaldo Arenas habla de una guerra porque para esos años estaba enfrascado en una disputa contra “los comunistas, los hipócritas y los cobardes” que en suma representaban al oficialismo del régimen cubano. Esta disputa tiene que ver con afirmar su identidad cubana aún en el exilio, y a pesar de su rechazo al gobierno revolucionario.

No obstante las temáticas que caracterizan la obra areniana, a la luz del exilio del Mariel los textos, sobre todo aquellos no ficcionales, adquirieron una radicalidad centrada en la crítica al régimen cubano y a todas las personas que representaran o legitimaran al gobierno revolucionario. Muestra de ello lo encontramos en varios textos que contienen duras críticas hacia personajes como Julio Cortázar o Gabriel García Márquez, quienes aunque no tenían

mucha injerencia dentro del panorama cultural cubano, sí representaban aliados del castrismo, lo que para Arenas denotaba una alianza imperdonable con el régimen.³⁸

En suma, ante el nuevo contexto de exilio, la radicalidad del pensamiento areniano se centró en criticar la postura política del gobierno revolucionario, muchas veces de manera directa y con acusaciones de por medio, en contra de Castro y funcionarios del régimen.³⁹

Por otro lado, en textos enfocados no ya en la denuncia directa, sino en el análisis y las polémicas literarias, Arenas realiza una crítica de largo aliento al oficialismo cubano, mediante la cual plantea una discusión acerca de la tradición literaria cubana. Empresa que se correspondió con los propósitos de toda la Generación del Mariel:

Es indiscutible que para la literatura cubana, tanto de este siglo, como del pasado, el exilio ha significado una vitalidad renovadora, a tal punto que como ya he dicho en otro sitio, si alguien asume algún día la temeraria labor de valorar cabalmente la literatura y el arte cubanos, le será fácil constatar que sus mejores autores, sus mejores artistas, han hecho su obra en el destierro o en medio del acoso y del ostracismo, que son también otros de los inefables rostros del exilio. (Arenas, “La literatura cubana en el exilio” 197)

Realizar esta crítica de largo aliento sobre la tradición literaria de la Isla, significa evidenciar que la literatura cubana se ha escrito siempre fuera del territorio, y en muchas ocasiones, en medio de un contexto de lucha política en contra del régimen cubano. En Heredia, en Martí

³⁸ Muestra de ello es el ensayo “Cortázar a un año de su muerte” donde Arenas se dedica a señalar y cuestionar el apoyo político que Julio Cortázar mantuvo con el régimen cubano tras el caso Padilla, a pesar de que el propio Padilla y varios escritores cubanos habían ayudado al argentino a consolidar su carrera: “Entre la literatura y el Estado, es decir, entre la libertad y la opresión, Julio Cortázar eligió el *Estado*. (...) Cortázar escribió y publicó una especie de poema-reconciliatorio con el gobierno cubano titulado “Policrítica en la hora de los chacales”, donde entre flagelaciones, genuflexiones, majaderías, golpes de pecho, y con un tono de poetisa municipal (arrebatada pero púdica) se postraba nuevamente ante el estado cubano”. (Arenas, “Cortázar a un año de su muerte” 168).

³⁹ Arenas llegó, incluso, a publicar cartas abiertas que denunciaban situaciones de censura o de representación parcial de la literatura cubana. Por ejemplo la “Carta a Ediciones del Norte” a propósito de la publicación de la antología *Los dispositivos de la flor*, que Arenas la considera como “el producto de un obediente funcionario cubano situado en el extranjero para [hacer apología de la tiranía castro-soviética]”. (Arenas, Carta a Ediciones del Norte, p. 400). No está demás mencionar que a ese obediente funcionario castrista al que se refiere Arenas es Edmundo Desnoes. También es célebre la “Carta abierta a Fidel Castro”, donde Arenas y Jorge Camacho solicitan directamente al presidente cubano que “se efectúe en Cuba un plebiscito donde el pueblo, mediante un sí o un no, pueda manifestar sus preferencias políticas” (“Carta abierta a Fidel Castro” 411).

y en Lydia Cabrera encontramos los rastros del destierro, y en otras figuras como Lezama y Piñera, atendemos a la noción del insilio que significó el silenciamiento interno. Este cuestionamiento sobre la historia literaria, permitiría a la generación del Mariel adscribirse dentro del relato de lo cubano, a pesar de que el gobierno negara tácitamente su pertenencia al canon nacional, en tanto escriben desde el destierro como sus antecesores.⁴⁰

Para documentar esta crítica sistemática, hay que señalar que buena parte de los textos que testimonian la postura de Arenas a raíz del exilio del Mariel aparecieron en algunas publicaciones latinoamericanas como *El Universal* de Caracas, o bien, en diarios latinos radicados en Estados Unidos como *El Nuevo Herald*, *Noticias de Arte* o *Punto de Mira*. Algunas más de estas prosas dispersas aparecieron en la revista *Mariel* como reimpressiones de los trabajos publicados con anterioridad en otros lugares, o bien como piezas originales para la revista. Esta última publicación ayudó a Arenas a construir su programa editorial de crítica a la tradición cubana de las letras, y simultáneamente concilió una plataforma de encuentro para artistas cubanos exiliados en Estados Unidos.

Asimismo, *Mariel* funcionó como un punto de religación de esa parte específica del exilio cubano, y ayudó a cimentar el discurso de este grupo de personas frente a un panorama donde carecían de representatividad. Los textos arenianos encontraron allí un terreno fértil para sistematizar su crítica de largo aliento, terreno que no había podido encontrar en ninguna otra publicación. Años más tarde, el proyecto literario de Reinaldo Arenas habría de

⁴⁰ Recordemos que la gente que abandonó la Isla durante el exilio del Mariel fue tomada como contrarrevolucionaria, lo que valía para el régimen la descalificación automática de su estatus de ciudadanía. La generación del Mariel fue víctima entonces de una doble negación, por un lado la del gobierno cubano que no se cansó de llamarlos indeseables; y por otro lado la de una buena parte de la comunidad estadounidense más conservadora. Además, dentro de esta comunidad norteamericana se toparon con el sector cubano acaudalado que había emigrado durante los primeros años de la revolución y que ya tenía presencia en la región estadounidense desde el siglo XIX. La poca o casi nula apertura de este exilio cubano ya instalado en Estados Unidos conocido como el Golden exile, hacia el exilio del Mariel, representó una tercera dificultad en un panorama ya de por sí hostil.

encontrar otra materialización a través *Necesidad de libertad*, libro misceláneo que Arenas publicó en vida, donde se recogen una buena parte de sus prosas dispersas.

La ensayística de Arenas plantea un desafío al canon establecido por el gobierno revolucionario, a partir de la construcción de una genealogía en la que resaltarán a figuras periféricas para su momento, como lo fueron Lezama, Piñera o Lydia Cabrera; y simultáneamente desafiará las lecturas construidas sobre grandes referentes como José Martí y Heredia, contrario al relato nacional promovido por la Revolución. Arenas busca sus cimientos en la tradición de lo que él llama “el desgarramiento y la fatalidad de la poesía cubana”:

Creo que lo cubano dista mucho de ser una abigarrada descripción monumental y barroca, al estilo de Alejo Carpentier. Lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante. El arbusto, no el árbol; la arboleda, no el bosque; el monte, no la selva. La sabana que se difumina y repliega sobre sus propios temblores. Lo cubano es un rumor o un grito, no un coro ni un torrente. Lo cubano es una yagua pudriéndose al sol, una piedra a la intemperie, un aleteo al oscurecer. Nunca una inmensa catedral barroca que jamás hemos tenido. Lo cubano es lo que ondula. (Arenas, “Lo cubano en la literatura” 137).

Destaca por un lado, la adjetivación de una generación literaria situada en el desamparo y el desgarramiento, en medio de un lugar donde no hay posibilidad de guarecerse. Además, advertimos una serie de asociaciones con la naturaleza y el paisaje para hablar de la labor literaria. En ese mismo ensayo (“Lo cubano en la literatura”) dice unas líneas arriba: “Una novela es un árbol, no un tratado. Para que ese árbol no se malogre, el artista debe saber el terreno que pisa” (p. 135). Así, el pasado –la tradición –es el terreno, para Arenas, el paisaje es también una analogía del pasado, de la historia, porque la literatura es en suma, su tradición y su circunstancia.

De igual manera, la naturaleza es un elemento que compone esa tradición literaria y la esencia misma de lo cubano, análogamente al romanticismo hispanoamericano, el

territorio es el fermento del alma nacional. Así, adscribirse a la tradición cubana del desgarramiento y la fatalidad implica remontarse hasta el romanticismo hispanoamericano decimonónico, donde estos tópicos fueron recurrentes.

Bajo la misma línea de pensamiento que une al pasado con el territorio, citamos otro ensayo publicado en el número seis de *Mariel*, donde Arenas apunta lo siguiente:

Cuando todavía en Cuba no había surgido el poeta, ya la metáfora del poema, el trágico transcurrir, abatía el paisaje. El paisaje, pues, deja de ser mera visión pintoresca para convertirse en escenario trágico, trascendido y exaltado, padecido por el hombre. De esta manera, los primeros conquistadores fueron los primeros conquistados; los vencidos de la naturaleza y de la nueva circunstancia, que los convirtieron en sus voceros. La fatalidad americana iba creando sus nuevos mitos, sus nuevas calamidades, con la intervención (muchas veces odiosa) de ese nuevo hombre, ese europeo que a medida que avanza deja de serlo. (“Desgarramiento y fatalidad” 22).

Observamos que lo trágico no es sólo una circunstancia, sino que es una presencia radicada en el paisaje, el cual además es fuente de conocimiento y reflexión. Del paisaje emana lo trágico, y frente a esa fatalidad ni siquiera en el exilio hay escapatoria. A continuación nos detendremos sobre algunos elementos que componen ese paisaje y ese pasado, y a partir de los cuales Arenas disputó con el régimen la hegemonía sobre el relato cubano: “Más que un estilo, lo cubano es un ritmo. Nuestra constante es la brisa. Más fuerte al atardecer, casi inmóvil al mediodía, anhelosa y gimiente en la madrugada.” (“Lo cubano en la literatura” 137-138).

En lo sucesivo repasaremos el ensayo “Martí ante el bosque encantado”, publicado originalmente en el octavo número de la revista *Mariel*. Esta edición presentó un homenaje a José Martí, que es capital para comprender el proceso de crítica de largo aliento al canon revolucionario emprendido por Arenas y por la Generación del *Mariel*:

El tributo de *Mariel* produce, sin embargo, una operación crítica que renueva la historia de su recepción: borra la identificación de Martí con la Revolución Cubana (y, por consiguiente, con la figura de Castro) montada por los

discursos oficiales. En este sentido, este número homenaje se ha propuesto revisar el lugar de Martí en la tradición cubana y latinoamericana y permite, a partir de su reapropiación, la apertura de un proceso desacralizador de su obra y de su figura. (Pampín 249).

En este sentido, la publicación en 1985 de esta edición, además de clausurar la revista, sale a la luz en un contexto de plena disputa sobre la interpretación de Martí. Los escritores del Mariel apelaban a su condición de exiliado, mientras que el gobierno cubano realizaba una gran apuesta por apropiarse la figura de un Martí apóstol de la revolución. La recepción de la obra crítica sobre Martí en Cuba era coordinada en aquél entonces por el Centro de Estudios Martianos (CEM), mediante simposios, publicaciones y seminarios internacionales. El CEM mantuvo, entonces, una clara línea interpretativa que buscaba afincar el discurso martiano como base del régimen revolucionario (Papín, p. 249-250).

Por otro lado, no es menor la declaración pública del CEM del 3 de noviembre de 1981, que “calificó a los exiliados del Mariel de “escoria social” y de “apátridas que tan gustosamente la Revolución dejó marchar”. Esta declaración fue leída en una conferencia impartida por Roberto Fernández Retamar, por aquél entonces presidente de la institución, en la Biblioteca Nacional (Pampín, p. 248).

Antes de entrar de lleno al texto, daremos un breve repaso sobre los principios del contra canon del Arenas, para quien la lectura de Martí está mediada por la escritura de Lydia Cabrera.

La palma y el paisaje cubano

La palma adquiere una centralidad en la genealogía de Arenas porque este elemento articula la idea de paisaje con la herencia de una tradición literaria. En el caso de Cabrera y toda su

investigación de corte antropológico, la palma forma parte de un panteón religioso profundamente cubano y simultáneamente, con la escritura, pasa a formar parte de la tradición literaria de la Isla-

Para iniciar, vale la pena citar el ensayo que Arenas dedica a Lydia Cabrera: “Diosa instalada en el centro del poema”. En este texto, encontramos el retrato de una Lydia Cabrera que Arenas identifica con la voz de un pueblo:

Con Lydia Cabrera nos llega la voz del monte, el ritmo de la Isla, los mitos que la engrandecen y la sostienen. La magia con que todo un pueblo marginado y esclavizado se ha sabido mantener, (flotar) imponer siempre. (Arenas citado por Sánchez Morales 27).

Para encontrar el hilo entre las investigaciones de Cabrera y la propuesta areniana de una literatura cubana del desarraigo, es necesario remontarnos a un binomio planteado por el antropólogo Fernando Ortiz en una de sus obras más importantes: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

A la luz de la escritura de Ortiz, la caña y el tabaco pasaron a conformar un campo semántico que fue empleado por el gobierno revolucionario para señalar una independencia económica y una autonomía política cubanas después de 1959:

Pasados los años, con la llegada al poder de Castro y en aras de aliviar al país de la tan reprochada dependencia económica en el monocultivo [de la caña de azúcar], se impulsó un programa de reformas que incluyó la nacionalización de la industria azucarera. La caña pasó a ser un emblema de la lucha contra el pasado colonial y contra la dependencia del mercado norteamericano (en ese sentido la obra de Ortiz venía muy de la mano). Sin embargo, para Arenas, esta política socio-económica y cultural revolucionaria en relación a la caña, lejos de vindicarla, reiteraba esa constante histórica que la asociaba con la explotación. (Simal 78).

Desde la perspectiva gubernamental, apostar por la nacionalización de la industria azucarera implicó la apropiación del uso político del símbolo de la caña, que pasó de ser emblema de la explotación extranjera a representar la independencia económica e industrial de la Isla.

Operación enmarcada en la coyuntura de finales de la década del 60, momento en el que Cuba comenzó el viraje de su política exterior e interior hacia la radicalización de su discurso revolucionario. Muestra de que la política cubana estaba enfocada en encontrar la autonomía económica y en consolidar un discurso nacional sólido, fue el proyecto de la zafra de los 10 millones.

A finales de 1969, Fidel Castro anunció que, con el objetivo de fortalecer las finanzas del país, se buscaría la producción de 10 millones de toneladas de azúcar. Empresa que, de acuerdo con el discurso del 27 de octubre de 1969,⁴¹ era plausible, y para la que exhortaba a toda la población a participar de la zafra, utilizando la analogía de las trincheras de la revolución:

Porque esta no es una batalla de los administradores o de los dirigentes: ¡Esta es una batalla de todo el pueblo! Y cada obrero, como un soldado, como lo haría en una trinchera defendiendo el país, como lo haría frente a un ataque enemigo, como lo hicieron los combatientes revolucionarios en los momentos decisivos, debe sentirse como un soldado en una trinchera con el fusil en la mano cumpliendo su deber (APLAUSOS). (Castro)

A pesar de las dificultades para ejecutar el plan, el gobierno revolucionario movilizó a una gran cantidad de gente y construyó centrales azucareros en zonas que no eran las más adecuadas, por lo que industrias como el ganado o la agricultura se vieron seriamente comprometidas: “A la hora de cortar la caña fue necesario movilizar a todo el país: trabajadores de todos los sectores sin experiencia en el corte, estudiantes e incluso las fuerzas armadas, lo que representó una distorsión en la economía cubana.” (Rodríguez Yusimi).

⁴¹ “El 27 de octubre de 1969, el comandante Fidel Castro pronunció un largo discurso, en el Teatro Chaplin de La Habana, «para dar inicio a la etapa masiva de la zafra de los 10 millones de toneladas». Entonces aseguró que el país disponía de caña suficiente para obtener esos 10 millones —hoy se sabe que economistas e ingenieros franceses y soviéticos le advirtieron que tal meta era inalcanzable—. En su alocución, Castro aportó una interminable cantidad de cifras para avalar su propuesta, datos que conferían a sus palabras el tono buscado por la ideología marxista, que se pretende científica.” (Furió).

Así, la zafra de los 10 millones devino el gran proyecto nacional que simultáneamente tenía por objetivo, oponerse al imperialismo norteamericano. Por lo que el posterior fracaso de este proyecto significó “una derrota moral incuestionable” para la Revolución, el pueblo y sobre todo, para el gobierno de la Isla.⁴²

De manera velada, la zafra de los 10 millones de azúcar volvía sobre el elemento caña como la gran llave que dotaría de independencia a la Isla. La caña era la clave y era el símbolo de la revolución.

Por otro lado, para Reinaldo Arenas, el uso político de la caña significó no solamente el trabajo manual con la caña, en los campos de cultivo, sino que también vislumbraba la apropiación de la iconografía de la caña para el uso y discurso político revolucionario. Partiendo de Ortiz y sus aportaciones antropológicas, la caña comenzó a adquirir una centralidad en el discurso y a ser instrumentalizada.

Por si fuera poco, la caña implicó también el deterioro del paisaje. Planta exótica que a la par del esclavismo, destruyó el paisaje natural de la Isla. Los campos de caña, si bien simbolizaban el progreso y la autonomía económica, por otro lado, acababan con el paisaje, las ceibas y las palmas eran derribadas para que en ese terreno se construyeran los centrales azucareros.

