



Universidad
Tecnológica
de Pereira

Reinaldo Arenas: disidencia y distopía

Diego Fernando Hernández Arias

2018

Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

Reinaldo Arenas: disidencia y distopía

Diego Fernando Hernández Arias

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Literatura

Director

Mg. William Marín Osorio

2018

Resumen:

En la presente investigación se pretende advertir la disidencia y la distopía en la narrativa del escritor cubano Reinaldo Arenas. Para este propósito se revisarán, en un primer momento, las expresiones *dominación cultural*, *violencia simbólica* y la *distopía* como género literario y como representación metafórica. En segundo lugar, se aludirá a la represión; la homofobia y el heterosexismo normativo como las estructuras psicosociales que animaron el compromiso político (*disidencia ideológica*) y cultural del autor con su obra y su contexto en tiempos de la Revolución cubana y específicamente, la dictadura de Fidel Castro. En el capítulo tres, se hará referencia al neobarroquismo –propio de la transculturalidad– como expresión artística y postura intelectual del autor y sus contemporáneos. Finalmente, se hará una lectura hermenéutica y en clave distópica de las novelas *El Central* (1981) y *Otra vez el mar* (1982) y una canónica de *El asalto* (1988) como la producción literaria que, desde la voz de la disidencia, constituye un espacio físico, psicológico y simbólico en el atlas de la distopía latinoamericana.

Abstract:

In the present investigation the dissent and the dystopia try to become aware in the narrative of the Cuban writer Reinaldo Arenas. For this intention there will check, in the first moment, the expressions *cultural domination*, *symbolic violence* and the *dystopia* as genre and as metaphorical representation. Secondly, one will allude to the repression; the homophobia and the normative heterosexism like the psychosocial structures that encouraged the political commitment (ideological dissent) and culturally of the author with his work and his context in times of the Cuban Revolution and specifically, the dictatorship of Fidel Castro. In the chapter three, one will refer to the neobaroque - own of the transculturality - as artistic expression and intellectual position of the author and his contemporary ones. Finally, a hermeneutic reading will be done and in dystopian key of the novels *El Central* (1981) and *Otra vez el mar* (1982) and a canonical reading of *El asalto* (1988) as the literary production that, from the voice of the dissent, constitutes a physical, psychological and symbolic space in the atlas of the Latin-American dystopia.

Palabras claves:

Novela cubana, neobarroco, distopía, disidencia, contrarrevolución, homoerotismo, violencia simbólica, represión, heteronormatividad, transculturación.

Key words:

Cuban novel, neobaroque, dystopia, dissent, counterrevolution, homoerotism, symbolic violence, repression, heteronormativity, transculturation.

Agradecimientos

A Carlos Alberto Castrillón.
Asiduo lector. Docente por vocación. Por su admirable disciplina
y por enviarme al malecón habanero en un viaje literario.

A William Marín Osorio. Mi tercer padre. Febril investigador y amigo.
Por su entera confianza, olfato y memoria.

A Arbey Atehortúa. Por provocar indirectamente la redacción de
esta monografía, al presentarme, desde su visión histórica,
la digresión del mundo alucinante y surreal de Arenas.

A Rigoberto Gil Montoya. Premio nobel de la alteridad.
La sombra mítica de su *Unicornio azul*,
me susurró las líneas que,
hicieron de este manuscrito,
el discurrir de una balsa que naufraga.

A mis colegas de la novena cohorte,
y en especial, a Johann Von Suazo Saavedra.
Por sus aportes invaluable a este monstruo con alas,
apología de la sospecha y la perplejidad.

A mi familia. Madeja de silencios. Averío de guacamayos.
Por aletear en mi interior y colorear mi mundo
con su paciencia silenciosa.

Dedicado a:

A Daniel Ramírez Bosco y
a Johnny Armstrong.
Por su sensibilidad artística
que ambos llaman «ocio».

A mi mamá y su colección
de hojitas del calendario
con frases y proverbios.

A Cristina, a Adrián y a Cristian.
A mi padre,
a sus ojos
y a sus manos.

A Danna, a Luna,
A Dalí y a Bonnie.

Contenido

Introducción	3
1. ‘Dominación cultural’: del campo semántico al campo de concentración	5
1.1 Literatura, sociología y significación	8
1.2 Distopía: definición, antecedentes y contexto investigativo	12
1.2.1 La distopía como género: las ficciones de un deseo y el sentido de un final	23
1.2.2 La distopía como metáfora y respuesta a la violencia simbólica	32
2. La disidencia ideológica en tiempos de la utopía socialista soviética	35
2.1 Represión, heteronormatividad y homofobia en la Revolución cubana	36
2.2 Manual de lecciones comunistas para sujetos de «conducta impropia»	43
3. Reinaldo Arenas y los escritores cubanos sin país	51
3.1 Cuba: un velero transcultural	59
4. Reinaldo Arenas: escritura disidente y reescritura distópica	63
4.1 <i>El Central</i> (1981). Crónica del cautiverio	64
4.2 <i>Otra vez el mar</i> (1982). Poética del miedo, el hastío y la ingravidez	69
4.3 <i>El asalto</i> (1988). La narrativa del delirio y la conspiración	76
Conclusiones	84
Bibliografía	86

Donde no hay furia y desgarro, no hay literatura.

Reinaldo Arenas

Introducción

Esta disertación está vinculada al proyecto *La utopía y la distopía en los ensayistas y creadores latinoamericanos*, adscrito al grupo de investigación *Crítica y Creación* de la Universidad Tecnológica de Pereira, dirigido por el docente William Marín Osorio. A través de esta investigación se pretende advertir la presencia de la distopía en la narrativa de Reinaldo Arenas, un escritor cubano del siglo XX.

Uno de los objetivos del proyecto en que se inscribe esta investigación es «estructurar una mirada crítica en torno a los procesos de creación literaria en su dimensión política y de transformación de la realidad latinoamericana» (Marín, 2011), es decir, y en este caso, dilucidar la forma en que la narrativa de R.A se constituye como una distopía, la cual da cuenta de su proceso de formación literaria y su marcada insatisfacción frente a las políticas sociales, culturales e ideológicas que caracterizaron su escisión ontológica.

En primer lugar, dedicaremos un capítulo a la sociología para observar los antecedentes y el contexto investigativo de esta monografía en la que la distopía – preocupada más por el presente que, por el futuro– es entendida como el término diametralmente opuesto a la utopía, es decir, una antiutopía o utopía negativa. Integraremos las definiciones del género distópico desde su aparición en las discusiones de Walter Benjamin y Max Horkheimer; los discursos sobre *otros espacios* (*heterotopías* que posibilitan una lectura de las sociedades heterónomas) de Michel Foucault y algunos planteamientos de otros intelectuales como Theodor Adorno, Lois Parkinson Zamora y Frank Kermode. Asimismo, citaremos a algunos teóricos como Ortega y Gasset y Lakoff & Johnson en su caracterización de la metáfora, para proponer en últimas, una lectura hermenéutica de la distopía.

El segundo capítulo, versará sobre la represión y la homofobia evidenciada en la isla caribeña desde tiempos precoloniales hasta la Contraconquista en los tiempos de la Revolución cubana –en la cual colaboró el autor, quien luego optó por la disidencia tras su exclusión–. Se aludirá al homoerotismo; la subversión; y otros aspectos importantes que marcaron la vida y obra del autor en cuestión.

Un tercer apartado, dará cuenta de los escritores contemporáneos a R.A, algunos de ellos (auto)exiliados y presas del desencanto y otros entusiastas y simpatizantes del régimen –exaltados como héroes patrióticos–. También, se expondrá el Neobarroco que fue tendencia ideológica en la época y el concepto de transculturación, para visibilizar el alcance y limitación de las producciones literarias en el marco de la discusión sobre la ‘identidad’ literaria latinoamericana.

Finalmente, caracterizaremos las obras *El Central* (1981) y *Otra vez el mar* (1982) como metáforas de la distopía y *El asalto* (1988) como una novela que, desde la expresión de la disidencia, constituye un espacio físico, psicológico y simbólico en el atlas de la distopía latinoamericana.

1. 'Dominación cultural': del campo semántico al campo de concentración

*Sólo el afán de un náufrago
podría remontar este infierno que aborrezco.
Crece mi furia y ante mi furia crezco
y solo junto al mar espero el día.*
Reinaldo Arenas

Reinaldo Arenas Fuentes¹, nació el 16 de julio de 1943, en un pueblo de la provincia del Oriente de Cuba. Su padre abandonó a su madre después de dejarla en embarazo. Criado lejos de la civilización hasta 1955, el autor se instala en Holguín donde termina sus estudios secundarios e inicia su periplo por la literatura. En ese período escribe tres novelas que, según él, desaparecieron: *¡Qué dura es la vida!*, *El salvaje* y *¡Adiós mundo cruel!*

En 1958, R.A decide alzarse en la Sierra Maestra –junto a los rebeldes– en contra de Batista. Estudió -becado en dos oportunidades- y se graduó como contador agrícola; trabajó en dicho campo y se retiró para irse a La Habana. La capital de Cuba para aquel entonces, era una ciudad de gente gesticulante; atiborrada de almacenes españoles y (e)stores americanizados. En palabras de Cabrera Infante: una ciudad de *muchas máquinas* y *pocas luces*; donde el voyerismo era una suerte de *pasión nativa*, como el canibalismo entre los caribes. Dormir en 'La Vana' era una *experiencia con la muerte* (Cabrera Infante: 1987). La ciudad laberinto de la que se quejaba Humboldt mientras reparaba –según Carpentier– el mal trazado de sus calles. La Habana, Arcadia en principio, luego una pecera con columnas de hierro por donde se filtraba la noche y la brisa del mar.

R.A fue expulsado de la Escuela de Letras y Artes de la Universidad de La Habana por su 'dudosa moralidad e ideología política' -o por 'haber copiado en los exámenes' según

¹ En adelante, R.A

cuentan sus amigos-. En 1963 gana un concurso literario de cuentos infantiles con *Los zapatos vacíos*, conmovedor relato corto de un niño que espera a que los reyes magos vengan a taparle los huequecillos de sus viejos zapatos con regalos. Desde aquella ocasión, Cintio Vitier y Eliseo Diego (jurados), le ofrecieron un trabajo a R.A en la Biblioteca Nacional.