De esta manera, la apropiación sobre el paisaje cubano atiende a una operación que es análoga a la de la apropiación del relato de la literatura cubana, porque hay un discurso que se construye alrededor de la caña y del cual el gobierno hecha mano para cimentar su

⁴² “Cuba debía hallar fórmulas que le permitieran fortalecer su independencia, comenzando por la base económica. Y es así como fragua la idea de la Zafra de los Diez Millones, cuyo fracaso debió asumir Fidel en su dramático discurso del 19 de mayo de 1970: “una derrota moral incuestionable”, la califica “algo muy duro, tal vez más duro que ninguna otra experiencia en la lucha revolucionaria”, una batalla perdida no por el pueblo sino por sus dirigentes, por la burocracia administrativa de la Revolución”. (Fornet, p. 31)

nuevo proyecto. En este sentido, desde la perspectiva areniana, la noción de paisaje y la de historia se unen bajo un mismo campo semántico: “porque sabemos que el tirano mancilla y se apodera de nuestro paisaje no solamente destruyéndolo, sino también impidiéndonos regresar” (Arenas, “Martí ante el bosque encantado” 4).

Mientras el régimen revolucionario barre el paisaje, simultáneamente también barre con la tradición literaria cubana, pues borra a figuras tan importantes como Lezama, Cabrera o Piñera, y sobre esos escombros construye un nuevo paisaje poblado por los grandes campos de cultivo de caña.

Con el objetivo de disputar el uso político que el régimen daba al símbolo de la caña, Arenas: “aportó y a su vez reconfiguró “lo cubano” con una nueva imagen, la de la palma símbolo de nuestro paisaje, de una tradición que valoró por su ritmo, su altivez, pero a la vez su desamparo”. (Simal 80). La palma es una imagen de Cuba fraguada en el paisaje y la melancolía del pasado, que se opone a la imagen de la caña que, empuñada por el régimen, abate el paisaje y la memoria.

Para Reinaldo Arenas, la palma, planta endémica con una presencia prominente en la Isla, pasó a representar ese elemento que configura el paisaje cubano en un sentido profundo. El binomio de la palma y el tabaco es un símbolo de lo que para Arenas significa apelar a lo cubano a partir del paisaje.

La iconografía de la palma recorre las páginas de la historiografía y la literatura cubanas, pero encuentra un cimiento fundamental en la obra de Lydia Cabrera, autora que viene a contrapuntar a la figura de Fernando Ortiz. Pues por un lado está Ortiz, vindicado por el régimen revolucionario, con una obra leída extensivamente en Cuba y valorada al punto de convertirla en parte del relato de su economía política. Y por otro lado está la figura

de Lydia Cabrera, escritora que salió de Cuba en 1959 para exiliarse hasta su muerte, cuya obra hasta apenas en años recientes ha sido publicada en la Isla.

En su libro *El monte*, Lydia Cabrera realiza una extensa etnografía que recoge de las tradiciones orales lucumí y bantú, culturas afrocaribeñas de gran presencia en Cuba. *El monte* es considerado “la auténtica *Biblia* de las liturgias afrocubanas, donde se recoge una extensa colección de testimonios sobre el pensamiento mítico de la cubanía” (Sánchez Morales 51). Ella dedica el noveno capítulo de su libro a repasar algunos mitos sobre la palma real, con lo que ilumina la presencia de este árbol en la vida religiosa y cultural de la Isla.

La palma, de acuerdo con la tradición lucumí, es el hogar y el símbolo de Changó, uno de los orishas más importantes de los panteones lucumí y bantú. Changó, Alafí Alafí para la tradición bantú, es considerado el dios del fuego y del rayo. Por lo que de acuerdo con esta cosmovisión, la palma es el hogar del rayo:

Donde está la palma, ahí está Changó, descollando en la rama y plantado como en la torre de su ilé olodin –castillo. (...) Este cogollo que se eleva en el centro del airoso penacho que compone sus brazos es un verdadero pararrayos que atrae las descargas eléctricas. Changó, el trueno –el artillero del cielo –va siempre a la palmera, cae siempre en la palma real. (Cabrera 240).

La palma es una planta que desde esta perspectiva aguanta los embates del clima y del paisaje, “la palma coge el rayo y se lo guarda dentro. Tiene protestad para amarrar al rayo” (Cabrera, p. 240). Es un elemento central en el paisaje que recibe las descargas eléctricas de la centella, y que al fulminarla, Changó se queda dentro.

Aunque se asocia con Changó, la etnografía recabada por Cabrera indica varias leyendas de las tradiciones orales bantú y lucumí que identifican a la centella como propiedad de Oyá, “virgen de la candelaria, dueña de la centella e inseparable y fiel concubina [de

Changó]” (Cabrera 240).⁴³ Ella persigue a Changó hasta las copas de las palmas sospechando de su infidelidad, mientras que el orisha se vale de jugarretas en compañía de las lagartijas – que Oyá detesta –para evitar ser descubierto. Ante la sospecha, ella siempre desquita su coraje con los árboles, donde se esconden las lagartijas, y por ello son fulminadas.⁴⁴

En otras leyendas, pertenecientes a las tradiciones lucumí y bantú, Changó tira el rayo sobre las palmeras para castigar a la lagartija que accidentalmente perdió una joya que debía ser entregada como regalo para una mujer. Algunas variantes indican que el orisha arroja la centella debido a que el orisha Orula le robó su até –tablero –que había dejado al resguardo de una palma. Changó arrojó su rayo sobre la palma en castigo de que esta última no cuidó al até de Orula. Sin embargo, más allá de las variantes, la leyenda indica que el rayo se acoge a las palmeras, tal como lo indica Lydia Cabrera:

Puede ser que haya mucho de cierto en lo que cuentan estas fábulas; lo esencial es que el rayo “escoge” a las palmeras, y que esta predilección tan marcada es el signo evidente de una conexión en extremo sagrada y misteriosa: “Salta del cielo para meterse en la palma”. “El rayo la hace santa”. (247).

Para Reinaldo Arenas, la palma atiende a esa historia profunda de Cuba, la herencia africana que en el encuentro con el Caribe americano encontró en la palma real el fermento de su paisaje. Contrariamente, la caña es una planta exótica asociada al sistema esclavista y, en la etapa revolucionaria, representó el fracaso de la zafra de los 10 millones.

⁴³ “Oyá Obinidóddo –nos dice una “omó” de la diosa –es el brazo derecho de Changó. La mujer que él más quiere y respeta. Cuando Changó sale a guerrear, ella va delante. Siempre pelea a su lado con dos espadas. Sin la ayuda de Oyá, a Changó lo hubiesen derrotado muchas veces, como en su primera guerra con Oggún” (Cabrera 204-241). La presencia de Oyá será constantemente asociada con Changó, aunque este último también es emparentado con Oshún y Obba, quienes también fueron sus concubinas.

⁴⁴ Cabrera identifica una leyenda donde Oyá es quien fulmina a los árboles: “Changó subía a una [palmera], desde allí se comunicaba por señas con las mujeres con quienes tenía relaciones muy secretas. [...] Changó supo inmediatamente que Oyá había trepado hasta lo último de la copa, y dedujo que la diosa estaba alerta, [...], llenó el árbol de lagartijas, que asustan a Oyá, de manera que cuando esta volvió a la palma y comenzó a trepar, innumerables lagartijas, pardas o verdes se deslizaron por el tronco en todas direcciones, y la diosa, en su azoramiento por matarlas, quemó la palma de una centella” (245).

Por otro lado, atendemos a la búsqueda de lo que Lezama Lima llamó la “teleología insular”, sobre lo relativo a los orígenes de lo cubano.⁴⁵ Encontrar ese pasado común y místico que constituye la esencia cubana fue una empresa que, con la lectura de Lydia Cabrera, tuvo fuertes ecos en Arenas para articular una iconografía del paisaje cubano.

Las trayectorias literarias de Cabrera y Lezama pueden ser ligadas a través de las palabras de María Zambrano, y a su vez, podemos encontrar ecos de esta relación en la escritura de Arenas. De acuerdo con Julia Cuervo Hewitt, el punto de encuentro entre Cabrera y Lezama, a la luz de María Zambrano, es la poesía como una fuente de conocimiento primigenio en tanto “Zambrano se aproxima a la obra de ficción de Cabrera [...] A través de esta imagen de poesía como liberación y conocimiento, como el despertar de un espacio en el que duermen los secretos, lo oculto, lo aún invisible.” (p. 88). Los ritos afrocubanos están ligados con la concepción lezamiana de “lo misterioso” (aspecto al que volveremos más adelante) del que, a su vez, emana el “conocimiento poético”. Más adelante continúa Cuervo Hewitt:

Zambrano establece una simbiosis entre los textos de ficción de Cabrera y la poética de Lezama en su ensayo “Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis” que se publica en *Orígenes* en 1950. Lydia Cabrera, escribe Zambrano, al ejercitar “ese arte adivinatorio a la par que objetivo, puede juntar el conocimiento a la fantasía y realizar así la poesía, en su sentido primero de ser reveladora de un mundo, el agente unificador en que las cosas y los seres, se muestran en estado virginal, en éxtasis y danzas”. (Cuervo Hewitt 88).

De esta manera, la escritura de Cabrera apunta a leer ese sentido profundo de la cultura cubana, enraizado en las influencias africanas. No podemos dejar de lado que, en este tejido entra también la postura de Lezama quien aportó a configurar la imagen de la isla afincada

⁴⁵ “En *Orígenes*, Lezama Lima continúa su búsqueda por una “Teleología insular” y presenta su propuesta generacional en la noción de “protoplasma histórico”, es decir que cada generación representa todas las generaciones”. (Cuervo Hewitt 85).

en ritos afrocubanos. Aunque en un principio, Lezama no solo no apoyaba la literatura negrista sino que la criticaba,⁴⁶ es justamente gracias a su amistad con Lydia Cabrera que logra cambiar su postura poética e incorporaría, a la postre, a la raíz africana dentro de su proyecto literario.⁴⁷

Este marco general, donde observamos la idea de conocimiento poético a la luz del paisaje, de la tradición y de la iconografía de la Isla, articulan para Reinaldo Arenas el fermento de su proyecto literario escrito desde el exilio del Mariel. Para el nacido en Holguín, la literatura cubana es un ritmo, una brisa fuerte al atardecer, y está ligada con ese paisaje que el gobierno revolucionario se empeña en destruir. Arenas critica este nuevo proyecto a la vez que apela a la tradición cubana cimentada en Lezama, y como lo acabamos de observar, también en Cabrera y las raíces afrocubanas.

Además, esta operación permite tejer lazos con la escuela del romanticismo hispanoamericano del siglo XIX, donde Heredia y Martí serán para Arenas, los antecesores de una literatura cubana cifrada en el destierro, la persecución y el desamparo.

⁴⁶ “Cuando Lezama comenzó a publicar sus primeras obras, el espectro poético de la isla de Cuba se dividía esencialmente en dos grupos: por un lado, los seguidores del arte puro, representados por Mariano Brull, y, por el otro, los vanguardismos sociales, donde figuraba la poesía negrista, con poetas como Ramón Guirao, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén. [...] Algo indudable fue que en los años treinta, Lezama criticó abiertamente la propuesta del negrismo literario.” (Ugalde 53)

⁴⁷ La paulatina incorporación de textos de Cabrera en la revista *Orígenes*, a la par de la lectura de las obras de Fernando Ortiz y de la propia Lydia Cabrera, apuntaron a la reformulación que Lezama emprendió sobre la herencia negra en Cuba: “Años más tarde, cuando Cabrera publicó su gran obra sobre los símbolos religiosos afrocubanos, *El monte*, la revista *Orígenes*, y Lezama con ella, no dejó pasar la oportunidad para hablar del libro y publicó una reseña. Todo el ambiente mito-poético de los trabajos de Cabrera no pasó desapercibido para Lezama. De hecho en 1956, el poeta escribió un ensayo a propósito de un refranero que la escritora acababa de publicar. Ahí, Lezama elogió la figura y los trabajos de la investigadora: “El nombre de Lydia Cabrera está unido para mí a ciertas mágicas asociaciones del iluminismo [...]. El refranero allegado por (ella) [...], tiene la imprescindible nobleza de aclarar el cuestionario que debe situarse en la introducción a nuestra cultura. La sabiduría de los dioses debe espejar en los efímeros”. Es indudable que el poeta, bajo el influjo de la antropóloga, se acercó al universo religioso afrocubano, sobre todo a partir de los años cincuenta. La inclusión, en 1957, del artista mulato Aleijandinho y su barroco afroamericano en *La expresión americana* debería leerse en ese contexto” (Ugalde 51)

El bosque encantado

La imagen de la palma habrá de resonar en uno de los versos sencillos de la poesía de José Martí: “Yo soy un hombre sincero de donde crece la palma”. Verso ligado íntimamente con la postura poética del desenfado y la sinceridad en la obra literaria. De esta manera llegamos a la figura de José Martí, que representa para Arenas el paradigma de la creación a pesar de las circunstancias, pues la poética martiana se construyó desde el exilio.

Para Arenas la cubanía no tiene que ver con una pertenencia territorial, sino más bien con el desamparo y el desarraigo:

Arenas en su ensayo “Martí ante el bosque encantado” que reaparece en *Necesidad*, presentó a Martí como “nuestro padre desesperado” (...) Arenas fue consciente de que, al apropiarse de Martí, al señalarlo como padre de su generación, efectuaba un acto de provocación contra Fidel Castro y su plataforma política-cultural (...). Al nombrarlo “nuestro padre desesperado”, Arenas se apropió de la frase con la cual Martí inscribió su propia filiación a José María Heredia (1803-1839). En un discurso pronunciado en el Hardman Hall de Nueva York el 30 de noviembre de 1889, Martí se presentó como “hijo desesperado” de Heredia. (Simal 72-73).

Hay una voluntad por adscribirse a una tradición literaria que se hizo en el exilio, pero que tiene un acento remarcado en el romanticismo cubano, pues dicha adscripción se remonta a la figura de José María Heredia. Con lo que se establece una relación directa con una de las figuras más hondas en la literatura cubana, que a su vez es considerada como una de las introductoras del romanticismo al panorama hispanoamericano de las letras. Resalta también, la característica errante del poeta del Niágara, quien encontró en territorios lejanos de Cuba el cimiento de su obra.

Heredia no es sólo el creador de los símbolos patrios (la estrella solitaria en la bandera y la palma real en el escudo), pues no es únicamente en este campo nacional donde resulta pionero: es uno de los primeros escritores cubanos desterrados y el iniciador de las relaciones culturales entre Hispanoamérica y los Estados Unidos, con su oda al «Niágara», y también

en sentido inverso, pues su traductor William Cullen Bryant es quien comienza la relación literaria de Estados Unidos con Latinoamérica. (Fernández Larrea 291).

Apelar a esta tradición romántica significa no sólo valorar la experiencia del exilio en Heredia, sino que implica, también, retomar algunos rasgos estilísticos de la corriente hispanoamericana del romanticismo que observan a la naturaleza como un elemento de donde emana no solamente un motivo poético sublime, sino una fuerza articuladora de lo nacional.⁴⁸

Por otro lado, vale la pena recordar que en la primera novela de Arenas, *El mundo alucinante*, tiene lugar una mención específica de Heredia. En el texto el protagonista de la novela, fray Servando Teresa de Mier, y José María Heredia se encuentran en una escena donde el poeta aparece para evitar que fray Servando se suicide. Antes de que se arrojase de un balcón, Heredia lo interpela con uno de sus poemas más representativos, *Oda al Niágara*: “Torrente prodigioso, calma, acalla/ tu trueno aterrador; disipa un tanto/ las tinieblas que en torno te circundan/ déjame contemplar tus faz serena/ y de entusiasmo ardiente mi alma llena”.⁴⁹ La figura de Heredia no es azarosa en la obra de Arenas, es una referencia constante que una y otra vez establece una lectura donde resalta la estética romántica.

En Heredia los paisajes retratados no son los de Cuba. Las imágenes de naturaleza son las del exilio. Esta circunstancia es interpretada como la melancolía de la patria perdida, pero que a través del paisaje encuentra la comunión con el pasado añorado. A través del

⁴⁸ A propósito de la estética romántica, citamos la reflexión de Reinaldo Arenas en su ensayo *La literatura cubana dentro y fuera de Cuba*: “El romanticismo latinoamericano adquiere una dimensión, una tragicidad, un ímpetu y hasta una frescura diferentes al europeo. Es la frescura torrencial y el desarraigo del hombre sensible y humillado en medio del esplendor y la violencia donde a veces la misma sensibilidad del poeta se confunde, identificando la intemperie o la soledad de su corazón con la de su paisaje aún sin historia” (“La literatura cubana dentro y fuera de Cuba” 174).

⁴⁹ Citamos el pasaje en cuestión: “Y ya se trepaba a las rejas del balcón y se impulsaba para lanzarse sobre la misma imagen de la Virgen. Pero entonces sonó una voz a sus espaldas, y una mano, aferrándose a su hombro, lo detuvo. “Torrente prodigioso”, dijo la voz, “calma, acalla tu trueno aterrador; disipa un tanto las tinieblas que en torno te circundan, y déjame mirar tu faz serena”. (*El mundo alucinante* 298).

motivo del paisaje, situado este no importa en qué territorio, uno vuelve a eso que se dejó atrás: al bosque encantado de Martí:

A partir del destierro Martí deja –dejamos –lo que nos (le) es más imprescindible y jamás podremos trasladar: la complicidad de una circunstancia que es nuestra propia vida. Porque esa complicidad (esa circunstancia) está formada de un ritmo, de un tiempo y de un paisaje naturalmente irrecuperables. Y en ese tiempo, en ese paisaje, en ese ritmo estaremos también siempre nosotros, aun cuando físicamente no estemos allí, pues ese sitio donde nacimos, fuimos jóvenes, amamos, experimentamos en fin la aventura (el goce y el terror) de vivir será siempre un sitio único; [...] formado de una memoria y una nostalgia. (Arenas, “Martí ante el bosque encantado”, p. 4).

Por otro lado, Arenas encuentra en Martí un precedente para leer desde la diáspora, la melancolía de la Isla. Añora la naturaleza insular a partir del paisaje norteamericano, porque en el fondo: “La naturaleza fue para Martí el espacio armónico en donde confluyeron los sentimientos más profundos que devinieron en materia poética”. (Simal 73). En este sentido, la disputa areniana enmarcada por la naturaleza y el paisaje adquiere un nuevo peso, pues el espacio del exilio funciona como un lugar de crítica a la tradición literaria cubana a la luz de la mirada sobre el paisaje perdido, el bosque mágico de los recuerdos:

El acto de evocar el pasado que le fue confiscado es, como entiende lo fue también para Martí, una embarazosa llamada del “bosque encantado”. El bosque, metáfora de un pasado idílico, de una naturaleza que dio alimento y abrigo, signa a su vez un tiempo irrecuperable. La añoranza hace acudir a este llamado que paradójicamente confirma la certeza del desprendimiento del hombre de su tierra; desgarramiento éste ya presente en los poetas románticos cubanos del siglo XIX y que tuvo a Martí como máximo exponente. (Simal 74).

Este pasado añorado pero inalcanzable, más que un obstáculo se vuelve una posibilidad de existencia en el exilio, lejos del país natal. El bosque encantado es una metáfora del pasado perdido, que sin embargo es necesario “abandonar para magnificarlo”, porque la permanencia se ha vuelto sencillamente imposible, dejar el bosque, partir, significa conservar la vida

misma. En este sentido, para Arenas, la identidad cubana se funda no sólo en la naturaleza de la Isla, sino en la tradición literaria del exilio:

En cuya espesura canta un pájaro, ese bosque que ya de lejos, en nuestra desgarrada alucinación y soledad se volvió mágico, y donde los árboles ya no son árboles sino espíritus que susurran o claman; sus hojas, no hojas, sino cartas desesperadas, vívidos recuerdos que nos llaman día a día, minuto a minuto, año tras año, estalla finalmente dentro de nosotros mismos hasta que, ya sin poder controlarnos, su inmenso follaje en forma avasalladora nos arrastra. Partimos. (Arenas, “Martí ante el bosque encantado” 5).

El bosque mágico no lo es, sino a la luz de la retrospectiva, la rememoración y el anhelo. La naturaleza adquiere otra profundidad desde el exilio donde pasado, recuerdo e identidad se ligán en una operación literaria con la naturaleza, el paisaje, el bosque, el tiempo. Reflexión que ocurre enmarcada del acto evocativo de figuras del romanticismo como Heredia o el propio Martí.

El retorno al pasado perdido

Desde el espacio del exilio Arenas cuestiona y critica al canon cubano de las letras, pero simultáneamente busca legitimar su propia obra, junto con la obra del resto de la generación del Mariel, dentro del relato de la literatura cubana. Esta búsqueda por afirmarse, a pesar de todo, cubano, tiene que ver con reclamar el derecho de pertenencia y con la metáfora del retorno a la patria perdida.

A la luz del ensayo “Martí ante el bosque encantado” encontramos primero, la conciencia de saber que el retorno al país natal es prácticamente imposible: “Pero estando allá sólo se podía ser libre como prófugo, esto es, como habitante fugitivo y rebelde [...] de ese bosque encantado que por ser mágico y único (nuestro) nos llama, y también (por mágico)

nos traiciona. (“Martí ante el bosque encantado” 4). La imposibilidad de regresar al bosque mágico implica para la ensayística de Arenas, la exclusión del canon cubano de las letras.

Sin embargo, a pesar de que el retorno es imposible porque las circunstancias políticas lo impiden, en el fondo existe una volición por regresar:

Sí, pero aunque sea irracional, inexistente, simple alucinación o locura, esa llamada de cualquier modo, hay que atenderla. Secretamente intuimos (él intuye) que obedecer la llamada del bosque es perecer, que ese regreso es un suicidio. Pero aun ante esa perspectiva, la respuesta de Martí no se hace esperar y en el mismo poema nos la ofrece: *Grato es morir, horrible vivir muerto*. (4).

Aún ante la perspectiva de la muerte, la voluntad por regresar a ese bosque pervive. En realidad, Arenas nunca regresaría a Cuba, pero quizá, atender la llamada del bosque encantado, era otra forma de decir que hasta el momento de la muerte, la comunión con la naturaleza, el pasado perdido y la memoria, no abandonarían los pensamientos del escritor. Y que en todo caso, la búsqueda por regresar, por afirmar la pertenencia, es lo que provoca la muerte.

Más adelante en el ensayo encontramos que a medida que Arenas avanza en la lectura del diario de Martí, la fecha de la muerte del prócer se acerca peligrosamente. Y mientras más cerca está del desenlace fatal, Arenas encuentra que Martí se sumerge cada vez más al interior del bosque encantado:

Seguimos internándonos en la espesura. Ya escucha, ya escuchamos, otra vez el maravilloso canto de aquél pájaro, el mismo que oímos, o creímos oír en nuestra infancia; todo ahora se sensibiliza y toma alma para acogernos. No es un árbol, es nuestro árbol; no se trata de un río, sino de este río. [...] ¿Cómo no seguir avanzando, locos, embriagados, absolutamente hechizados, desasidos y suicidas, siempre rumbo a aquel canto que nos llama, trasladándose sucesivamente hacia lo más profundo? ¿Cómo no seguir avanzando casi triunfales hacia aquel canto en lo oscuro, si ya, ahora lo sabemos, es lo único que poseemos? Y corremos.

El final llega con la muerte que significa la comunión completa con el bosque, con el paisaje perdido. El diario de Martí es profuso en las descripciones silvestres hacia el final, y Arenas

aprovecha esta circunstancia para ensalzar el llamado del bosque. Ese último viaje es un encuentro con el territorio que se quedó atrás, pero que no es otra cosa sino la memoria y los recuerdos, es decir, el pasado.

Destacamos también un rasgo estilístico, que marca un proceso de identificación entre Arenas y Martí. Hay un cambio constante entre la tercera persona del singular y la primera del plural: “Ya escucha, ya escuchamos, otra vez el maravilloso canto de aquel pájaro”. Es algo que sucede no solo en esta parte sino a lo largo de todo el ensayo, pero que justamente hacia el final del texto adquiere una presencia constante. Este cambio entre las personas indica que Arenas participa de las acciones que Martí describió en su diario e incluso llega a desarrollar una clara identificación entre él y Martí.⁵⁰

Bajo esta óptica, encontramos un texto pleno de melancolía y añoranza por el pasado perdido de Cuba, a pesar del desapego que Arenas manifiesta por el régimen. En realidad, dejar atrás el país natal es una empresa complicada, y más aún cuando el desplazamiento sucede en términos forzados y no por voluntad propia. Por eso mismo, la construcción discursiva de la literatura del exilio está en constante tensión con el gobierno de Castro. En la condición de exiliado, Arenas no puede simplemente dejar atrás a Cuba, la vida en el exterior se construye con relación a su pasado cubano.

De acuerdo con la definición de exilio retomada por Dieter Ingenschay, éste conlleva la “expulsión o exclusión de una cultura tradicionalmente propia, una relación más bien nostálgica con el país o la región de origen –la patria –muchas veces una experiencia

⁵⁰ Esta identificación entre Arenas y los sujetos de sus textos encuentra una de sus máximas expresiones en la figura de Fray Servando Teresa de Mier en el libro *El mundo alucinante*. Aunque lo veremos en el capítulo cuatro de esta tesis, vale la pena adelantar que esta identificación puede ser interpretada como un proceso de autoficción, donde Arenas encuentra que las condiciones de vida de las personas de las cuales habla en su texto son tan parecidas a las que él experimenta que las asume como propias.

traumática debida a la opresión política” (Ingenschay 3). La nostalgia atiende a que el abandono total e inmediato del país de origen es imposible y en todo caso, el exilio es una circunstancia que es construida a la luz de cuatro factores: el país de origen, el país destino, la esfera pública internacional y el propio exiliado.⁵¹ Entre estos tres grandes marcos el exiliado se sitúa como un sujeto que constantemente busca rebatir su condición de destierro en contra del régimen que lo expulsó del país natal, y que con ello, canceló los derechos civiles dentro del territorio concebido como su nación.⁵²

Esa llamada del bosque encantado puede ser interpretada como la búsqueda por regresar a ese lugar del que le ha sido prohibido formar parte. Ese paisaje que ha sido arrasado por el régimen, comienza a ser encontrado en otros sitios fuera de Cuba. Porque para Arenas la confluencia con ese bosque mágico, y las voces, los árboles y los espíritus que lo pueblan, puede realizarse aún lejos de la tierra natal. Análogamente, la búsqueda por ubicar su propia escritura dentro de una tradición cubana del desarraigo es una manera de entrar a formar parte de ese paisaje del que el gobierno revolucionario se ha apropiado.

En ese sentido, la escritura de Arenas y la tradición a la que busca adscribirse es una literatura móvil, que no está estática en la Isla. Por lo que se relaciona con la lectura del

⁵¹ “Una nueva dinámica se desarrolló para las comunidades de exiliados y expatriados, debido a la aparición de redes mundiales de solidaridad, organizaciones no gubernamentales y asociaciones internacionales, a través de las cuales las vicisitudes de los exiliados cobraron resonancia amplia. Se configuró entonces una dinámica de cuatro factores, donde la estructura tradiciones de interacción entre los desterrados, los países de origen y los países de residencia, se suma la esfera pública internaciones que otorga a los exiliados un tipo diferente de proyección política en el ámbito internacional.” (Roniger 37)

⁵² Para analizar más profundamente la cuestión del exilio como una estrategia de exclusión y un modo central de la política característica de los regímenes duros de Latinoamérica, ver: Roniger, Luis, *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*, 2014. Vale la pena citar la reflexión que Hanna Arendt realiza respecto al derecho de “tener un lugar en el mundo”: “La privación fundamental de los derechos humanos se manifiesta en primer lugar y sobre todo en la privación de un lugar en el mundo que hace que nuestras opiniones tengan significación y nuestras acciones puedan ser eficaces. Algo mucho más fundamental que la libertad y la justicia, los derechos de ciudadanía, están en juego cuando pertenecer a la comunidad en la que uno nace ya no es una cuestión rutinaria y el no pertenecer a ella ya no es una cuestión de elección” (Citado por Roniger, p. 27).

filólogo Ottmar Ette, quien encuentra que la tradición cubana de las letras es “en grado sumo una literatura del movimiento y en movimiento” (Ette, “Una literatura sin residencia fija” 735). Esto quiere decir que, a la luz de la tradición del exilio a la que Arenas se inscribe, y también gracias a buena parte de la literatura cubana que se construyó en tensión constante con el exilio, la identificación territorial de la escritura de la Isla ha perdido sus fronteras. Por ello es que la literatura cubana comienza a escribirse en múltiples territorios sin tener un centro definido.

En suma, en este texto leemos al menos tres elementos centrales de la ensayística areniana publicada en la revista *Mariel* entre 1980 y 1983. En primer lugar, la crítica contra el gobierno castrista se radicaliza y se convierte en una doble disputa; por un lado, es directa y de denuncia; por otro establece una crítica de largo aliento al canon literario cubano. En segundo lugar, esta crítica al canon discute, en el fondo, la prevalencia del concepto de lo cubano, pues para Arenas, la literatura cubana no se escribe necesariamente dentro de Cuba, y de hecho, nunca ha sido así pues desde el principio la literatura cubana ha sido una literatura del desarraigo y del exilio.

Y finalmente, esta disputa sobre el canon se realiza a partir de la lectura de grandes figuras que han sido o excluidas del relato oficial o bien, que han sido apropiadas por lecturas oficialistas que limitan el impacto de la obra. Acabamos de observar cómo las figuras de Lydia Cabreara y José Martí son centrales en esta disputa, y ayudan a articular una poética propia de Arenas, quien encuentra que el exilio y el desarraigo motivan su obra. Además de que la herencia legada del romanticismo hispanoamericano le permite articular una línea de pensamiento entorno del elemento paisajístico y el relato nacional.

A continuación, observaremos el caso de otro escritor fundamental para la poética de Reinaldo Arenas. Con José Lezama Lima asistimos a una cuestión que también es

fundamental en la ensayística de Arenas en el exilio: el paisaje y la representación del pasado perdido a la luz de la idea de la “sobrenaturaleza”.

Capítulo 3: El paisaje y la sobrenaturalidad

Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento
José Lezama Lima

El reino de la imagen

En este capítulo, vamos a analizar el ensayo “El reino de la imagen”. Lo que queremos observar es la manera en que el texto está construido a partir de los conceptos de paisaje y naturaleza, para hablar del planteamiento de una tradición cubana del exilio mediada por la experiencia del Mariel. Paralelamente observamos el retrato intelectual de José Lezama Lima en el periodo del desencanto con el régimen, a raíz del caso Padilla, que lo llevaría a vivir en el ostracismo hasta su muerte.

El texto en cuestión, de acuerdo con la bibliografía elaborada por Lilianne Hasson, Roberto Valero y Ottmar Ette, es en realidad una conferencia leída en la Universidad de La Habana en agosto del 69 que sería publicada en *La Gaceta de Cuba*; tiempo más tarde, reproducido en *Mariel. Revista de Literatura y Arte*, en 1983; y para 1984 en *Necesidad de libertad*. La versión que analizaremos será precisamente la publicada en la revista *Mariel*.

A partir de la figura de José Lezama Lima, en este ensayo, Arenas continúa con la reflexión sobre la comunión entre naturaleza y pasado perdido. Como lo observamos en el capítulo anterior, esta línea de pensamiento se desprende desde la tradición romántica en Hispanoamérica y nos remonta a la figura de José María Heredia, otro escritor cubano que llegaría a reflexionar desde el exilio la forma de representar los fenómenos naturales y los paisajes. Asimismo, en el ensayo dedicado a José Martí, observamos cómo la idea de pasado perdido se identifica con el motivo del bosque encantado para Arenas.⁵³ Esta serie de

⁵³ Como lo apuntamos en el capítulo 2 respecto del ensayo de Reinaldo Arenas, “Martí ante el bosque encantado”, existe una línea de pensamiento que relaciona el espacio de la naturaleza con el espacio de la

reflexiones planteadas a la luz del exilio, articulan una regularidad temática que apuntan a la melancolía de la Isla, de sus paisajes y de lo que se deja atrás con la partida. El bosque mágico es la metáfora del encuentro con el pasado perdido, y en este texto, el autor vuelve sobre la misma temática para hablar de la vida y obra de Lezama Lima.

También hay otra temática a observar en este ensayo: cuál es el papel que debe jugar el poeta, y más en concreto, qué papel jugó el propio Lezama en el régimen cubano a partir de su poesía y su postura política. La figura del poeta, cuyo retrato diluye los límites entre vida y obra, prefigura para Arenas lo que significa la tarea del intelectual: ser congruente con la obra y la creación, a pesar de que eso signifique la muerte. En este sentido la propia vida de Lezama llegaría a ser un ejemplo de esa idealización, pues la relegación a la que se vio orillado en los últimos años de su vida implica una postura de disidencia frente al panorama cultural impuesto por el gobierno revolucionario.

Así, la tarea emprendida en “Lezama o el reino de la imagen” se corresponde con el programa general de la revista *Mariel* al tratar de arrebatarse al régimen la figura de un Lezama que, a partir de la década del 80, sería retratada como la de un escritor nacido de la Revolución cubana (Mataix). La figura de Lezama sería analizada por la crítica cubana, y el gobierno revolucionario habría de proponer una lectura oficialista encabezada, entre otros, por el crítico Cintio Vitier:

Ese control institucional de la interpretación de Lezama [...] fue protagonizado en especial por Cintio Vitier a través de su producción ensayística y teórica desde la década de 1970, y es parte de una general “reinvención de *Orígenes*” para la acreditación como revolucionarios de los poetas del grupo [...]. Haber sido quien le diera forma al grupo *Orígenes* mediante antologías y estudios permitió a Vitier componer una historia

memoria: “El bosque, metáfora de un pasado idílico, de una naturaleza que dio alimento y abrigo, signa a su vez un tiempo irrecuperable. La añoranza hace acudir a este llamado que paradójicamente confirma la certeza del desprendimiento del hombre de su tierra; desgarramiento éste ya presente en los poetas románticos cubanos del siglo XIX y que tuvo a Martí como máximo exponente.” (Simal 74).

origenista e interpretar a Lezama a su gusto o conveniencia, eludiendo las muestras inequívocas de la incomodidad que el poeta sintió bajo el orden revolucionario y su creciente rigidez. (Mataix 74).

El oficialismo cubano intentó retratar a un Lezama afín a los presupuestos revolucionarios, dada la relevancia que el autor comenzó a tener a nivel internacional, sobre todo en el mercado español. Por el contrario, el ensayo de Arenas refleja la figura de un Lezama Lima disgustado con el régimen revolucionario, además de orillado a un segundo plano muy menor. En este retrato encontramos a la figura de un poeta comprometido con su libertad creativa y que sirve también para denunciar la intromisión del gobierno cubano en el campo literario. Todo con el propósito de enunciar desde el exilio que Lezama no nació de la Revolución y tampoco se sumó a ella, mucho menos en la parte final de su vida.

De esta forma, a partir del ensayo también hay una identificación del propio Reinaldo Arenas, quien en el exilio se asume como un personaje relegado por el oficialismo del régimen, pero observa en esta condición de fatalidad la oportunidad de la auténtica expresión poética, pues de acuerdo con él: “Poeta es una condición fatal que se convierte en dicha sólo cuando logra expresarse cabalmente” (Arenas, “El reino de la imagen” 20).

Este ensayo se integra al proyecto general de *Mariel* y de Arenas en particular. Además, la figura de Lezama resulta central en su propuesta, a quien constantemente hace referencia y explícitamente manifiesta una filiación con su expresión poética. Bajo el concepto de insilio, podemos observar que Lezama es relegado del canon oficial, y en ese sentido, Arenas lo describe como otra de las figuras en torno de las que va a construir una propuesta de la literatura cubana escrita fuera de la Isla.