En 1964, escribe *Celestino antes del alba*, que gana la primera mención en el *Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde*. Por ese tiempo conoce a Virgilio Piñera y José Lezama Lima, quienes lo asistieron en la corrección de su manuscrito ganador. *Celestino...* –única novela publicada en Cuba (1967)–, presenta de forma violenta y surreal la infancia y embriaguez de R.A por el mundo literario. Su estructura; dimensión onírica y narrativa es semejante a la primera obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, *El pozo* (1939). De hecho, podría pensarse que a Celestino y Eladio Linacero los une un embotamiento existencialista y, sobre todo, un mundo en el que la poesía alcanza expresiones desbordantes.

En 1980, sale clandestinamente de Cuba –con el apellido ‘Arinas’ en su pasaporte para no ser identificado– en el multitudinario éxodo de Mariel. Ya en EUA, vive en Miami y se traslada prontamente a Nueva York, donde recibe dos becas; participa de diversos congresos como conferencista y vive (muere) de su escritura. En 1983, viaja a Europa. Luego regresa a EE UU y se dedica a la reedición de sus obras desaparecidas. Descubre su enfermedad, Sida y toma la decisión de suicidarse el 7 de diciembre de 1990, en su apartamento.

Como escritor de ficciones posmodernas del *posboom*², revela sus claros intereses políticos. Las obras aquí estudiadas: *El Central* (1981), *Otra vez el mar* (1982) y *El asalto*

² Un movimiento intelectual caracterizado –en términos culturales– por su interés revitalizador. Algunos de sus representantes en Latinoamérica fueron Severo Sarduy, Mempo Giardinelli, Alfredo Bryce, Fernando del Paso, José Trigo, Salvador Elizondo, Antonio Skármeta, Manuel Puig, entre otros. El cine, la narrativa de viajes y el cosmopolitismo, también lograron trascendencia en esta época.

(1988) contienen un halo humorístico y eminentemente testimonial que, examina y caricaturiza la realidad sociopolítica del siglo XX cubano. El fracaso cultural del proyecto comunista y la discriminación de su preferencia sexual, constituyen apenas dos *leitmotiv* para R.A, pues a su empresa literaria se suma una preocupación constante por los asuntos sociales, sus símbolos y sus mitos; así como la transgresión de los tabúes, al subvertir por ejemplo el erotismo y las dictaduras desde su propuesta narrativa y poética.

En esencia, Arenas creó una identidad homoerótica para enmascarar su marginalidad y carnavalizar su horror en un acto de liberación que, se ha entendido históricamente como su reacción frente a la ‘dominación cultural’³. Antes de discurrir sobre la presencia de la distopía en la narrativa de R.A, conviene referir a continuación, diversos conceptos del campo semántico de la escritura, la sociología y la sociocrítica que son vitales en esta disertación, dado que, toda vez que el escritor cubano acude a un lenguaje poético y crítico para narrar sus memorias y obsesiones, lo hace innumerables veces bajo las sombras de Fulgencio Batista o Fidel Castro, quien estableció un nuevo

³ Un fenómeno antropológico y sociológico que, atiende a la conformación de los ideales de las Repúblicas -sus victorias y derrotas- para lograr su ‘emancipación cultural’. La ‘liberación’ de Latinoamérica del ‘yugo europeo’ ha tenido avances significativos, desde su lucha con las democracias tradicionales hasta su pretendida búsqueda y concepción de un sistema ideológico general, pluriforme y sistemático. Hablar de ‘dominación’ resulta ser lesivo, pues la cultura, desde el punto de vista axiológico y político, no debería pensarse como sistema o estructura sino como dinámica y fluir.

La institucionalización de la cultura deriva en modelos constitucionales opresores que ejercen su dominación simbólica a toda costa. El socialismo cubano fue, en ese sentido, un proyecto político y cultural alternativo (de alta influencia y preponderancia) que, impuso un sistema unipartidista para controlar los pensamientos y coartar la imaginación de sus habitantes. La cultura -adjetivada dominante- contiene en sí misma contradicciones en su edificio conceptual, pues el sincretismo cultural (transculturación) hace complejo el reconocimiento de las prácticas culturales propias, importadas y readaptadas.

La cultura no es un bloque ni un arquetipo, pues lo que puede ser tabú para muchas comunidades, resulta ser pieza fundacional y estructurante para la construcción de sentidos en otras. De manera que, la ‘dominación cultural’ vendrá siendo entonces un lastre para el surgimiento de la identidad propia -en cuanto, puede ser ella misma quien la provoca-. Dicha contradicción se hace evidente en la toma de postura política de muchos intelectuales latinoamericanos que han entrado en una crisis epistemológica, al reconocerse inestables e ingrátidos en sus países de origen natal. La cultura no está rezagada; por el contrario, se transforma, se replantea a cada instante, definirla en cualquier estudio será pues, limitarla y no asimilar su constante evolución.

orden político en la Isla en tiempos de la Guerra Fría, lo cual provocó procesos masivos de expatriación. Muchos colegas y amigos de R.A. fueron enviados a trabajar forzosamente en campos de concentración y ‘rehabilitación’ para intelectuales de ‘excéntrica apariencia’ y sujetos de ‘conducta impropia’, disidente y homosexual.

1.1 Literatura, sociología y significación

*La literatura, respondí a ese amigo impaciente,
tal vez no sirve para nada.
Pero sin ella no valdría la pena vivir.*
Hernando Téllez

En una entrevista realizada al escritor cubano Severo Sarduy (1976) se le preguntaba por su estilo literario, el cual definió sin titubeo como erótico. Según él, cuando se escribe, «Hay que comunicar un placer físico grande [...] un placer sexual, no tanto intelectual [...] Lo que pasa a la mano es una energía que viene del sexo. Hay músculo en lo que se escribe», a lo que añadió: «Que la palabra se haga cuerpo y el cuerpo palabra». Para el autor, la literatura es un *acto transgresor* que amenaza la *seguridad simbólica* del otro, de ahí que exista siempre al momento de escribir, una aceptación o una represión o rechazo. A eso le llama «violencia somática» y, en su intento por defender la palabra, vindica a la escritura como una pasión, la compara con la danza, dice que «es un ejercicio corporal y el cuerpo lo siente».

Para Sarduy, en últimas, escribir es invadir a quien lee. Se trata entonces de una forma vampírica de poseer al otro energéticamente (en un acto hermenéutico) en el que, tanto lector como escritor, resultan siendo intérpretes de símbolos. En este sentido, y al tratarse de un intelectual censurado al igual que R.A por el castrismo, nos acogeremos a su caracterización del acto de escritura para nuestros propósitos investigativos.

El tratamiento erótico del lenguaje en Sarduy es muy similar al expresado por Arenas en sus obras, solo que este último, politiza su narrativa en un intento de denunciar

los excesos de autoridad y poder de la dictadura y de disentir de las ideas de la praxis revolucionaria, lo que pudo haber sido el gran obstáculo que, terminó por aplastar su éxito y reconocimiento como escritor –en Cuba y gran parte de Latinoamérica –, prueba de ello son los estudios de sociología de la novela de Goldmann (1975) sobre Girard y Lukács, en los que recuerda que «la novela es el único género literario donde la ética del novelista se convierte en un problema estético de la obra» (22).

De ahí que, la misma estructura de las obras de Arenas –críticas con el régimen y la dictadura; realistas al pintar la represión (exagerada mediante ficciones)– constaten su imposibilidad de expresarse libre y públicamente, al haberse suprimido en la Cuba de su época, todo valor transindividual y, al censurarse toda manifestación artística (creación literaria en su caso).

La literatura dialoga con la sociología⁴, pues termina siendo un estudio sobre la sociedad de una determinada época y en este caso particular, una cavilación sobre la condición homosexual y disidente de un escritor cubano. De este modo, estamos de acuerdo con las reflexiones de Goldmann y Lukács, quienes, en últimas, infieren que las producciones artísticas describen –no siendo este su fin único–, la realidad social que las circunda. Arenas describió poéticamente la realidad de su pueblo y la suya con el adecuado dominio de la palabra, hecho que –señala Lukács– debe hacerse con actitud militante y con una clara visión de la ciencia literaria. Este autor deduce que la esencia y el valor estético de la obra literaria debe integrarse al efecto⁵ que produce en la sociedad.

⁴ Desde el marco de estudios de la filosofía continental y analítica, el método relacional de Bourdieu, así como los planteamientos en torno al lenguaje de Kristeva, Derrida, Barthes, Adorno, Edmond Cros, Leenhardt, Pospelov, Eco, Moulliaud, Waltz y los estudios de Beatriz Sarlo, Pierre Zima y Ángel Rama sobre literatura, dan cuenta de numerosos postulados en los que, se propone a la escritura como una antorcha, mediante la cual es posible acceder a las recónditas cuevas donde se haya el hombre, su cultura y sus complejas relaciones con el mundo social, político y económico.

⁵ Por esta razón, Fichte y posteriormente la Escuela Idealista Alemana, plantearon los conceptos de nueva realidad y mundo ficcional, otorgándole al artista la denominación de creador y no de imitador. Lo nuevo (ese efecto al que se refiere Lukács) produce en los lectores una respuesta no solo emocional sino intelectual.

En este horizonte, al no representar el mundo real ni copiar la realidad en su obra, sino haciendo inmersión en el mundo de las ficciones narrativas y el testimonio literario, R.A es considerado un sujeto (escritor) libre. La anterior característica es notable en sus novelas, pues rechaza los límites de su creación artística y se decanta, al mejor modo de Lezama Lima, por la estética barroca –teatral, sensorial, hipervisual y mutante–, en cuando no, liberadora que, incurre en el mundo de las alegorías; los juegos retóricos; lo complejo y heterogéneo; lo metamórfico –Wölfflin, D’Ors y Benjamin– (narración del exceso que amenaza la mezquindad y la economía del sistema).