Un árbol extraño y frondoso

Es significativo que Reinaldo Arenas comience su ensayo con la descripción de un paisaje, que además, no es cualquiera: es La Habana en la hora crepuscular, cuando el silencio configura el ambiente de calma. Esta imagen inicial muestra que hay una comprensión profunda del proyecto literario de Lezama Lima, quien aseguraba que “lo único que crea cultura es el paisaje”. La operación de comenzar así el texto expresa una voluntad de estilo específica, pues Arenas no pretende simplemente glosar las ideas del escritor aludido:

Ahora que el fatigante vocerío de los vecinos despiadados y de los transeúntes inoportunos se ha ido disolviendo, se ha ido como recogiendo, sin ellos mismos saberlo, bajo la misteriosa señal del crepúsculo. Ahora que las voces están distantes [...]; puede uno caminar un rato y sentarse luego, y respirar este breve silencio, esta breve calma, este breve hechizo de la luz violeta con que el trópico suele, por un instante, deslumbrarnos. (“El reino” 20)

En medio de la ciudad, a pesar de todo el caos urbano y el ruido del vecindario que paulatinamente desaparece, el atardecer es inminente. Incluso en ese entorno apartado de la naturaleza, la posibilidad de entrar en contacto el paisaje, representa la capacidad de volver sobre sí: “En este breve respiro que nos concede la calma, uno puede detenerse y pensar; uno puede cerrar los ojos (abrir los ojos) y mirar. Uno puede empezar a interpretar. Uno puede empezar a amar.” (20). El contacto con la naturaleza llegaría a representar una oportunidad única de reflexión sobre el pasado.

A partir del párrafo introductorio que evoca la imagen de La Habana, Arenas comienza una serie de reflexiones sobre la capacidad de expresión y la belleza de la apreciación de las manifestaciones artísticas y de los fenómenos naturales, para llegar a concluir que el momento en que confluyen ritmo e imagen, es cuando sucede la poesía: “Mas si alguien oye esa vibración; si alguien puede, a pesar de todo, escuchar ese ritmo que está un poco más allá [...] entonces es que ha llegado el amor”.

La capacidad de expresar esa comunión es la cualidad del poeta que, a su vez es un “ser misterioso y terrible, un elegido”. Justamente en Lezama, Arenas lee un ejemplo casi perfecto de lo que significaría ser poeta: “La actitud de Lezama ante la vida y el arte (que es siempre una misma cosa) solicita, imperiosamente, para definirla, del sobrecogedor bíblico: voz que clama en el desierto.” (20).

Tras las reflexiones introductorias, el autor de *El mundo alucinante* comienza a relatar la vida Lezama Lima, a quien no duda de describir como un personaje ajeno al panorama cultural de Cuba, no porque su obra no resulte valiosa, sino por el simple desinterés manifestado por las figuras directoras de la política cultural de la Isla, por lo que el autor de *Paradiso* se convierte, a los ojos de Arenas, en una figura de resistencia en medio de una ciudad hostil. Además de que ve en la biografía del escritor, una voluntad de sobreponerse a lo que pareciera ser un destino trágico. Lezama, huérfano desde los diez años y con todas las circunstancias desfavorables, aun así, logró sobreponerse a los avatares de su época, y eso mismo lo convierte en un poeta auténtico: “contra la modorra de los débiles que tratan de justificar sus esterilidades apoyándose en las miserias de su época, está la obra del poeta, del creador, que escribe, sencillamente, por un llamado imperioso e inexcusable” (“El reino” 20).

Ante la pregunta retórica sobre la naturaleza del sistema poético de Lezama, Arenas responde que consiste en el misterio, que más que hermetismo, corresponde con el concepto de profundidad que ya veremos más adelante. Por otro lado, dentro de su poética, Arenas resaltó el tono desenfadado para escribir, para llegar incluso a ser “coloquial”: “Alguien me dijo una vez que Lezama era un poeta coloquial, pues, según esa persona, escribía tal como hablaba. Desde luego, respondí yo, es casi el único poeta coloquial que existe; es decir, uno de los pocos poetas actuales en el cual su estilo es su propia vida” (21).

La profundidad tiene que ver con una capacidad para observar y crear imágenes perdurables. Lo coloquial se relaciona con el desenfado y con la búsqueda auténtica de una expresión poética. La vida y la obra, para Arenas, constituyen una misma cosa, y la capacidad de expresión estaría relacionada con un estilo que se posee y que no se adquiere, que tiene que ver con la correspondencia entre el modo de pensar y el de ser. Así, la congruencia entre vida y obra es una postura política que apuesta por no subyugar los intereses artísticos al contexto de creación, y que lleva a oponerse a este contexto aunque la obra y la vida se vean comprometidas al exilio o la muerte.

La definición que propone Arenas de su mentor emana de su propia obra, de hecho escribe que la mejor explicación de su obra la otorga él mismo, y que los mejores ensayos escritos alrededor de la obra de Lezama son los que el propio autor ha elaborado acerca de su obra.

Sin embargo, cabe resaltar que cuando describe directamente el estilo de Lezama, retoma una imagen proveniente de la naturaleza:

Originalidad que deslumbra, ritmo e imagen. Toda la obra de Lezama tiene la dimensión de un árbol extraño y frondoso donde siempre aparece el autor, vigilando desde el mismo centro. El ritmo y la imagen son los misterios que con mayor intensidad pueden obsesionar a un poeta. Imagen que es en Lezama la clave de la salvación; ritmo, que es el requisito indispensable para desarrollar esa imagen. (21)

Esta imagen de la obra de Lezama como un árbol extraño y frondoso, además de construir una referencia visualmente poderosa, caracteriza al propio escritor dentro del árbol, como su centro. Es casi una descripción barroca sobre la escritura del autor de *Paradiso*, y una descripción del propio Lezama como un árbol.

En todo caso, el tema específico del árbol, es algo que resuena en la ensayística areniana, porque este elemento habría de ser utilizado en otros textos en relación con la poesía

y la literatura: “una novela es un árbol, no un tratado” (135), dice Arenas en su ensayo “Lo cubano en la literatura”. Más adelante en ese mismo texto vuelve a referir: “el mejor himno para un escritor es el murmullo de los árboles; su patria más querida la que lleva, desgarrada e inexistente, en su memoria.” (“Lo cubano en la literatura” 137). El bosque encantado vuelve a aparecer, la idea del paisaje (identificado como la naturaleza) es descrita a partir de la imagen del árbol, tema recurrente que a su vez se identifica con la memoria del pasado perdido, donde los árboles son como los escritores y sus obras, que constituyen el paisaje, son el bosque.

La sobrenaturaleza

A propósito de las relaciones intertextuales que encontramos en distintos ensayo de Arenas, vale la pena hacer un breve énfasis en cierta continuidad de la lectura sobre Lezama. Pues Arenas habría de escribir a propósito de su mentor palabras que rayarían en lo idéntico en al menos dos textos diferentes.

Este eco tiene que ver con el binomio de ritmo e imagen, pero también con el concepto de lo barroco, que funciona como puerta de entrada para pensar el binomio citado a la luz de la idea de la “sobrenaturaleza”.

El barroco que Arenas identifica en Lezama tiene que ver con la movilidad. De hecho, por eso no concuerda con la propuesta estética de Carpienter, en quien observa un barroco complejo pero estático. Esta postura es repetida, incluso en su novelística, pues Carpienter aparece en *El mundo alucinante* como un personaje un tanto ridículo que Fray Servando

Teresa de Mier encuentra en su paso por México.⁵⁴ Esto es una metáfora de la crítica al barroco que Arenas lee en Carpentier: “una insaciable manía de llenar todos los contornos, llevando a veces a un exceso por cargazón, donde los personajes apenas si pueden desplazarse” (Arenas, “La literatura dentro y fuera de Cuba” 181).

En Lezama observa también la sobrecarga de elementos pero llenos de movilidad y de ritmo. En otro ensayo titulado “La literatura cubana dentro y fuera de Cuba”, fechado en 1985, Arenas establece esta diferencia en las dos posturas poéticas: “La diferencia entre el barroco de Lezama y el de Carpentier es que este obra muchas veces por inventario y catalogación en tanto que en Lezama el barroco es un estallido poético que lanza sus flechas en todas sus direcciones.” (182). El tema de las descripciones barrocas y la movilidad de las imágenes continuarán en el radar de Arenas, aunque por ahora sólo lo citamos como puerta de entrada a su reflexión sobre ritmo e imagen.

Sobre el ensayo “La literatura cubana dentro y fuera de Cuba”, publicado en la antología de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí: *El libro de Arenas. Prosas dispersas (1965-1990)*, los compiladores no dan más referencia bibliográfica que la fecha de

⁵⁴ A propósito del concepto de la nueva novela histórica hispanoamericana, Juan José Barrientos dedica un ensayo a pensar la crítica que ejerce Arenas a las novelas de Carpentier titulado “Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica Hispanoamericana”. Barrientos nos dice que a los ojos del autor de *El mundo alucinante*, existe una sobrecarga tal en las descripciones de Carpentier, que los personajes prácticamente no pueden moverse. Esta idea también habría de traspasar a la ensayística, donde la crítica hacia el autor de *El reino de este mundo* es retomada para señalar la misma opresión en el desenvolvimiento de los personajes. Así, la postura de Arenas tiende más a rellenar los huecos de la historia con la imaginación y la ficción, para él, la precisión histórica es lo que menos importa en una novela histórica; al contrario de lo que hace Carpentier quien, incluso creando personajes ficticios, encuentra paradójicamente que dichos personajes, nacidos de la ficción sí pudieron haber existido. Como en el caso de la protagonista de *El siglo de las luces*, Sofía. Justamente en esta novela las descripciones barrocas son tan puntuales, que hasta los nombres de las calles fueron respetados. Arenas, por el contrario, manipula los acontecimientos de una forma tal que hace coincidir en su relato a Fray Servando y a Heredia, quienes nunca se conocieron realmente.

El fragmento en cuestión donde aparece Carpentier en *El mundo alucinante* es el siguiente: “Aquel hombre [ya viejo], armado de compases, cartabones, regias y centenar de artefacto extrañísimos [...] recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquivadas, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las destructivas familias de hormigas que crecían en las ramas” (*El mundo alucinante* 198).

publicación (1985). En todo caso, en este texto, Arenas hace varios retratos breves de escritores que componen para él, la tradición cubana del desarraigo. Vale la pena citar la descripción que elabora de Lezama:

De ese tiempo – o de su tiempo –, Lezama fue siempre una víctima. Despreciado por los escritores oficiales de la época republicana, tolerado al principio de la Revolución como algo raro y extemporáneo, vivió los últimos años de su vida en Cuba (para decirlo con sus propias palabras) “dentro de la pavorosa quemazón de un destino incierto”, padeciendo censura y vigilancia oficial y policial. [...]. Heredero de un postulado pascaliano, que plantea que “como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza”, Lezama buscaba la salvación por la imagen, a través de lo que él llamaba la sobrenaturaleza, esto es, la obra de arte. (182-183).

Además de coincidir con lo que formula en el ensayo publicado en *Mariel*, también toca el tema de la “sobrenaturaleza” de una manera prácticamente idéntica en ambos textos. Observamos que en el texto de 1985 cita a Pascal y pone a Lezama como heredero del mismo.

En el escrito que nos ocupa, publicado en 1983 en la revista *Mariel*, Arenas escribe que:

No debemos olvidar que Lezama comparte la concepción pascaliana de que “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. Ante ese estupor, la imagen es lo único que puede salvarnos, pues ella, al poder recrear esa naturaleza perdida, sustituyéndola, se coloca, como obra de arte, por encima de la realidad perdida que sustituye, se convierte en algo eterno, se convierte en una sobrenaturaleza. (“El reino” 21).

La idea de la sobrenaturaleza es algo que recorre ambos ensayos y que quizá está presente, de forma velada, en muchos más textos de Reinaldo Arenas. Sin embargo, dadas las alusiones hechas en ambos textos y las referencias directas, hay que señalar que en ambos pasajes, Arenas hace referencia al texto “Confluencias” de José Lezama Lima. Se trata del ensayo que cierra su último libro publicado en vida: *La cantidad hechizada* (1970).

En este texto, complejo y difícil de capturar bajo un solo género, a manera de memorias y ensayo, el autor de *Paradiso* escribe una serie de reflexiones saturadas de imágenes fantásticas sobre la noche, la imaginación y el lenguaje. Para César A. Salgado,

“Confluencias” es: “Anecdotario autobiográfico, conferencia letrada, ejercicio de prosa poética, ensayo de estética, exposición abreviada de su "sistema poético del mundo": estos múltiples registros sirven para invocar de forma oblicua la Creación Entera del escritor.” (Salgado 72).

En este sentido, “Confluencias” es un texto central para la obra entera de Lezama, y no es casualidad que en el primer número de *Mariel* aparezca reproducido enteramente el texto. Esto es muestra de que el programa de la revista *Mariel* dedicado a discutir figuras de la literatura cubana frente al oficialismo del régimen cubano, es una tarea que viene formulada de la mano de los presupuestos teóricos del propio Lezama. También, en el ensayo “Confluencias”, Lezama Lima habla de esa suerte de conexiones místicas y herencias que se legan de forma velada de generación en generación, de esos escritos que por más que sean silenciados, llegarán hasta nuestras manos.

Vale la pena citar ese pasaje donde el propio José Lezama Lima cita a Pascal, y que es fuente primordial de la reflexión que llegaría a Arenas muchos años después:

¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso en repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida. (“Confluencias” 17)

Aquí leemos la profundidad de la que Arenas nos había advertido. La escritura de Lezama no es hermética, ni difícil; sino más bien misteriosa en el más puro sentido de la palabra: apela al misterio porque allí radica su poesía, y en todo caso, se amolda mejor a la idea de profundidad. Este pasaje, como todo el texto de “Confluencias”, es deslumbrante pero confuso. A propósito del mismo, apunta César Salgado:

La primera estrategia es la deslectura, el misreading, su notorio mal citar. Lezama distorsiona las palabras de Pascal para reemplazar el infinito devorador con una naturaleza tullida pero reparable y así traducir la desesperación en afirmación, el pesimismo en alegría. En su versión original, la "reveladora" frase de Pascal no alberga la "terrible fuerza afirmativa" que le atribuye Lezama. Es, por el contrario, otra expresión sombría, terrible a secas, sobre cómo la pérdida fantástica de la norma divina desata un desorden moral, un vacío que cualquier valor puede llenar para tomarse como bueno. Es decir, la cita original se refiere a la naturaleza ética del hombre y no al universo material. (77).

Con esto, Salgado nos indica que Lezama acortó la cita y la manipuló un poco a su antojo, pues la pérdida de la naturaleza se refiere al orden moral de las cosas. Al acortar la frase, amplía el concepto de naturaleza a un plano más amplio, cuando en realidad Pascal hablaba del orden moral. Con lo que, al hablar de un orden no definido, Lezama puede rellenar con ventaja a su perspectiva. Al ampliar esta idea de naturaleza, Lezama apuesta por decir que allí donde la naturaleza se ha perdido comienza el lenguaje a rellenar esa pérdida:

Lezama postula que un modo alterno de creación accesible al hombre – como es la poesía – serviría para ingeniar un universo alterno y sin mácula: el de la sobrenaturaleza. Así podría reconstruir de forma virtual el estado de inocencia que hubo antes de la caída. Este planteamiento lo había hecho ya Lezama de forma más completa en su ensayo de 1956, "Pascal y la poesía". Allí reflexiona: "Si la pérdida de la naturaleza se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada" (Salgado 78).

Esa sobrenaturaleza sería alcanzada a través de las propias palabras, de ese acto creador que para Lezama tiene que ver con la poesía. Quizá encontramos aquí el fermento sobre el que se cimienta el bosque encantado de Martí, ese pasado perdido es ausencia de naturaleza reconstruida a través del lenguaje.

Por otro lado, el texto de Lezama explora la capacidad creativa del lenguaje, pues recurre más a la estrategia de la descripción que a la de la reflexión. "Confluencias" inicia, de hecho, como un relato fantástico, como paradójicamente inicia también el texto de Arenas: con una descripción de La Habana en la hora crepuscular. En "Confluencias" la descripción

inicial es la noche y puede leerse como el principio de un cuento fantástico o de terror: “Lo que precede es una evocación de Lezama de su infancia, cuando vivía en el campamento militar que dirigía su padre, el Coronel. Cuenta Lezama que, durante varias noches, creyó percibir una presencia desconocida que lo increpaba al estar él solo en su habitación.” (Salgado 73) Efectivamente, pareciera tratarse de un relato fantástico, pero más adelante se intercala con reflexiones y pasajes autobiográficos que conforman el corpus del ensayo.

Más adelante en el texto, Lezama va a incluir el tema de la sobrenaturaleza como una especie revelación mística, a partir de la imagen de una misteriosa mano en medio de la noche oscura:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción – que compruebo – es una mano. La situación de la mano dentro de la noche me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: "estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida". Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por el desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía lentamente "no es una pesadilla, pero puede ser que estés alucinado", pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad (“Confluencias” 16).

Este pasaje funciona, en gran medida, como motivo para detonar una cadena de reflexiones que llevan a visualizar el texto como la confluencia de ritmo e imágenes. La idea de la mano que misteriosamente toca en la noche, nos hace pensar en esa sobrenaturaleza que Lezama nombra como “lo otro”, como eso ajeno al ser humano que sólo puede ser representado por la potencia creativa. La última frase desestabiliza aún más, pues justamente el hecho de encontrar esa mano misteriosa es lo que hace decrecer la angustia del narrador, cuando ese motivo fantástico podría haber desencadenado una reacción de terror ante lo desconocido.

Quizá esa mano es una metáfora del poder creativo del arte y del lenguaje, pues con solo la voluntad de creer y estirar la mano en la oscuridad tocamos “lo otro” sobrenatural. Así, La sobrenaturaleza es la capacidad de representar lo que está ausente a través del lenguaje.

A lo largo de todo “Confluencias” encontramos un ensayo lleno de descripciones e imágenes que sucesivamente ejemplifican la postura poética de Lezama, quien apunta a reflexionar sobre la naturaleza creadora del lenguaje: “En síntesis, el fenómeno fantástico es un milagro que carece de Dios, un portento que siembra descreencia en lugar de fe y que, al eclipsar el logos divino, dinamiza más aún su siniestra capacidad de aterrorizar.” (Salgado 74).

Si pensamos esta idea de sobrenaturaleza a la luz de los ensayos de Arenas, “Lezama o el reino de la imagen” y “Martí ante el bosque encantado”, encontramos una temática recurrente: las imágenes de la naturaleza confluyen hacia la representación del pasado perdido. La idea, precisamente del bosque encantado en Martí corresponde totalmente con la representación de ese pasado perdido:

Por eso, estando aquí fuera del sitio amado y odiado, fuera de la prisión, de donde tuvimos que salir huyendo para poder seguir siendo seres humanos, seres libres, no somos completamente libres, porque estando aquí, en el destierro, estamos aún allá en alma e imagen. Pero estando allá sólo se podría ser libre como prófugo, esto es como habitante fugitivo y rebelde –siempre a punto de ser capturado –del paisaje de nuestra infancia, de ese bosque encantado que por ser mágico y único (nuestro) nos llama, y también (por mágico) nos traiciona. (“Martí ante el bosque encantado” 4).