En la visión cosmológica de Sarduy (1976), este resurgimiento estético (neobarroco) –concepción del universo como proceso de fragmentación– del cual él mismo dijo ser partidario, «pone en tela de juicio, en parodia, en discusión [...] Despilfarra todo en función de placer [...] es subversivo. No es un arte utilitario. Es un arte erótico. El erotismo es lograr placer, esa máquina barroca, revolucionaria que es el cuerpo».

La cultura y el hombre no son estáticos, sino que están sometidos a las leyes de la evolución, por tanto, un estudio psicológico o sociológico radical de un conjunto de novelas se quedaría a mitad de camino, pues se entiende que la literatura es quien integra –metafóricamente– muchos de los dilemas de la condición humana y los transversaliza. Sin embargo, una comprensión absoluta de los hechos naturales y culturales se tornaría difusa, en cuando no inútil para nuestra disertación.

Por esta razón, conviene aclarar que esta pesquisa no asume en su totalidad el rigor de los estudios de los teóricos aquí esbozados sino los planteamientos y posturas que dialogan con nuestros propósitos investigativos. Por ejemplo, una de las cinco premisas de la *sociología estructuralista genética* de Goldmann (1968) en su reflexión sobre la literatura, señala que:

[...] la experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental [...] sólo puede ser el resultado de la actividad conjunta de un

importante número de individuos que se encuentran en una situación análoga, es decir, de individuos que constituyen un grupo social privilegiado y que han vivido durante largo tiempo y de manera intensiva un conjunto de problemas (pp. 13-14).

En ese sentido, esos individuos son los frustrados escritores e intelectuales contemporáneos a R.A –referidos en el tercer capítulo– que vivieron la dictadura castrista y la opresión sistematizada del poder, y la representaron en muchas de sus obras en clave irónica y erótica, develando la soledad del hombre moderno mediante la evasión psicológica.

Otra hipótesis de Goldmann (40) expresa que, al momento de narrar una visión del mundo, habitan en el escritor elementos de índole ontológica (muerte), biológica (erotismo y represión); así como aspectos sociales e históricos que influyen directamente en su creación artística. El filósofo francés advierte además que, el escritor es quien elige la situación histórica particular, la posición y la actitud antagónica, al momento de contar su historia.

Lo anterior, nos permite adentrarnos con más claridad en el alucinante mundo del escritor que eligió diversos ángulos (a saber, la esclavitud; la denuncia de las atrocidades de un gobierno totalitario; el hastío; la persecución; la censura y la violencia) como tomas principales para filmar su historia. Conviene advertir que, a nuestra lectura hermenéutica de las obras del autor cubano, se han incorporado algunos conceptos pertenecientes a la teoría crítica del filósofo e historiador Todorov (1971), tales como: *representación*, *repetición* o *aliteración* (muy frecuente en la narrativa de R.A) e *infracción del orden*⁶.

Las ideas mencionadas, tienen relación con las formas de poder y dominación de las dictaduras, asunto que interesó por muchos años al intelectual y crítico de las políticas neoliberales Pierre Bourdieu (1990), quien al observar las prácticas culturales y los

⁶ Propuesta estilística que, es entendida en este estudio y en un sentido expresamente irónico, como una forma de digresión y subversión del orden establecido en la Cuba de los años sesenta.

fenómenos de la vida cotidiana⁷, estableció diferentes estudios sobre la represión por parte de la institucionalidad; el prestigio social; los efectos de la dominación; los capitales económico, social y cultural y los campos dinámicos y jerarquizados⁸.

Las estructuras mentales y psicosociales analizadas por Bourdieu, sugieren la reproducción y propagación de la desigualdad y en parte, la colonización mental de muchos individuos pertenecientes a la cultura del grupo. Esa interiorización forzada y muda se conoce como represión, de ahí que Arenas en su condición de homosexual o sujeto con prácticas homoeróticas, logre reconocerse como un disidente político y emprenda una obra poética para irse lanza en ristre contra el sistema heteronormativo y homofóbico que prosperaba en su país en los tiempos de la Contrasusurración.

1.2 Distopía: definición, antecedentes y contexto investigativo

*Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida.
[...] La mejor historia del mundo es la más fácil de contar.*
Ricardo Piglia

La palabra distopía, proviene del griego *δυσ* (*dys*), que significa «malo», y *τόπος* (*tópos*) que refiere «lugar». Se trata de un mundo potencialmente indeseable. Un territorio de contradicciones ideológicas y discursos alienantes de sistemas que tienen por bandera el despotismo y la atrocidad. Cualquier forma de organización socioeconómica enajenable y/o modo de producción, llámese capitalismo o socialismo, tiende a ser considerado distópico por pretender garantizar un orden o un bienestar y derivar en tiranismo, violencia y represión. Las distopías son, en gran medida, hiperutopías, es decir, utopías llevadas al

⁷ Al igual que, en su tiempo, lo hicieron Baudrillard, Bataille, Klossowski y Deleuze, al proponer el advenimiento de la era de la simulación como exterminio fundamental de lo real (de la ilusión); final de la ilusión salvaje del pensamiento, de la actuación, de la pasión, de lo verdadero y de lo falso; la no-realidad, o sea, la desilusión total (Baudrillard, 1996: 47).