Esa apreciación sobre el paisaje sólo es posible cuando ya no se puede vivir en ese territorio, cuando la única forma de habitarlo es a través de la memoria y de la representación, que Arenas identifica, a través de Lezama, como la sobrenaturaleza. En realidad el regreso a ese bosque encantado significaría la muerte: “Secretamente intuimos (él intuye) que obedecer la llamada del bosque es perecer, que ese regreso es un suicidio” (“Martí ante...” 4).

Además de la filiación al romanticismo que atraviesa por una reformulación de la tradición literaria cubana del exilio, Arenas articula sus ensayos a partir de la idea de lo sobrenatural. Este es el hilo conductor que claramente viene de Lezama, y que le otorga a sus textos una fascinación por lo misterioso y lo fantástico.

La labor intelectual

Finalmente, cabe resaltar otro aspecto esencial del ensayo lezamiano, fechado en 1968. Es en este año que la presencia de Lezama en la cultura cubana habría de menguar hasta casi desaparecer, a raíz del caso Padilla, y la participación directa de Lezama Lima en el jurado que decidió otorgarle el premio Casa de las Américas al poeta Heberto Padilla por su libro *Fuera del juego*. Así que el texto en cuestión refleja esa transición en la vida de Lezama al firmar de una forma que niega el determinismo secuencial de las fechas: “un tierno anacoluto en la gramática de la temporalidad; una forma de afirmar el azar al firmar.” (Salgado 71). En todo caso, “Confluencias” es un texto liminar que marca el comienzo del periodo final de la vida del poeta:

En abril de 1971, tras Padilla denunciar a Lezama por ingratitud a la Revolución en su notoria confesión e instarlo a que se "rectificara", se consolidó un ostracismo definitivo; no sería sino hasta mucho después de su muerte – ocurrida en 1976 – cuando volverían a circular sus obras en Cuba. Justo antes, sin embargo, en 1970 Lezama tuvo la suerte de ver su último libro publicado en vida, *La cantidad hechizada*, volumen de ensayos para el que "Confluencias" sirve de conclusión. De hecho, lo último que leemos en el libro es esto: "Julio y 1968". (Salgado 72).

Este señalamiento en la fecha es una forma de remarcar el hecho de la irreverencia como herramienta de la disidencia. A través de una representación no continua, leemos una dislocación del discurso sobre lo que ocurrió, es decir, sobre la apropiación de un relato histórico. Con este tipo de herramientas, Lezama plantea un juego de representaciones, y

abre los sentidos de las palabras a la libertad creativa de quien lea e interprete los textos. De tal suerte que el propio Arenas habría de echar mano de este tipo de recursos que dislocan el espacio y el tiempo, para su escritura ficcional y para su labor crítica y ensayística.

Para Arenas, estos elementos dislocadores del discurso oficial representan además un factor de compromiso político muy relevante. Recordemos que de acuerdo con su escritura, el cubano considera que el estilo de Lezama es su propia vida. Esto quiere decir que existe una correspondencia entre lo que escribe y lo que hace, y que finalmente al ser un poeta que escribe como habla, posee un estilo sincero y directo. En este sentido, la escritura lezamiana emana de la propia vida de Lezama, y la experiencia trastoca la labor literaria.

Por ello es que la unión entre obra y vida, representa para Arenas un rasgo poético. Más allá del valor testimonial que tiene una escritura, señala la unión del universo de la ficción con la vida cotidiana de quien escribe. Y la congruencia entre ambos universos es el rasgo poético de la sinceridad, que dado el contexto de represión contra todo aquél que escribe y por tanto, es diferente; esa sinceridad puede devenir en lo trágico de la persecución, el exilio y el desarraigo.

Para afirmarse ante circunstancias de desarraigo que implica la postura política de vida y obra, el artificio literario ofrece un escape. El juego con el tiempo, el espacio y la historia, es una herramienta para complementar la disidencia, donde la poesía vence a la lógica. La verdad literaria es una manera de afrontar la realidad, por más desgarradora que ésta sea.

En última instancia, más allá de los conceptos de sobrenaturaleza, paisaje y pasado perdido, para Arenas la expresión poética está íntimamente relacionada con la experiencia central de quien vive y escribe:

¿Influye el paisaje en el hombre? Claro que influye. Pero eso no implica que debamos olvidar al hombre y aferrarnos sólo al paisaje, ya que el hombre es, en definitiva, el único que padece esas condiciones (ni los árboles, ni los animales son cosmopolitas) y el único que las puede modificar. (“El reino” 22).

Por eso, la perspectiva de quien escribe tiene no sólo un valor testimonial, sino un valor realmente literario. En este sentido, la charla, la experiencia directa puede ser aún más valiosa que la lectura de un libro o que la contemplación del paisaje. Y al final la obra literaria hablará sobre las circunstancias de quien escribe, aunque sus temáticas atiendan a los paisajes.

Así concluye el ensayo que Arenas dedica a Lezama, recordando que además de disfrutar y valorar la obra del escritor, es indispensable valorar su vida misma:

Para nosotros, escritores jóvenes que confiamos en el verdadero uso de la palabra, y no pensamos traicionarla, José Lezama Lima ilustra su pensamiento magnífico de que sólo a través de lo difícil (...) se obtiene el verdadero triunfo, la verdadera estimulación. [...] El hecho de saber que él aún existe, que aún podemos disfrutar de su presencia y de su conversación que son partes principalísimas de su obra, es decir, de su vida, es un privilegio que raramente el tiempo tiene la gentileza de ofrecernos. (“El reino” 22).

Así, desde la perspectiva de la escritura areniana, la experiencia vital se trastoca junto con la labor literaria. La voluntad por pensar su vida a la luz de su obra y su obra a la luz de su vida lleva a Arenas a prefigurar un personaje de sí mismo, como sucede a lo largo de su *Pentagonía*. En gran parte de sus cuentos y relatos y además, en su autobiografía *Antes que anochezca*, Arenas construye un personaje de sí mismo.

Por otro lado, en los textos no ficcionales, como en los ensayos que nos ocupan, aunque Arenas no hace un ejercicio explícito de transfiguración en un personaje literario, sí podemos advertir que ensaya su papel dentro del campo literario, pero también su

compromiso político. Es decir que reflexiona a la luz de sus opiniones y disputas sobre su propio actuar dentro del campo literario.

Hemos observado cómo observa en Martí y en Heredia aquellos personajes que sentaron las bases de la tradición cubana del exilio y del desarraigo. Ellos mismos han aparecido a lo largo de la obra areniana, Heredia incluso como un personaje novelístico, y Martí en las páginas del ensayo “Martí ante el bosque encantado”, casi como un personaje encontrado a partir de su diario.

De Lezama rescata la idea de la sobrenaturaleza como un espacio de la memoria, a partir del cual reflexiona el paisaje abandonado en Cuba –el bosque encantado –que tuvo que dejar atrás para salir al exilio. En un sentido más amplio, Arenas reconoce en Lezama también a un mentor, que lo acompañó en sus lecturas y lo influyó en sus posturas estéticas, siempre con un compromiso con la obra literaria. Por otro lado, la idea del compromiso con la obra representó para Arenas un aspecto fundamental, y encontraría en Virgilio Piñera como otro de sus grandes mentores:

Virgilio Piñera, su naturaleza o sobrenaturaleza (su faz) es numerosa, ecléctica y hasta intercambiable. Tenemos un Piñera teatral, y un Piñera narrador, un cuentista y un crítico, un poeta y un fabulista. [...] Porque el drama de Virgilio Piñera, tanto en su obra como en su vida (que naturalmente es su obra) es el trama intrínseco del hombre tropical insular, el drama de la intemperie y de las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta chatadura de un paisaje (poblado siempre de bufones) que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas. (“La literatura dentro y fuera de Cuba” 183).

Virgilio Piñera ayuda a configurar a Arenas esta disputa sobre la tradición cubana del desarraigo y el exilio, pues en él observa la cualidad más trágica posible, la de aquél que a pesar de la circunstancia va hacia el llamado del bosque encantado que significa la muerte. A continuación, vamos a observar la lectura de Arenas sobre la figura de Virgilio Piñera a la

luz del ensayo “La isla en peso con todas sus cucarachas”, publicado en el número dos de la revista *Mariel* durante el verano de 1983.

Capítulo 4: Virgilio Piñera, disidencia y representación

Virgilio, el precursor

El segundo número de la revista *Mariel* dedica la sección “Confluencias” a la vida y obra de Virgilio Piñera. En este número se reproduce en su totalidad el poema “La isla en peso” y enseguida aparece el ensayo de Arenas titulado “La isla en peso con todas sus cucarachas”.⁵⁵ Aunque este segundo número de *Mariel* está lejos de ser un homenaje al autor de *Electra Garrigó*, sí observamos una fotografía de él en la portada, lo que deja claro el peso que la publicación daba a la vida y obra de Piñera, y también a la sección “Confluencias” y el programa literario de Reinaldo Arenas.

En este capítulo revisaremos la manera en que la figura del dramaturgo es retratada como un prototipo de la postura que debe tomar el intelectual frente al régimen cubano en el marco de las situaciones histórica y social que le tocaron vivir a Arenas. A partir de los tópicos de la luz, la soledad y la huida, Arenas plantea un análisis que liga obra y vida en Piñera, lo que habla de la congruencia en la labor de un intelectual modelo.

Hasta este punto, hemos observado la manera en la que Arenas ha construido la genealogía a la cual pretende afiliarse y a la que la generación de *Mariel* también se adscribe en tanto la propuesta areniana está enmarcada dentro de la sección “Confluencias”. Recordemos que en los ensayos “El reino de la imagen” y “Martí ante el bosque encantado”, Arenas traza una historia de la literatura cubana escrita en el exilio y en la disidencia.⁵⁶

⁵⁵ Recordemos que la función de esta sección es presentar autores considerados importantes para la tradición literaria de Cuba desde la perspectiva del exilio del *Mariel*, que de acuerdo a los presupuestos de esta generación, son autores y obras silenciados por el régimen. El título de la sección refiere al ensayo de Lezama “Confluencias” y es una manera de afirmar que: “Si los artistas que las crearon han dejado de existir, sus obras confluyen hacia nosotros para que nos iluminemos con su esplendor” (*Mariel 1*, p. 16).

⁵⁶ Sobre Martí, destaca la lectura de un poeta exiliado en Estados Unidos, a través de las últimas páginas de sus diarios, y enfoca su análisis en la metáfora del bosque encantado. A medida que Martí se acerca al día de su

Esta línea de pensamiento nos lleva a la conclusión parcial de que Arenas se adscribe a una genealogía que se remonta al romanticismo hispanoamericano del XIX, donde figuras como José María Heredia o Gertrudis Gómez de Avellaneda constituyen el panteón al que el escritor cubano en el exilio apela. Simultáneamente, esta lectura sobre la tradición literaria cubana está mediada por Lezama Lima, quien fuera referente para Arenas. Advertimos esa influencia dadas las referencias que el autor de *Otra vez el mar* deja leer en su ensayo “El reino de la imagen”.

Está claro que uno de los hilos conductores en la sección “Confluencias”, y en el programa literario de Arenas en *Mariel*, es ese que va del romanticismo de Heredia y Martí a la sobrenaturaleza de Lezama. Sin embargo, además de los puntos de encuentro entre paisaje, pasado perdido y escritura literaria, encontramos la apuesta por valorar la escritura cubana creada fuera del margen, en el exilio.

Una vez en Estados Unidos, Arenas reflexiona sobre la importancia que ha tenido el exilio para la historia de las letras cubanas. Pero este exilio, además de un marcaje espacial, implica una condición de marginación en la que, por ejemplo Lezama, entraba perfectamente aunque nunca hubiera dejado la Isla para exiliarse. De hecho, podríamos decir que Lezama vivió en el insilio. Lo que marca esa especie de exilio al interior tiene que ver con un concepto mediante el cual Arenas entrelaza a todas las figuras que constituyen su genealogía, hablamos de la disidencia.

Lo disidente para Arenas es un espacio de cuestionamiento sobre el orden impuesto, un espacio al que son orillados aquellos escritores o interpretaciones que no coinciden con

muerte, las descripciones sobre la naturaleza llenan las páginas, y Arenas observa en ello una voluntad por regresar a Cuba que significa la muerte, pero también significa el anhelo del pasado perdido. En “El reino de la imagen” analizamos el concepto de sobrenaturaleza que Arenas retoma de Lezama. A partir de dicho concepto, Arenas reflexiona sobre la manera en la que el paisaje está relacionado con el pasado perdido.

los presupuestos del régimen. Por eso encontramos que los escritores recogidos por Arenas para su genealogía no se reducen únicamente a los exiliados, sino a los disidentes, como lo fueron Piñera y Lezama. A continuación revisaremos la manera en la que la idea de lo disidente se articuló dentro de la sección “Confluencias” a partir del ensayo que Arenas dedicó a otro de sus grandes mentores: Virgilio Piñera.

“La isla en peso con todas sus cucarachas” se publicó originalmente en 1983 para el segundo número de la revista *Mariel*. Un fragmento del mismo (“Las seis muertes de Virgilio Piñera”) sería reproducido en *El Universal*, diario de Caracas. Este ensayo se volvería a publicar en *Necesidad de libertad* con pequeñas variantes. (Valero 191). En lo sucesivo trabajaremos a partir del texto publicado en 1983 en la revista *Mariel*.

El cuerpo-teatro en “Piñera teatral”

El ensayo de Arenas comienza con el cuerpo ausente de Piñera en su propio funeral, pues el cadáver del escritor había sido retirado de la funeraria bajo el pretexto de que era necesario practicarle la autopsia. Con este motivo inicial, Arenas describe la asistencia a la ceremonia: “María Luisa Bautista, viuda de Lezama, una hermana de Virgilio, otros familiares remotos, algunos escritores compungidos y gran cantidad de jóvenes” (“La isla en peso con todas sus cucarachas” 20).

Hacia el mediodía de aquel 18 de octubre de 1979, el cuerpo sería devuelto por las autoridades, y en ese momento la narración de Arenas realiza una elipsis para comenzar a hablar de la obra del escritor homenajeado. Sin embargo, es preciso detenernos en la entrada del cadáver de Piñera a su propio funeral, porque esta descripción plantea un enfoque en el cuerpo de Piñera dotándolo de una condición casi viviente:

“¿Y Virgilio dónde está?”, tuve deseos de preguntarle a María Luisa, como si fuese posible que después de muerto se hubiese dado una breve escapada hacia la esquina a marcar en la cola del café. (...) al mediodía llegó finalmente. Todos estábamos expectantes. (Arenas 20).

La descripción irónica de Piñera como un ente vivo es un claro énfasis en el cuerpo, en su materialidad y plasticidad. Esta ironía nos presenta a un Piñera que más allá de sí mismo, es un personaje, porque aún después de muerto parece realizar acciones: marcar la cola del café o entrar a su propio funeral. Bajo esta perspectiva, la entrada teatral del cuerpo de Piñera al funeral tiene que ver con el elemento de la teatralidad que Arenas desarrollará más adelante y que le servirá para cerrar su análisis. Observemos a continuación un breve recorrido por la idea del cuerpo-teatro propuesta por Piñera, y que Arenas retoma en este ensayo.

Aunque más tarde volveremos sobre el texto de Reinaldo Arenas, vale la pena detenernos en la relación que Piñera encuentra entre vida y literatura a partir de la noción del cuerpo-teatro. Para explorar esta propuesta, comenzaremos por revisar el texto “Piñera teatral” y posteriormente regresaremos sobre las líneas que Arenas dedica a su mentor.

“Piñera teatral” fue publicado en 1960 para prologar el *Teatro completo* del autor. La antología fue editada en La Habana por Ediciones R. Aunque el ensayo ya había sido publicado en dos partes entre marzo y abril de aquél año en *Lunes de Revolución*, el periódico que por aquél entonces dirigía Guillermo Cabrera Infante, el texto se mantiene como el mismo tanto en el diario como en la antología.⁵⁷

En calidad de prólogo a su *Teatro completo*, “Piñera teatral” es un ensayo donde el autor recorre su obra de manera retrospectiva, y a lo largo de las páginas, apunta las posibles

⁵⁷ Cabe destacar que la referencia bibliográfica es proporcionada en la antología *Virgilio Piñera: Al borde de la ficción*

conexiones, o momentos, en los que su propia experiencia vital significó un motivo de escritura literaria:

Decía hace un momento que, como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor, me refugiaba en brazos de la madre literatura. Ahora bien, también hablé de catarsis, pero añadí que me quedaba con la literatura y dejaba al psiquiatra la catarsis. (“Piñera teatral” 557).

En “Piñera teatral”, el escritor reflexiona sobre la relación entre la vida y la literatura a la luz de su propia obra y sus experiencias vitales. Las reflexiones que elabora sobre su teatro se presentan a partir de anécdotas que acompañaron al autor al momento de escribir o estrenar cada una de sus obras.

Pareciera afirmar a lo largo del texto que la ficción supera a la realidad en el aspecto dramático. Puesto que, a pesar del deseo de asombrar con “golpes de efecto” y querer sorprender al mundo con “una salida teatral”, Piñera sabe que sus personajes de ficción paradójicamente lo superan en teatralidad:

¿hay dos clases de teatralidad? ¿Una en la vida y otra en las letras? Dirán que aquel que la realiza en acto no puede realizarla en palabra. Pero ¿qué le importa? En el peor de los casos siempre será el héroe de sus hazañas, en tanto que el escritor nunca es el héroe de sus héroes. Sus personajes lo han superado. (“Piñera teatral” 542).