⁸ En este sentido, Bourdieu alude a las formas de poder que son expresadas en términos de monopolio legítimo estatal y *violencia física y simbólica*, es decir, las tradicionales formas represivas que se evidencian en los discursos hegemónicos y los gobiernos totalitarios como el régimen castrista, a quien Arenas se refiere como el represivo Reprimerísimo.

límite: idealizaciones infladas con pretensiones de ordenar el mundo; utopías antiéticas y, por ende, irrealizables.

Centrándonos en los rasgos de las distopías políticas –que son un tipo de utopía descalabrada que cae por su propio peso–, diremos que son fantasías acerca del mal en las que subyacen pensamientos pesimistas, pues el exagerado optimismo cegador (ensoñación y creencia desmedida, por ejemplo, en el éxito del sistema socialista), termina despertando la *hýbris* en sus adversarios. Las distopías son sitios horribles donde las aberraciones tienen su cauce. La guerra de Yugoslavia o los campos de concentración nazi son ejemplos de lugares distópicos o indeseables. Las distopías no son esencialmente irreales, pues situaciones como el comunismo, el fascismo o el nazismo (utopismo determinista) las representan, al operar radicalmente con la guía del derecho legislativo – Hannah Arendt – y el totalitarismo.

Las distopías políticas suelen caracterizarse por su locación hermética y claustrofóbica, donde rigen las leyes antidemocráticas (regulatorias y deterministas) que no contemplan la existencia de la libertad individual. Las distopías no solo aparecen en la ciencia ficción –de tono apocalíptico– sino que surgen en todos los ámbitos de la cotidianidad, ora con descripciones escatológicas (*El asalto*) y planteamientos políticos que trascienden la metafísica, ora con alusiones críticas y satíricas que deconstruyen ideológicamente los planes subversivos del poder en sus diferentes dimensiones (*El Central* y *Otra vez el mar*).

En *Los monstruos políticos de la modernidad* (2007), la escritora asturiana, María Teresa González, reflexiona en torno a los descalabros de los modelos políticos modernos y contemporáneos –intolerantes y excesivos con su uso del poder – que se escudaron en su filosofía eugenista y su ‘ideal’ utópico anarquista, jacobinista liberal o nacional-socialista de limpieza racial. Vita Fortunati (1994), en sus estudios históricos sobre el mismo asunto, arguye que, cuando:

[...] el modelo de perfectibilidad está puesto en crisis por la constatación lúcida y pesimista de que el hombre es fundamentalmente malo [...] nace la imposibilidad de un proyecto utópico, y la amarga constatación [...] de que el mundo otro, en realidad, no es otra cosa que la copia especular y deformada del mundo en el cual se originó (p. 37).

Por su parte, el teórico chileno Gabriel Saldías (2013), señala que la «distopía es la forma que caracteriza la utopía del siglo XX» (185). Como podemos ver, el concepto *distopía* presenta diversas similitudes y diferencias con la *utopía negativa* y la *antiutopía*. Sin embargo, no es objeto de este estudio una desambiguación de estas dos últimas sino una caracterización como tal de la *distopía*. En este sentido, se refieren a continuación las posturas de Benjamin, Horkheimer y Adorno; Foucault, Parkinson Zamora y Kermode, al respecto.

En sus aportes a la *teoría crítica*⁹, fundada en 1930 en la Escuela de Frankfurt, un grupo de prolíficos intelectuales como Adorno y Horkheimer produjeron un ensayo llamado *Dialéctica de la Ilustración* (1947) en tiempos convulsos donde el florecimiento del socialismo y del capitalismo estatal ('fascismo' disfrazado de revolución social y progreso: pseudopromesas de salvación) abrían las puertas a la institucionalidad del poder y hacían temblar a las masas. En su obra, los filósofos reparan desde una visión científica y por momentos revolucionaria, los excesos del proyecto ilustrado; la injerencia del Estado en la economía (los desmanes de la 'ética' y la 'percepción' burguesa) y las pretendidas tesis de la modernidad utópica que cosificó y dejó al mundo en un estado de hipnosis científica y técnica que, derivó en una pretendida conciencia ambivalente de la dominación social (característica de la distopía), y una opción de emancipación cultural abanderada por la premisa de liberación humana.

Sus tesis resultaron paradójicas, pues su crítica a un modelo, según ellos cuestionable sobremanera, terminó siendo el ascenso de otro arquetipo, aún más

⁹ Escuela de pensamiento neomarxista dedicada a la comprensión, evaluación y estudio sociológico y filosófico de las ideologías humanas y de la cultura como tal.

cuestionado y derogado por sus detractores contemporáneos¹⁰. La tensión entre el *utopismo optimista positivo* y el *pesimismo utópico negativo* de muchos intelectuales, animó un debate en el que participó Benjamin (quien se decantaba más por el segundo grupo). El tema de la utopía dejó su ropaje de tradición y se convirtió en un asunto de investigación estructural. Los ponentes debían dirimir la controversia presente entre ideología y utopía.