Estas líneas nos hacen pensar en que para Piñera existía una clara línea entre el texto y la experiencia real, y que incluso lo escrito en la página puede ser radicalmente opuesto a lo experimentado en carne propia. Sin embargo, una línea más abajo el autor recapitula:

Pero con todo, y a pesar de todo, soy teatral. Es por ello que no he podido resistir al título de efecto “Piñera teatral” y, lo que es de mayor importancia, hablar de mi teatro (...) un poco a lo *clown*. Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. Además, no puedo negarme (es decir, a tono con mi sentido teatral de la vida) a exhibir el *clown* que llevo dentro. Ya se ve en mi obra: soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco. (“Piñera teatral” 542).

En este fragmento, parece que Piñera nos dice que escribe precisamente lo contrario de lo que escribe, es decir, que nos muestra “la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista”. Como en un juego de luces y sombras, aquello que dice da cuenta de lo que no se dice en el momento de la escritura, porque el sujeto que escribe trastoca su propia subjetividad a partir del ejercicio de la representación.

De acuerdo con Aníbal Alonso, pensamos que gracias a la afirmación de su teatralidad en el ensayo, Piñera asume el hecho literario como subjetivo y la actuación en la vida como una prolongación del mismo:

Parece decir Piñera: lo propio de la ficción no es sólo un trabajo diferenciado con el lenguaje, no es sólo la voluntad de representar la realidad, de acceder a un conocimiento original, es también un cambio de actitud en el sujeto de la escritura, la obediencia a las reglas de un juego en el que participa un solo miembro, un juego que hace de la escritura una extensión de su presencia. (Aníbal 18).

De aquí se desprende que tanto en el terreno literario como en la vida jugamos un rol. Para el escritor está claro que el papel consiste en asumir el proceso creador como un tema, tomar conciencia de lo artificial del discurso literario y ensayar sobre el mismo. Por otro lado, permite asumir que en la vida fuera del texto, el rol nunca se termina, siempre estamos actuando, como si el texto mismo saliera de la página.

A lo largo de su ensayística podemos encontrar alusiones biográficas, e incluso podríamos pensar que toda su crítica constituye “la gran obra [...] el proyecto frustrado de su autobiografía” (Aníbal 12). De hecho, Piñera mismo construye una figura de Piñera (un *clown* de sí mismo), que él asume como producto ficcional, donde él como autor tiene el poder de crear un texto, a partir de su experiencia vital. De cierta forma, al escribir sobre “Piñera teatral” está haciendo una ficción de sí mismo:

La gran creación de Piñera fue él mismo; luego de configurar buena parte de su vida en torno al teatro, Piñera responde de alguna manera al impulso de *practicarlo* y convertirse en el héroe de un drama mayor. (Aníbal 13).

Además de esta característica que tiende a diluir el límite entre ficción y realidad a partir de la ironía, encontramos otro rasgo estilístico en la escritura piñeriana, que tiene que ver con el desenfado, la ironía y el lenguaje coloquial. Muestra del mismo podría ser la obra de teatro *Electra Garrigó*, que retoma la tragedia clásica pero a partir de la vida, el humor y el léxico en Cuba. Esta obra es sometida al relato de lo más inmediato y más contingente: la vida cotidiana, el humor cubano y su choteo.

En este mismo sentido, resaltamos ese tono irónico y desenfadado en su poesía:

Nada más distante de la proliferación barroca y las imágenes crípticas y deslumbrantes de Lezama Lima que los versos desenfadados, burlones y de lenguaje coloquial con que se inicia [“vida de Flora”, poema de Piñera]: Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado. / Ponte la flor. Espérame, que vamos juntos de viaje” [...] la presencia de Piñera en aquel conjunto monolítico representaba una disonancia. (Espinosa “Prólogo” 14).

El desenfado, la ironía y la voluntad de ser iconoclasta, fueron algunas de las características en la obra de Piñera, que Arenas supo leer muy bien y luego incorporar a su propia escritura. Sin embargo, es en la ensayística donde encontramos esa inquietud por hablar de su propia vida a la luz de sus lecturas y obras. Hablar de lo vital le permite pensar a la literatura misma, y al proceso de escritura, como una experiencia.

Es probable identificar a partir de esta propuesta ensayística varios rasgos estilísticos que también definen la escritura de Reinaldo Arenas. Esa continua búsqueda de una tradición, el estilo desenfadado e irónico, y la reiterada escritura a la luz de las experiencias vitales. La crítica en ambos, es una labor que tiene que ver con la experiencia del yo al escribir, en muchos momentos se vuelve una reflexión sobre el proceso de escritura, en Arenas esta

voluntad de escribir a la luz de la vida llega a un punto tal en el que pareciera que el texto sólo es un pretexto para hablar de sí mismo. Estas correspondencias entre los estilos ensayísticos de Arenas y Piñera quedan dibujadas como una posibilidad que habría que estudiar con más detenimiento.

Para volver al cuerpo de Piñera que se quedó en el funeral, hay que pensar de nuevo el papel que juega la teatralidad en la vida y en la literatura, dentro de la escritura del autor. Es posible apuntar que para Piñera el teatro tiene que ver con la acción, al contrario de lo poético que tiene que ver más bien con la reflexión. Para él “el valor de la experiencia, la pura acción, le otorga al texto un estatus diferente, privilegiado” (Aníbal 14). De allí se desprende que el teatro tiene una virtud porque su escritura no se agota en sí misma, sirve para la acción, en todo caso, para montar una obra.

Las reflexiones de Piñera están construidas con base en sus experiencias, por lo que identificamos una voluntad biográfica y confesional en su ensayística. Asumir esta postura al momento de escribir le permite construir un *clown* de sí mismo, al saber que todo el tiempo se trata de jugar un rol. El cuerpo como experiencia, es también una representación, de allí se desprende su idea del cuerpo-teatro:

Todo hombre tiene que saber mirar y mirarse a sí mismo, en medio de las tinieblas que lo rodean. Su cuerpo de carne y huesos se quedará en única pasividad si él no logra hacerla sujeto activo en medio de su cuerpo-teatro. Sé que estoy representando en la vida un papel, y al saberlo, estoy en condiciones de valorar mi acto, y si lo valoro le doy un sentido moral, y al dárselo, me estoy salvando y justificando en tanto que hombre. Esta religiosidad de ambos cuerpos –en sí misma una unidad existencial –opera una doble función: ese cuerpo-teatro nuestro al despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y huesos nos convierte en otro, en ese *Je suis un autre* que decía Rimbaud. Ya no soy más el que avanza enmascarado (*larvatus prodeo*, según al decir de Descartes) sino el que avanza a cara descubierta, sé lo que soy y soy otro que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir justificado existencialmente. (Piñera, “Se habla mucho” p. 675).

Avanzar a cara descubierta significa asumir el papel de la representación, eso implica aceptar que toda ficción parte de la subjetividad y la trastoca, y que de la misma manera, toda actitud ante la vida no es más que la ficción, porque representamos en cada momento de la vida, a un personaje distinto. Piñera sabe que está jugando un rol, que siempre lleva una máscara puesta y que quizá detrás de la máscara no haya nada sino otra máscara. Pero precisamente esta postura le permite caminar más libremente porque así asume, a pesar de todo, su teatralidad. Afirmar que la ficción también crea la subjetividad del escritor, y a su vez forja al propio escritor como persona, es asumir la existencia del cuerpo-teatro. El cuerpo-teatro activa una labor creativa, y en el fondo, la escritura y la vida se tocan en este acto teatral que es la escritura y la representación.

Una estética de la huida

El cuerpo de Piñera, que había estado ausente en su funeral, finalmente es devuelto. La descripción que Arenas realiza del momento, tiene tintes muy teatrales:

Los naturalmente fúnebres empleados empujaban solemnes un carrito donde venía un féretro y dentro de él Virgilio Piñera. Silencio absoluto. Se hizo una doble fila para que el cadáver avanzara. Aquél hombre, tan tímido a pesar de sí mismo, tuvo al final una entrada teatral. (Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas” 20).

Además de lo impactante del momento, para Arenas este trajinar del cuerpo muerto de Piñera es señal de su destino trágico: “La fatalidad parece haber sido la característica fundamental en la vida (y en la muerte) de este escritor cubano.” (Arenas 20). Esta condición se encuentra potenciada por la larga mano del régimen cubano, quienes en los años finales de la vida de Piñera harían de su labor y existencia, un suplicio.

Para Reinaldo Arenas estaba claro que el gobierno de Castro no comulgaba con la obra de Piñera, y que además de una censura a la misma, hubo una persecución en contra del propio escritor, quien fue aislado de sus amigos y orillado al ostracismo. Para Arenas estaba claro que la muerte (y más adelante dirá las seis muertes) de Piñera son responsabilidad directa del gobierno cubano. Amén de la denuncia contra el gobierno revolucionario, merece la pena detenernos a observar el análisis literario que Arenas realiza acerca de la obra piñeriana, para analizar la propuesta de compromiso intelectual que elabora nuestro autor.

Uno de los primeros tópicos con los que Arenas ensaya la obra de Piñera es el de la luz. Lo luminoso, sin embargo, aquí aparece como algo relacionado con el desamparo y la desnudez. Al contrario de lo que podríamos asociar a la luz como la belleza, la pulcritud o la justicia, Arenas encuentra en la luminosidad de los textos de Piñera, la cualidad que revela lo monstruoso:

Nuestro héroe (o antihéroe) contemporáneo al asumir la tragicidad, el resplandor, la verdad insular-antillana, y muy específicamente cubana, se contempla bañado (o anegado) por una claridad que lo refleja y obsede, condenándolo a perecer si se rebela y a desaparecer si acepta. Por distintos caminos llegamos a aquella luz de la que nos hablara Martí, la que ilumina y mata. (“La isla en peso con todas sus cucarachas” 20)

El poema de Martí al que hace referencia es “Yugo y estrella”, y quizá tiene que ver con el peligro que se corre al momento de decidirse a llevar una vida opuesta al establishment. Por desgracia, quien lleva la luz e ilumina es abandonado: “Ésta, que alumbra y mata, es una estrella / como que riega luz, los pecadores / huyen de quien la lleva, y en la vida, / cual monstruo de crímenes cargado, / todo el mundo que lleva la luz se queda solo.”.

Llevar la luz es una metáfora de escribir en una clave iconoclasta. Esto implicaría revelar el verdadero color de las cosas, mostrarlas tal cual están, sin esa máscara que puede

presentar la oscuridad. Esta cualidad luminosa de los textos de Piñera, a los ojos de Arenas, es la que:

Nos muestra la intemperie de un país donde la claridad avanza avasalladoramente no para mostrarnos lo luminoso, sino el desamparo y la desnudez; y donde el calor –ese calor que asfixia –congela y paraliza con su monótona, pesada e invariable inconsistencia, haciéndonos ver, varados y estrictos, lívidos y paralizados, solos, dentro de ese resplandor que espeja hasta convertirse en espejo... (“La isla en peso con todas sus cucarachas” 20).

Arenas observa que, en las ficciones de Piñera, la luz aparece cuando los personajes mueren. Así, los personajes de Piñera están siempre en las sombras, escondiéndose de esa luz que los persigue y finalmente los alcanza. De esta manera encontramos que los ambientes que rodean a los personajes son bastante opresivos, porque todos se encuentran en una huida constante, todos ellos son cucarachas.

Contrario a la imagen de las cucarachas kafkianas, las cucarachas de Piñera son seres minúsculos que pasan su vida huyendo, escapando a la persecución: “Nuestra cucaracha ha sufrido y sufre la persecución, pero la habita. Ha hecho de esa persecución un modo de vida o de sobrevivida.” (20). A partir de esta imagen, Arenas explora las cualidades de Virgilio Piñera como un narrador que refleja constantemente, la estrategia de la huida.

Por otro lado, estos personajes metamorfoseados en cucarachas sienten el pavor ante la luz, porque ésta se convierte en un elemento que, en vez de construir un ambiente de calma y contemplación, articula el sentimiento de la persecución: “La claridad pone en evidencia el estupor, ilumina la porción de horror, fija e incesante, que nuestro antihéroe debe, sin mayores trámites, sin ceremonias –ahora y siempre –engullir.” (20).

El tema de la luz se complementa con la idea del escape, de la huida. En el fondo, la escritura de Piñera refleja a personajes que nunca están bien dentro del contexto en el que son narrados, son seres que buscan escapar de esos sitios. Encontramos entonces tres

temáticas relacionadas: la persecución, el encierro, la huida. De acuerdo con la doctora Lucila Navarrete Turrent, los personajes piñerianos suelen estar inmersos en una prisión casi perfecta de la cual el único escape llega a través de la vía creativa:

La abstracción espacio-temporal, la austeridad y la precariedad del mundo representado, la alteración del tiempo, y la desarmonización entre subjetividad y mundo contribuyen a elaborar esta poética carcelaria, en la que los personajes resisten, algunas veces, a través del ejercicio de la imaginación. (Navarrete 67).

Por otro lado, vale la pena detenernos en la reflexión propuesta por Arenas en este ensayo para articular el tópico de la luz con el de la persecución. Hacia la mitad de su texto encontramos este pasaje:

La luz antillana-cubana, nuestra traidora e implacable luz, ha llegado ahora a su cenit: ese foco descomunal que nos alumbra de golpe el rostro ante el oficial que nos interroga... Para sobrevivir en un medio semejante se impone la transmutación, la máscara, el doble, o el descenso apresurado a lo oscuro, antes de que seamos aplastados. Se sobrevive sólo para –y gracias –al miedo y finalmente se es aniquilado –como el mismo Piñera escribe en su cuento *El enemigo* –“por las manos del miedo”. (“La isla en peso con todas sus cucarachas” 21).

El miedo parece rodearlo todo, como si no hubiera escapatoria, pero la salvación llega a través de la transmutación, de la máscara, es decir de jugar un rol, de representar a un personaje. Aunque a la postre esta representación implique también la condena.

Más adelante en el texto, Arenas analiza a los tres personajes de las novelas: *La carne de René* (1952), *Presiones y diamantes* (1967) y *Pequeñas maniobras* (1963). Donde encuentra que los tres personajes son cucarachas, cuyo papel, además de la evasión, es la del héroe ante un contexto sórdido: “Visto en su justo contexto, la cucaracha virgiliana es también un héroe, un héroe que podríamos llamar de la *resistencia* o de la *sobrevida* ([las cursivas son de Arenas] “La isla en peso con todas sus cucarchas” 21).

Por otro lado, Arenas encuentra que la huida es un acto heroico y trágico, en medio de un ambiente sórdido y opresivo. Huir, aunque implique la muerte, es una manera en la que, a través de la escritura, los personajes logran salvarse. Piñera afirma la huida, el descenso a lo oscuridad, como ese acto de rebeldía revitalizadora: “Los protagonistas de sus novelas son los únicos que no se ajustan a ese mundo regido por el sentido práctico y la crueldad y emprenden la huida” (21).⁵⁸

Con este ritmo, Arenas avanza sobre el poema más citado de Piñera: “La isla en peso”, que él considera el poema “más resuelto y totalizador más magistralmente resuelto en toda la literatura cubana” (21). En el poema aparece de nuevo la temática de la claridad como una luz que ilumina y mata, en algunos versos encontramos resonancias de esta interpretación:

La claridad empieza el alumbramiento más horroroso,
la claridad empieza a parir claridad.
Son las doce del día.
Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste

Más allá de la interpretación poética, lo que apuntamos es la lectura que Arenas realiza de este poema a la luz de su vida y experiencias. Para el autor del ensayo, lo que Piñera realiza es “una de las expresiones más auténticas de lo cubano”. De esta forma, la presencia casi absoluta de lo luminoso representa, gracias a los personajes que se esconden, una estética de la huida, una búsqueda por escapar de un mundo, de una Isla que se ha convertido en una prisión: “El mundo de Virgilio Piñera es el mundo de la intemperie, del acoso y de la maldición. Sobre ese mundo, La isla en peso es un exorcismo implacable y luminoso.” (21).

⁵⁸ En este sentido vale recalcar la lectura de Navarrete Turrent quien parece coincidir en que la huida constante corresponde a una no-asimilación con el contexto. Los personajes de Piñera nunca logran difuminarse en el contexto en el que existen, su lucha tiene que ver con que nunca se quedan a gusto en su sitio: “Los personajes testimonian un reiterado extrañamiento respecto de las convenciones sociales y del mundo en el cual están insertos. De modo que a la concepción de destino se añade este aislamiento originado en una inadaptación o resistencia al exterior. (Navarrete 70).

Esta huida constante es algo que caracteriza la escritura piñeriana, pero que a la par, caracteriza su propia vida en tanto que Arenas construye un relato de Piñera disidente del régimen cubano. La vida y la obra parecen corresponderse, como si Piñera mismo encarnara uno de los personajes huidizos que pueblan sus libros. La identificación de Piñera con la figura del disidente deviene un motivo toral en el proyecto literario de Arenas dentro de *Mariel*, pues esta estética de la huida construye la idea de la disidencia, aspecto que para el escritor nacido en Holguín es característica esencial de la literatura cubana, una literatura del exilio y la disidencia, y que en Piñera encuentra a uno de sus referentes señeros.⁵⁹

La disidencia

Si bien es cierto que uno de los ejes que nos permiten comprender el programa literario de Arenas en *Mariel* es la construcción de un canon propio, en oposición al canon revolucionario, también hay una indagación sobre las conexiones que esa tradición establece con el presente que Arenas y los marielitos viven a principios de los ochenta. En ese sentido, la relación entre vida y obra es otra constante a lo largo de la ensayística areniana. Ya lo observábamos con Lezama, esa voz que clama en el desierto, o en la lectura de un Martí exiliado y preso. Con Piñera vuelve a resaltar esa figura del intelectual perseguido, orillado al ostracismo, a la cárcel, el exilio o la muerte.

⁵⁹ Vale la pena citar el pasaje introductorio que Arenas escribió para su autobiografía *Antes que anochezca*, donde consagra unas líneas a Piñera: “Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: “Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano”. Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante. Gracias, Virgilio” (*Antes que anochezca* 16).