Horkheimer se refería a la utopía como una forma de vida con propiedad común. La entendió como una racionalización de la producción. De hecho, en algunas de sus conferencias (1927), la utopía era presentada como una crítica a la realidad social de su siglo (la cual consideraba esencialmente trágica y normal) y una coyuntura para pensar el incierto futuro de la humanidad y en otras (1930), la adjetivaba de *ingenua*, *paradisíaca* y *fantasiosa* y de golpe, la rechazaba por depender de su tiempo.

En su *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), Benjamin realiza duros señalamientos a la norma histórica de la creencia en el progreso (mito dominante y prolongado de las catástrofes) y muestra al sujeto como una víctima de la injusticia cósmica, advirtiendo que la «tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de emergencia' en el que vivimos no es una excepción, sino una regla» (VIII). De tal forma, el pensador judío motivó la discusión del utopismo positivo y negativo y sus relaciones con el derecho, la ley; la justicia y lo divino, sugiriendo una religiosidad del pensamiento humanista basada en el pesimismo social crítico.

Ya en su trabajo titulado *Sobre la crítica de la violencia* (1921), Benjamin se muestra obstinado en plantear la idea de la utopía desde una visión, en principio positiva (mesiánica y esperanzadora), pero luego negativa, pues rechaza la violencia política del

¹⁰ Gran parte de ellos fenomenólogos, pragmáticos y estudiosos de las ciencias humanas como Habermas, quien trató de reorientar las proposiciones de sus colegas (por poseer problemas de orden epistemológico), vindicando más allá de la filosofía, la autorreflexión y la comunicación como medios para entender y superar los escollos sembrados por el totalitarismo.

Estado y propone un contexto pesimista y absolutista en el que el derrocamiento de la historia es una alternativa. Benjamin, conocedor del sionismo, acaloró el debate al enfrentar –como filósofo del lenguaje– la dimensión teológica (interioridad mística y redentora - 'felicidad' personal) con la dimensión utópica política (exterioridad de la ideología positiva - 'prosperidad' estatal).

Los citados filósofos continentales (desencantados al igual que Marcuse, de la existencia y eficacia de la razón práctica), adelantaban entonces estudios de la posmodernidad y criticaban los lastres de la sociedad tecnológica, bajo la máxima interpretativa del hombre unidimensional y el mundo administrado y/o dominado. Los filósofos de este grupo apelaron al sentimiento que surge de la experiencia del sufrimiento del otro, acto que afectó su sensibilidad y los movilizó a asumir una postura política.

La utopía parecía ser concebida por los teóricos como el producto de un pesimismo cultural excesivo, propio de un mundo despiadado. En *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (1936), Benjamin describe a la sociedad desde una concepción distópica y alude a la estetización política y al régimen autoritario que, derrocha industrialmente en función de placer:

La humanidad, que en la época de Homero era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora es una para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden (p. 38).

Estamos frente a la idea del *eros redentor* de Benjamin; su radical utopismo negativo y su pretendida unificación de la religión y la filosofía. Sin embargo, también nos hallamos ante la noción del espacio como alineación y el vano progreso del ‘tiempo catastrófico’ (utopías políticas modernas y deshumanizantes). Pertinente sería agregar a la lista de asuntos estudiados por los pensadores, el espacio extra temporal: el tiempo redimido o tiempo de las distopías que rompe con la falsa continuidad del progreso

histórico y la redención, y asiste a una vindicación moral de la identidad, es decir, una defensa epistemológica de la ontología.

La irracionalidad mítica del utopismo científico (lógico y moderno), apartó al hombre del espacio bíblico y lo arrojó en el territorio de las utopías y las tóxicas esperanzas donde ha permanecido congelado por años. Frente al terror cósmico y el advenimiento de una civilización posmoderna, se inició un proceso de disolución del sujeto animado por la regresión opresiva. La cuestionada escuela de Frankfurt, llegó a un importante punto de inflexión: la interpretación del utopismo secular que difiere ampliamente de la tradición religiosa (redención). El contexto discutido dio bases para que términos como «esperanza», «propósitos» y «anhelo» y expresiones del talante de «participación social»; «lucha sin confianza en sí mismo»; «lucha interpretativa del tiempo presente»; «pensamiento que rechaza la injusticia» y «constitución de un individuo libre» figuraran al lado de las utopías.

Nótese que los autores se cuidan de utilizar términos como historia o cultura. Esto obedece a que en muchas de sus conferencias esas palabras terminaban siendo adjetivadas como *alienantes* y *opresoras* al ser objeto de manipulación sociopolítica. Aunque la claridad de una imagen positiva de la sociedad futura antes de su realización era impensable –para las corrientes de pensamiento absolutistas que pululaban en la época –, se abrían espacios para discurrir sobre la solidaridad no violenta con el Ser (ausente en los relatos del poder).

Es así como los diálogos sobre la alteridad y la otredad se propiciaban también en esta época, lo que indica que los pensamientos utópicos, bien sea en su naturaleza negativa o positiva, eran respuestas naturales ante la injusticia; el pánico y la ansiedad de la que fueron presas los habitantes del siglo XX. Es decir, la utopía fue tendencia hace un siglo por ser un inconformismo que no requería de concesiones.