La condición trágica del intelectual cubano no es solamente un hilo conductor de la tradición literaria a la que Arenas se afilia, sino que caracteriza su propio presente y experiencia. Esa huida constante y la persecución perpetua parecen emanar, por momentos de la propia literatura, como lo escribe María Guadalupe Silva:

Es habitual y tal vez inevitable destacar el hecho de que en *El mundo alucinante* Reinaldo Arenas anticipa con llamativa exactitud su propio itinerario vital, casi como si pudiera intuir el sentido que tomaría su vida o como si el futuro se le presentara bajo la forma de un destino. La biografía de Fray Servando Teresa de Mier, signada por la persecución y la fuga, por el enfrentamiento sistemático contra el poder y por una tenacidad sin límites en el reclamo de la libertad, se asemeja sorprendentemente a la autobiografía *Antes que anochezca*, finalizada por Arenas más de veinte años después, *in extremis*, en un punto de la vida en el que podría ya reconstruir y cerrar su propia fábula biográfica. Mirada a la distancia, esta coincidencia toma el aspecto de una ironía trágica, una funesta prefiguración. (Silva 61-62).

Pareciera existir casi una condena a vivir lo que se escribe, como si Arenas hubiese anticipado su propia vida en el personaje que Fray Servando que escribió para su novela *El mundo alucinante*. Este destino trágico y de persecución, aparece también, en las biografías de sus grandes predecesores: Martí, Heredia, Piñera y Lezama, quienes habrían sido perseguidos como lo fue él mismo, orillados al exilio, condenados al ostracismo y conducidos finalmente a la muerte.

Por otro lado, esta prefiguración no deja de ser un recurso al que Arenas acude para representar lo que experimentó en vida. Recordemos que gran parte de sus textos publicados, que recogen el relato de su disidencia, aparecieron después de su salida al exilio por la vía del Mariel. Antes de 1980 apenas había publicado tres novelas: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969) y *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), además de su libro de cuentos, *Con los ojos cerrados* (1972). De estas publicaciones únicamente *Celestino antes del alba* sería impresa en Cuba, las demás salieron a la luz solamente en el

extranjero. Es con el exilio que vendría una oleada de publicaciones, lo que hizo posible para Arenas, narrar esos años de represión y silencio.

De esta forma, el exilio se convirtió en el espacio de publicación y experimentación literaria, donde Reinaldo Arenas encontró sus años más fructíferos. Bajo este nuevo contexto, el autor cubano encontró los motivos que articularían el resto de su corpus, donde la tradición del exilio y el desgarramiento tuvieron un papel fundamental. Como lo hemos venido observando, es a lo largo de su obra ensayística donde podemos rastrear esa experimentación con el lenguaje literario que lo llevó a formular ese canon al que él quiso adscribirse.

En este sentido, los ensayos de Arenas en *Mariel* buscan acoplarse al proyecto literario que identifica a la tradición cubana con el exilio y la disidencia. Los ensayos interpretativos de la sección “Confluencias” nos dan pistas sobre la propia poética de Arenas, a la luz de las lecturas que el autor realiza sobre quienes considera sus mentores. A partir de las temáticas relacionadas con el romanticismo hispanoamericano y el paisaje como un condensador de sentido, encontramos un énfasis constante en el papel disidente de cada uno de los autores aludidos.

En este sentido, el programa literario de Arenas en la revista *Mariel* tuvo que ver con articular una particular propuesta de tradición literaria cubana contrapuesta a la del régimen, para lo cual la condición exilar de sus autores representó un gran peso, sin embargo el verdadero eje articulador del canon areniano recae en la disidencia como elemento aglutinador de los autores. En suma la ensayística que se escribió expresamente para *Mariel*, parece ser un recorrido por la idea de lo disidente en Reinaldo Arenas. Para retomar su texto sobre Piñera vale la pena detenernos en la siguiente cita:

Esa resistencia, esa intuición, ese pánico a la luz infernal-tropical vuelve otra vez en las narraciones de Piñera a ofrecernos no sólo la clave de su obra total, sino el sentido de sobrevida de un pueblo, maestro en el arte de desaparecer,

escondarse, correr, burlar al perseguidor y sobrevivir. (“La isla en peso con todas sus cucarachas” 20).

Desaparecer, escondarse, correr, burlar, huir, sobrevivir, son todas acciones del disidente, del desertor, de aquel que es perseguido. En este texto, la estética de la huida es llevada a su máximo ejemplo, porque en Piñera encontramos a los personajes más escurridizos. Así, ese ambiente de la Isla como una prisión de la que se debe huir, encuentra una de sus formulaciones más potentes.

Los personajes-cucarachas que se la pasan huyendo de la luz que ilumina y mata, son el reflejo perfecto de aquellos autores que Arenas incluye en su pequeña antología del número seis de *Mariel*, que él llama: “Desgarramiento y fatalidad de la poesía cubana”.⁶⁰ La idea de un destino trágico cifrado en la disidencia del gobierno cubano, lo ayuda a configurar el relato de su propia vida. Sin embargo, es muy importante notar cómo esa construcción descansa sobre hilos narrativos que también forman parte del espacio de la ficción:

Leída retrospectivamente, a la luz de *Antes que anochezca*, la novela *El mundo alucinante* parece una visión del futuro. Pero a la inversa, de acuerdo al curso temporal, se puede advertir que de hecho Arenas elabora su retrato autobiográfico con un molde narrativo semejante al que había creado para Fray Servando, lo que le da a esa novela de su juventud la apariencia de una prefiguración. La identidad política de Arenas quedaría sellada entonces por esa continuidad narrativa (una coherencia de relatos) antes que por la tan destacada unidad entre su vida y su obra. (Silva 62).

El postulado de Silva nos permite anticipar la construcción de la disidencia de Arenas sobre un entramado ficcional que apela a la memoria y al testimonio de lo que el autor vivió en Cuba. En específico sobre *El mundo alucinante*, el análisis de Silva enfoca esa prefiguración que Arenas teje en su novela sobre su propio papel de disidente.

⁶⁰ Los autores recogidos en ese número fueron: José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, Juan Clemente Zenea, Julián del Casal, José Martí, José Lezama Lima y Virgilio Piñera.

Pareciera como si *El mundo alucinante* detonara de hecho la persecución y la censura contra Arenas, quien habría realizado una jugada muy arriesgada al presentar una novela que era una clara crítica al sistema político cubano para un concurso de la UNEAC. Además de que Alejo Carpentier, miembro del jurado, era caricaturizado dentro del relato. Análogamente al sermón guadalupano de Fray Servando, donde el fraile criticaba fuertemente la tradición de la Virgen de Guadalupe frente a los dirigentes más importantes de la iglesia mexicana, la presentación de *El mundo alucinante* desató la censura y persecución de Arenas. Así como al héroe de su relato a Arenas “se lo negó como escritor, sus escritos fueron sistemáticamente confiscados e incluso años después fue encarcelado en la misma prisión del Morro donde había estado detenido, a su paso por Cuba, fray Servando” (Silva 63).

En esta prefiguración de la disidencia, Arenas llega a identificarse con Teresa de Mier como la misma persona. En una carta que funciona como prólogo de la novela, Arenas señala textualmente: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona”. Esta sintonía con el personaje decimonónico funcionaría para que Arenas encuentre el relato de su propia disidencia. Además, como lo señala la doctora Silva, esta identificación con el fraile fragua la teatralidad de la obra areniana:

Por un lado, al declararse esa condición común, esa mismidad, el perfil del héroe se funde con el de Arenas y en cierto modo se dispone a la fuga; hay algo indefinible y profundo, previo a cualquier retrato, que dice originar esa identificación. Por otro lado, en tanto que son la “misma persona”, la representación inversamente toma el lugar de la ausencia y gana autonomía; no es el fray Servando real (por cierto inasible) ni es tampoco Reinaldo Arenas quien se dibuja en *El mundo alucinante*. “Persona” significa etimológicamente “máscara”, máscara teatral, y es esto lo que se construye en el relato: una figura que representa y al mismo tiempo vela y ausenta el rostro originario. (Silva 66).

De esta forma la confluencia entre Arenas y Teresa de Mier no es la superposición de uno sobre otro, y más allá de la plena identificación, tiene que ver con asumir un mismo rol, con asumir un mismo personaje. Para Arenas, él y Fray Servando son la misma persona en tanto son el mismo personaje, el mismo disidente que, paradójicamente es encerrado en la misma prisión por motivos idénticos. Y este personaje del disidente lo han sido tantos otros como Piñera, Lezama, Martí, Heredia... se podría decir que todos son la misma persona.

En este sentido, la estética de la huida que apuntábamos más arriba se corresponde con la construcción de esos personajes que huyen, que escapan, quienes son la misma persona que Arenas. Esa lectura, a la luz de la obra de Piñera, permite comprender el peso de la disidencia dentro de la propuesta estética de Arenas, como esa moneda de cambio entre generaciones, que con el paso de los años han tenido que hacer frente a la misma problemática de la persecución bajo regímenes diferentes.

Con el objetivo de cerrar este apartado, volvamos a las reflexiones finales que la doctora Silva establece en su texto. Para ella, toda esta prefiguración de un Arenas disidente no deja de ser temprana dentro de la biografía del escritor cubano, pues para 1966, él ya se autofiguraba bajo el perfil del “niño castigado por el maestro, el fraile perseguido, el escritor junto a las llamas, el cautivo entre las ratas, el preso que rompe sus cadenas, el que huye del rey, el que reniega del palacio presidencial y sus venerables columnas” (Silva 77). Con el paso del tiempo esta figura disidente no haría sino radicalizarse en su narrativa y ensayística, para llegar a construir toda una figura mítica de Arenas prófugo:

Tales son las figuras o las poses que hacen intemporal a fray Servando y contribuyen a componer el propio mito del escritor. Más allá de su posible concreción como hecho real, la figura del intelectual perseguido y enfrentado al poder es diseñada en esta novela de 1966 como un perfil paradigmático, perfil que luego veremos prolongarse en el autorretrato de Arenas y que tal vez deba leerse como su temprano modelo, un incipiente y productivo ideal del yo. (Silva 77).

Para hablar sobre la reflexión de fondo en “La isla en peso con todas sus cucarachas”, no sólo basta con saber qué rol desempeñan las cucarachas dentro de la isla, eso ya lo hemos visto, las cucarachas son esos personajes que huyen no solo por miedo, sino porque tampoco están a gusto ni de acuerdo con la realidad que les tocó vivir. A manera de metáfora podríamos apuntar que, para Arenas, Piñera era el mejor ejemplo de la cucaracha cubana, un personaje que huye de la luz por miedo, pero también por osadía.

Las seis muertes de Virgilio

Alejado de todo compromiso con la Revolución, Arenas considera que el compromiso intelectual no es otro que, con la creación, con la escritura, el último territorio libre, donde se afirma la vida y la esperanza. La congruencia entre una y otra se mantienen hasta el final, incluso, más allá de la muerte misma.

Para el caso de Virgilio, Arenas registra seis muertes del poeta. Nos dice de la primera, que ocurre en 1971 “cuando su obra es censurada completamente en Cuba y se le prohíbe también publicar en el extranjero en virtud de una nueva ley revolucionaria” (“La isla en peso con... 22). Esta censura definitiva viene antecedida por pequeñas censuras, supresiones puntuales de textos, por ejemplo, el cuento “El muñeco” del libro *Cuentos fríos*. La segunda muerte de Virgilio ocurre “entre 1976 y 1978, cuando la Seguridad del Estado lo somete a un riguroso interrogatorio, lo amenaza con años de cárcel [...] y le prohíbe terminantemente leer en lo adelante sus obras entre amigos íntimos” (23). Este episodio mancilló la vida del escritor, pues la creación literaria se volvió imposible en medio de tanto hostigamiento.

La tercera muerte de Virgilio, es la muerte física. Atribuida a un infarto que Arenas pone en duda: “¿Un infarto? Quizás. Pero en mis largos años de amistad con Piñera nunca supe que padeciera del corazón. Aunque, naturalmente, en una situación como la que vivíamos cualquiera podía morir de un infarto”. (23). Y la cuarta muerte es sucesiva a la tercera, cuando la Seguridad del Estado la incauta todas sus obras póstumas, casi al momento del desenlace fatal, los manuscritos inéditos fueron capturados y borrados del mapa.

La quinta muerte de Piñera tiene que ver con la instrumentalización que hace el gobierno revolucionario del autor de *Aire frío*, quien, al día inmediato de su fallecimiento aparece en el periódico *Granma*. Sorprende a Arenas la contradicción de mantener en el ostracismo a un poeta, y que con su muerte venga una especie de canonización sobre el mismo:

No se conforman con asesinar su obra escrita y por escribir, con asesinar su vida, prohibiéndole hasta el habla, sino que ahora se asesina su imagen verdadera y se nos brinda un Virgilio Piñera antiséptico y purificado que ni siquiera estuvo en contradicción con el sistema, un muerto útil [...] En su quinta muerte Virgilio desaparece y es sustituido por el muñeco. (23)

Y finalmente, su sexta muerte llega con la apropiación de sus obras inéditas por personajes que, a pesar de que Arenas no revela su identidad, son quienes lograron quedarse con algunos manuscritos del dramaturgo y que ahora, en el exilio, publican de forma arbitraria y en ocasiones mutilada: “ojalá esta sexta muerte, llevada a cabo por impostores y traficantes, sea la decisiva, la más fulminante [...] y sus restos encuentren al fin –cosa dudosa –el merecido reposo.” (23).

El ensayo de Arenas culmina con el entierro de Piñera, quien es depositado en un féretro y llevado hasta el cementerio donde, a pesar de las medidas tomadas por la Seguridad del Estado, se aglutina una pequeña multitud. Algunos jóvenes han seguido a la carroza en bicicletas. Ya en el panteón la gente se acerca para observar el último descenso, algunas

palabras acompañan el último viaje de Piñera hasta el fondo de la fosa en su ataúd. Arenas termina su texto con estas palabras:

Descendió el féretro. Se le colocó la tapa al panteón. Silenciosamente todos comenzaron a dispersarse. Recuerdo que me recosté en un árbol raquíico que por allí había y lloré. Pero no muy alto, como una verdadera cucaracha. (24).

En última instancia esta es una postal que recalca la esencia de lo teatral, de la actuación hasta el último momento del desenlace y la congruencia de Piñera hasta en su muerte, teatral a pesar de sí mismo.

Conclusiones

A lo largo de los capítulos de esta tesis hemos observado que Reinaldo Arenas tejió en sus ensayos una crítica sistemática sobre la literatura cubana. De manera continua y sobre todo desde el exilio, Arenas buscó oponerse a la postura oficialista del gobierno revolucionario acerca de las letras cubanas. Además de la oposición, el escritor quiso dejar en claro su propia lectura sobre la tradición literaria de su país natal. Para este propósito uno de sus principales vehículos fueron las páginas de la revista *Mariel* y en específico las de la sección “Confluencias”.

La disputa que Arenas entabló a través de sus publicaciones tuvo uno de sus episodios más polémicos cuando llegó a tocarse el tema de Martí y sus múltiples interpretaciones. Para el gobierno de Cuba Martí era, ante todo, un revolucionario que en la lectura oficialista compartía ciertos elementos con el gobierno de la Isla. Sin embargo, para Arenas y el grupo del *Mariel* Martí era uno de los escritores más importantes de la historia cubana de quien resaltaban su faceta de intelectual exiliado. Esta discrepancia deja ver de fondo al menos dos aspectos: que la disputa sobre la tradición literaria entablada por el grupo del *Mariel* representó un cuestionamiento a al posicionamiento político de La Habana, y por otro lado que el ensayo de Arenas fue un espacio ideal para establecer esta disputa sobre la herencia literaria.

El cuestionamiento a la política cubana está relacionado con la afiliación o no al proyecto nacional de la Revolución. Al observar la trayectoria que Arenas plantea y, de manera implícita que todo el *Mariel* comparte, podemos concluir que la apuesta por generar lecturas alternativas a grandes figuras del canon cubano y la búsqueda por incluir a otros

escritores dentro del mismo, es un intento por proponer una lectura sobre lo cubano como una identidad arraigada también en el exilio y no solamente en el territorio de la Isla.

A través de sus ensayos Arenas busca incluirse a sí mismo y al grupo del Mariel dentro de la identidad cubana, a pesar de que el gobierno revolucionario los había expulsado al exilio. En este sentido la lectura de un Martí exiliado representó una búsqueda por ampliar las fronteras de lo cubano y por señalar que desde sus orígenes la literatura cubana encontró en el exilio un terreno donde se fundó el país.

La lectura de una Cuba nacida en el exilio, y en uno muy específico como lo era el exilio cubano en Estados Unidos, representó un duro cuestionamiento a la política exterior cubana de la década del setenta y principios de los años ochenta. Como lo observamos en el capítulo dedicado al contexto histórico, fue un momento de franco acercamiento al bloque socialista y de oposición al gobierno estadounidense. La política del “internacionalismo cubano” de acuerdo con ciertas lecturas se originó gracias a un fuerte sentimiento antiestadunidense y la búsqueda por ampliarlo a otros países en desarrollo. Señalar entonces que algunos de los principales referentes nacionales de Cuba se formaron en el exilio estadounidense representó un punto de quiebre entre la reflexión de Arenas y la de La Habana.

Por otro lado, la inclusión de figuras como Heredia y Lydia Cabrera dentro de su panteón de referencias, ayudaron a apuntalar toda la crítica areniana de la literatura cimentada en el exilio. De esta manera, Arenas retomó algunas temáticas que consideró importante para su escritura y para el debate público. En este sentido el romanticismo hispanoamericano y la de la herencia africana en la cultura cubana ocuparon varias páginas en la reflexión de Arenas. Con estas referencias buscó resaltar el carácter de escritura exiliar en la obra de Heredia y

Cabrera, y además puso de relieve la pertinencia y actualidad de las reflexiones que habían planteado estos grandes escritores.

También encontramos las referencias a otros dos de sus grandes mentores: Virgilio Piñera y José Lezama Lima. En estricto sentido no fueron exiliados como Heredia, Martí y Cabrera, y por el contrario encontraron la muerte en Cuba. Sin embargo, Arenas resalta el carácter disidente de estos autores y el silenciamiento al que fueron orillados. Arenas identifica que estos autores fueron hechos a un lado por el régimen y que tras su muerte se impusieron políticas de lectura sobre ellos con las que él no estuvo de acuerdo. En los ensayos, Arenas señala que Piñera y Lezama fueron reprimidos y perseguidos, e incluso llega a declarar que la muerte de Piñera se debió a un ataque perpetrado por las autoridades revolucionarias.

Estos señalamientos sobre Piñera y Lezama son en el fondo una dura crítica a la política cultural cubana de la década del setenta. En este periodo se ubica la etapa denominada como “el quinquenio gris”, el cual fue caracterizado por una fuerte persecución a cualquier diversionismo ideológico o manifestación contraria al gobierno revolucionario. Entre los casos de represión política destaca el caso del poeta Heberto Padilla que revisamos en el primer capítulo. Al igual que Padilla, aunque quizá con menor impacto mediático, Lezama y Piñera fueron silenciados por el régimen. En este sentido, la disputa areniana por la tradición literaria también fue un duro señalamiento a la política represiva y persecutoria del gobierno cubano. Esto implicó una crítica directa al carácter represivo de las autoridades cubanas más allá del ámbito cultural, pues Arenas señaló que la represión se presentó también en el ámbito cotidiano y llegaría a ser una política de Estado.

Estas reflexiones sobre las políticas del gobierno cubano fueron realizadas desde un ámbito literario que buscaba recapitular varios momentos de la tradición cubana. Aunque

pareciera alejarse en el tiempo, la lectura areniana estaba enfocada en un presente que desde el exilio él estaba viviendo. La forma del ensayo literario fue entonces el espacio que el autor encontró adecuado para plantear estos cuestionamientos.

Dadas las cualidades de los textos, se pueden encontrar varias capas de sentido contenidas en sus líneas. Como lo hemos observado, hay cuestiones relacionadas con la idea de la literatura, con el asunto de la tradición literaria o reflexiones ligadas a la memoria. La libertad que presenta el ensayo como género fue fundamental para que Arenas llevara a cabo sus reflexiones y denuncias sobre la situación cubana. El impacto de las publicaciones en revistas como *Mariel* y otras publicaciones periódicos, llevaron a que Arenas protagonizada una disputa de carácter internacional en contra del gobierno de Castro. Sus ensayos se convirtieron en trabajos de referencia para su época y sus coetáneos.

Además, Arenas tiene un estilo de escritura muy enfocado en la memoria y la descripción. Los pasajes sobre La Habana crepuscular, los funerales de Piñera, las conversaciones con Lezama o las escenas del bosque mágico de Martí, nos dejan ver el dominio que el autor tenía sobre la narrativa. Estos pasajes permiten analizar su escritura ensayística como una manifestación estética de sus pensamientos.

Por ejemplo, en el ensayo sobre Lezama, para hablar del paisaje y la sobrenaturaleza, Arenas ensaya una descripción de La Habana a la hora del crepúsculo. En el ensayo de Martí, Arenas por momentos nos describe el bosque como si se tratara de una novela. Esta manera muy particular de escribir nos permite considerar a sus ensayos como espacios de experimentación estética de su propio estilo literario. Los ensayos podrían llegar a considerarse como un terreno de experimentación que más tarde llevaría a su escritura de ficción.

También podemos encontrar que hay un eje articulador de los textos: la disidencia. Los autores que Arenas analiza además de ser perseguidos, exiliados o silenciados, eran ante todo disidentes. Y una línea de interpretación de esta tesis fue tratar de identificar ensayos donde este tema fuera abordado directa o indirectamente. Lo que nos lleva a considerar que uno de los hilos que une a los ensayos analizados, es la presencia de la idea de lo disidente en los autores de los que Arenas habla.

Es claro que la disidencia para Arenas tiene que ver con una toma de postura respecto del gobierno cubano, además de otra serie de circunstancias que podían llevar al margen a un escritor o su obra. De esta manera, la crítica que extendió Arenas hacia los escritores o intelectuales que manifestaron su apoyo a las políticas revolucionarias fue apabullante. Para Arenas escritores como Cortázar o García Márquez pasaban a perder sus méritos literarios e incluso su calidad humana, porque fueron escritores que abiertamente manifestaron su apoyo al gobierno revolucionario aun cuando una buena parte de intelectuales habían criticado las políticas de La Habana.

Más allá de la arbitrariedad con la que Reinaldo Arenas decide utilizar el término disidente para calificar tanto a escritores como obras, está claro que este concepto le permite articular su propia prefiguración de disidente. Con esto no nos referimos a que Arenas no padeció las consecuencias de un régimen duro y autoritario, ni negamos bajo ninguna circunstancia que se atentó contra su vida y su obra, como él mismo lo testimonia. Sin embargo es cierto que el concepto de la disidencia le permitió articular su postura política frente al gobierno cubano y la opinión internacional. También, lo disidente le ayudó a elaborar una lectura sobre la tradición literaria de Cuba perseguida por el régimen.⁶¹

⁶¹ Como bien ya lo hemos observado en el apartado dedicado al concepto de disidencia en el capítulo sobre Virgilio Piñera Arenas “anticipa con llamativa exactitud su propio itinerario vital, casi como si pudiera intuir el

No debemos dejar de mencionar que el ensayo areniano extendió sus páginas a lo largo de la revista *Mariel*, la cual fue no solamente un punto de encuentro para Arenas y la generación del *Mariel*, sino un espacio de experimentación literaria, de intercambio y aprendizaje. Pero de forma fundamental, *Mariel* fue el lugar donde toda una generación sometida a la persecución, al descrédito y la injusticia, encontró un refugio en el desierto del exilio.

La trayectoria de la revista *Mariel*, marca el itinerario de todo un grupo de intelectuales. Los cambios administrativos, o mudanzas de Miami a Nueva York, también nos dan pauta sobre el itinerario personal de cada uno de los miembros que integró la revista. Podríamos rastrear los movimientos de varias personas, las relaciones o polémicas que ocurrieron entre ellas y las soluciones a problemáticas comunes.

Los tránsitos y modificaciones que ocurrieron en la revista, indican también cambios en el grupo interno del *Mariel* y, sobre todo, que los espacios de sociabilidad de la publicación se movieron de algunos sitios y se consolidaron en otros. Entender la revista como un espacio de sociabilidad nos ayuda a pensar que efectivamente existió un grupo que compartió la experiencia del *Mariel* o la de la represión. Más allá del concepto de generación, que no podemos dejar de problematizar, la cohesión de este grupo no se logró por una unidad estilística, ni por temáticas comunes y ni siquiera por la experiencia de la salida por el puerto del *Mariel*. En gran medida, la cohesión se logró gracias a la existencia de la revista *Mariel*, además de otros proyectos similares que agruparon a esa parte tan específica del exilio cubano.

sentido que tomaría su vida o como si el futuro se le presentara bajo la forma de un destino” (Silva, 61). Aunque Silva se refiere en realidad a la escritura ficcional de Arenas, en la ensayística también podemos encontrar los trazos de una estrategia narrativa centrada en lo disidente como elemento articulador de sus argumentos y reflexiones.

De manera general la postura política de la publicación se mantuvo, durante los ocho números, en franca oposición al gobierno revolucionario. Además de que privilegió entre sus páginas las colaboraciones de quienes sufrieron la represión del régimen o tuvieron algún contacto con la experiencia del Mariel. En sus páginas se dio difusión a la obra de otros marielitos pintores, ilustradores, diseñadores, actores y un largo etcétera de profesiones vinculadas al arte y la cultura.

Mariel representó para Arenas y sus contemporáneos la posibilidad de expresar el desacuerdo, de recapitular sus vivencias y valorar sus propios aportes literarios y su escritura. Sin duda, esta publicación es un documento indispensable para comprender el momento y a la generación del Mariel. Un estudio detallado sobre *Mariel*, es una tarea pendiente para la crítica especializada.

Por ejemplo, existen varios aspectos ligados a la plástica que aún no han sido explorados a profundidad por la crítica. En las páginas de los ocho números encontramos ilustraciones elaboradas por cubanos exiliados que acompañaban a los textos publicados. Es probable que la presencia de esta obra plástica nos permita trazar conexiones entre más artistas que vivieron el exilio del Mariel.

Estas posibles extensiones sobre el análisis de la revista *Mariel* podrían llevarnos a nuevas lecturas sobre la llamada “Generación del Mariel”, en la que hasta ahora no encontramos coincidencias estilísticas claras. Más allá de la valoración sobre la experiencia vital de este grupo o las implicaciones de sus disputas, existen ciertos valores estéticos que dan la impresión de no haber sido comprendidos del todo incluso en nuestros días.

El asunto de la Revolución Cubana como fenómeno también representó un motivo de reflexión presente en todas las escrituras de los marielitos. Y aunque es un tema muy amplio, valdría la pena elaborar una revisión crítica sobre cómo era analizada la Revolución a los

ojos del grupo del *Mariel*. No sabemos aún si existía un concepto común para ellos sobre lo que significaba la Revolución Cubana, y qué implicaciones pudo tener para la historia del Caribe.

Finalmente, cabe resaltar la peculiar continuidad que Arenas le dio a los ensayos publicados en *Mariel* para volverlos a publicar en su libro *Necesidad de libertad*. La continuidad entre ambos proyectos nos permite visualizar la obra areniana como un conjunto. El tema ya ha sido discutido en otros análisis, como los que se enfocan en la *Pentagonía*, pero queda la interrogante sobre las correspondencias entre la ensayística y la producción ficcional del autor cubano.

La lectura de la ensayística de Reinaldo Arenas arroja luz sobre sus concepciones literarias, las polémicas que protagonizó el cubano y también testimonian un periodo polémico de la historia cubana contemporánea. Sus ensayos, así como su autobiografía, son testimonio de todo lo que sufrió y vivió para contar. Es la historia narrada por un testigo, o mejor dicho un grupo de testigos, que va a contracorriente de lo que recogieron los libros oficiales. Son páginas que fueron escritas desde la memoria y la resistencia.

Contextualizar estas lecturas en las plataformas y momentos donde fueron publicadas, permite comprender más a profundidad la concepción de su escritura y el momento que le tocó vivir a este escritor nacido en un poblado muy cercano a Holguín, Cuba.

Fuentes consultadas

Aja Díaz, Antonio. "La migración desde Cuba." *Aldea Mundo*, noviembre-abril, 2007, número 22, volumen 11, Venezuela, 7-16 pp.

Aníbal Alonso, Carlos. "Prólogo." Carlos Aníbal Alonso y Pablo Argüelles Acosta (eds.) *Virgilio Piñera al borde de la ficción: compilación de textos*, Editorial UH, Letras Cubanas, La Habana, volumen 1, 2015.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, Barcelona, 2001.

---. *El mundo alucinante*, Cátedra, Madrid, 2008.

---. *Libro de arenas. Prosa dispersa (1956-1990)*, Compilación prólogo y notas de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí, El Equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013.

---. "Desgarramiento y fatalidad de la poesía cubana." *Mariel: Revista de Literatura y Arte*, Verano 1984, número 6, año 2, Nueva York, 22-25 pp.

---. "Carta abierta a Fidel Castro" *Libro de Arenas*, 411 pp.

---. "Cortázar a un año de su muerte" *Libro de Arenas*, 166- 172 pp.

---. "El páramo en llamas" *Libro de Arenas*, 81-85 pp.

---. "El reino de la imagen" *Mariel: Revista de Literatura y Arte*, Primavera 1983, número 1, Nueva York, 20-22 pp.

---. "La literatura cubana dentro y fuera de Cuba" *Libro de Arenas*, 172-187 pp.

---. "La literatura cubana en el exilio" *Libro de Arenas*, 187-197 pp.

---. "La Isla en peso con todas sus cucarachas" *Mariel: Revista de Literatura y Arte*. Verano 1983, número 2, Nueva York, 20-24 pp.

---. "Lo cubano en la literatura" *Libro de Arenas*, 134-140 pp.

---. "Martí ante el bosque encantado" *Mariel: Revista de Literatura y Arte*. Invierno 1985, número 8, Nueva York, 4-5 pp.

---. *Necesidad de libertad*, Point de lunettes, Sevilla, 2012.

Arboleya Cervera, Jesús. *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. Casa de las Américas, Cuba, 2013.

Barquet, Jesús. “La generación del Mariel.” *Encuentro de la cultura cubana*. Primavera/Verano 1998, número 8/9, Madrid, 110-125 pp.

Barrientos, Juan José. “Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana.” *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México, 2001, 107-130 pp.

Cabrera, Lydia. *El monte*, Instituto Cubano del libro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.

Castro, Fidel. “Discurso pronunciado en el acto para dar inicio a la etapa masiva de la zafra de los 10 millones de toneladas, Efectuado en el teatro “Chaplin”, La Habana, el 27 de octubre de 1969”, *Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario*. En línea <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1969/esp/f271069e.html>, consultado el 10/08/20.

Cuervo Hewitt, Julia. “José Lezama Lima y Lydia Cabrera: poetas de la metamorfosis” *Hispanófila*, Mayo 2013, volumen 168, 83-89 pp.

Díaz Quiñonez, Arcadio. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires, 2006.

Dieter Ingenschay. “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2010.

Espinosa Domínguez, Carlos. *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos, 2001.

---. "Prólogo: el iconoclasta, el maestro, el eterno." *Virgilio Piñera en persona*, Ediciones Unión, Cuba, 2003, 9-27 pp.

Ette, Ottmar. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Frankfurt-Madrid, 1996.

---. "Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX", *Revista de Indias*, número 253, 729-754 pp.

Fernández Larrea, Ramón. "Heredia: Iniciador de caminos." *Encuentro de la cultura cubana*. Otoño/ Invierno 2002-2003, número 26/27, Madrid, 283-294 pp.

Fornet, Ambrosio. *El 71. Anatomía de una crisis*. Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2013.

Furió María José. "La Zafra de los 10 millones de 1970 en la literatura cubana", *Cervantes Virtual*, [en línea] https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_15/11022015_01.htm, consultado el 29/09/2020 12:33.

Kapcia, Antoni. *A short story of Revolutionary Cuba: Power, Authority and the State since 1959*. Bloomsbury academic, Londres, 2021.

Lauret, Mari. *La odisea del Mariel (Un testimonio sobre el éxodo y los sucesos de la Embajada de Perú en La Habana)*. Betania, España, 2005.

Lezama Lima, José. "Confluencias." *Mariel: Revista de Literatura y Arte*, Primavera 1983, número 1, Nueva York, 16-20 pp.

Mataix, Remedios. “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas de Lezama póstumo”, Teresa Basile y Nancy Calomarde, editores. *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Corregidor, Buenos Aires, 2013.

Matute Castro, Arturo. “Dos narrativas de *Mariel*: Muestrario de perdedores y suicidas.” *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Invierno 2015, vol. 12, 83-100 pp. DOI [dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.281](https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.281)

Miaja de la Peña, María Teresa, coordinadora. *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, UNAM-Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, México-Madrid-Frankfurt, 2008.

Nuez, Iván de la. “*Mariel* en el extremo de la cultura.” *Encuentro de la cultura cubana*. Primavera/ Verano 1998, número 8/9, Madrid, 105-109 pp.

Pampín, María Fernanda. “El final de *Mariel* como punto de partida. La disputa por José Martí desde el exilio cubano.” *Caracol*, Julio/ Diciembre 2018, número 16, Sao Paulo, 241-250 pp.

Panichelli Teysen, Stéphanie. *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: Un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2005.

Panichelli Teysen, Stéphanie. “Una novela inédita de Reinaldo Arenas.” *Caribe*, Septiembre 2008, 21-60 pp.

Piñera, Virgilio. “Piñera Teatral.” Carlos Aníbal Alonso y Pablo Argüelles Acosta (eds.) *Virgilio Piñera al borde de la ficción: compilación de textos*, Editorial UH, Letras Cubanas, La Habana, volumen 1, 2015, 541-558 pp.

---. “Se habla mucho.” Carlos Aníbal Alonso y Pablo Argüelles Acosta (eds.) *Virgilio Piñera al borde de la ficción: compilación de textos*, Editorial UH, Letras Cubanas, La Habana, volumen 1, 2015, 675-676 pp.

Pita González, Alexandra. “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad” 29 de abril 2014, *Revistas culturales 2.0*, <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alexandra-pita-gonz%C3%A1lez-las-revistas-culturales-como-soportes-materiales-pr%C3%A1cticas>

Rojas, Rafael. *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Anagrama, Barcelona, 2009.
---. *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Penguin Random House, México, 2018.

Sánchez Prado, Ignacio. “La “generación” como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la narrativa joven en México”. *Explicación de textos literarios*, Invierno – Verano 2007, número 36, 8-20 pp.

Silva, María Guadalupe. “El mundo alucinante: construcción de la disidencia.” *Anclajes*, julio 2011, número XV, 61-79 pp.

Rodríguez Monegal, Emir. “The labyrinthine world of Reinaldo Arenas”, *Latin American Literary Review*, 1980, volumen 18, número 16, 126-131 pp.

Rodríguez, Yusimi. “Los diez millones cuarenta años después.” *Havana Times en español*, 16 de agosto 2010, [en línea] <https://havanatimesenespanol.org/yusimi-rodriuez/los-diez-millones-cuarenta-anos-despues/>

Roninger, Luis. *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*. Eudeba, Argentina, 2014.

Salgado, César. “Fantasticidad y sobrenaturalidad: confluencias de Lezama y Borges en la esfera de Pascal.” *Pterodáctilo*, número 3, University of Texas, 71-81 pp.

Sánchez Morales, María Goretti. *Diosas de ébano para Cuentos Negros de Cuba de Lydia Cabrera*. Tesis de maestría, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2015.

Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica.” *América: Cahiers du CRICCAL*, 1992, número 9-10, 9-16 pp.

Simal, Mónica. “Necesidad de libertad: Reinaldo Arenas y la generación del Mariel frente a la tradición literaria cubana”, *The Latin Americanist*, Septiembre 2015, 67 – 88 pp.

Tello Díaz, Carlos. “El caso Padilla (27 de abril de 1971)”, *Nexos*, 1 de octubre 2005, <https://www.nexos.com.mx/?p=11664>

Navarrete Turrent, Lucila. *Bojeos a la insularidad: aproximaciones a la cuentística de Virgilio Piñera*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Ugalde Quintana, Sergio. “Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de la convivencia”, *Latinoamérica: revista de estudios latinoamericanos*, 2011, número 53, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 37-56 pp.