Horkheimer expuso que la dimensión utópica de una expresión religiosa como el judaísmo, parte de su deseo de regresar al Edén tras la expulsión, no como los cristianos que, según él, toman como punto cero el pecado original. De esta manera, el sociólogo alemán equipara los anales del judaísmo con los orígenes de la *teoría crítica* a la que nos hemos referido, argumentando que ambos son lo opuesto al poder, o sea, que reconocen al otro como sujeto, demandando así justicia.

Las visiones de Benjamin y Horkheimer, simpatizan desde el punto de vista crítico-religioso, pues leen hermenéuticamente la diáspora como fundamento de la creación desmedida de utopías positivas y negativas, al establecer el exilio como una condición ontológica real para pensar el mundo (la caída eterna y la búsqueda de la redención) que, posibilita una lucha por la salvación no divina, sino por la realidad –o mejor– por la espiritualidad no abstracta. La anterior apreciación es útil para entender el contexto de las utopías y las distopías en el plano sociológico y evidenciar, en ambos casos, el rechazo al dominio. A continuación, se sugiere una revisión de otros postulados que, al igual que los anteriores, son de suma importancia en nuestro ejercicio de disertación.

En *La razón de los vencidos* (1991) y la *Herencia del olvido* (2008), Manuel Reyes Mate apunta a una *filosofía de la historia* y una *modernidad crítica* que, contempla aspectos morales y políticos derivados de la concepción absolutista de la razón. El filósofo español cuestiona la noción de historia universal y propone una reflexión sobre la poshistoria, necesaria para pensar el presente y el Ser tras los estragos de las utopías sociales del siglo XX. Al estilo de Benjamin y Horkheimer, Reyes Mate acude a la *fuerza de la memoria* desde su concepción política y ética; le pasa factura a la razón, propendiendo una reivindicación ulterior a través de la superación de las contradicciones históricas del proyecto moderno.

De forma creativa, el autor pretende despotenciar al presente de todo resentimiento u odio (propio de la desesperanza, el dolor y la insatisfacción acumulada) y reafirmarse en su idea de *desechar la concepción lineal de tiempo* y la confianza extrema en las nuevas utopías contemporáneas que derivan en radicalismos. El investigador dignifica la poesía, la solidaridad y las éticas discursivas que abren paso al reconocimiento de la diferencia. Observa y cuestiona las sospechosas promesas utópicas ancestrales, alentadas por las creencias religiosas y tergiversadas por los sistemas sociopolíticos dominantes.

En una conferencia pronunciada en Túnez, el 14 de marzo de 1967, en el *Círculo de Estudios Arquitectónicos*, Foucault realizó allí una lectura antropológica y sociológica del siglo XIX y posteriormente del XX. Sostuvo que, desde hace muchos años, existe un interés por reflexionar y desacralizar la historia (el tiempo como tal), dejando a un lado la preocupación y el estudio del *espacio*, al que da lugar en su discurso para hacer una lectura de la actualidad de su siglo que bien podría caracterizar ahora al mundo contemporáneo: *disperso y heterogéneo*.

El historiador francés señala (en la traducción de Jay Miskowiec) que «El espacio en que vivimos, [...] en que se desenvuelve precisamente la erosión de nuestra vida, [...] este espacio que corroe y agrieta es en sí-mismo también un espacio heterogéneo. Es decir, no vivimos en el interior de una especie de vacío tal que en él se ubiquen individuos y cosas. [...] vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto, en superposición» (754-755). En esa línea es donde plantea las *heterotopías*¹¹ como los espacios alternativos –distopías– (in)existentes.

Foucault, reclama la falta de enfoque de los historiadores al momento de analizar los fenómenos sociales, pues arguye que venimos de una época de un excesivo desarrollo técnico, tecnológico e intelectual; además de un estancamiento de las crisis globales que

¹¹ Sus posturas, dialogan con la visión de ciudad y urbanismo del geógrafo Edward W. Soja (1989); los estudios de espacialización de Henri Lefebvre (1974) y las posiciones teóricas de Deleuze, Guattari, Kristeva y Castells.

devino en *un enfriamiento amenazante del mundo*. Al expresar que la época contemporánea es la del *espacio* –donde tiene cabida la *yuxtaposición*–, el autor acude a la idea de sitios *opuestos e implicados* para reforzar su hipótesis de la existencia de lugares heterogéneos, sociales y reales «representados, disputados e invertidos simultáneamente».

Estos planteamientos son los que sugieren el concepto de *heterotopía*, el cual puede clasificarse cualitativamente con las relaciones sociales que establecemos a diario y que gozan de una naturaleza bien sea física o virtual (familia, ciudad, cultura, trabajo; ensoñaciones, pulsiones y pasiones). Para el teórico en cuestión, el *espacio* constituye, en todo caso, una refracción de lo que somos. Ejemplo de ello son las utopías que, según él, son «emplazamientos sin lugar real [...] Son la sociedad misma perfeccionada, o el reverso de la sociedad, pero, en cualquier caso, las utopías son, fundamentalmente, espacios esencialmente irreales». (752).

Esta definición, que bien podríamos considerar dialoga con el pensamiento stuartmilliano, lejos de ser discutida, nos permite argüir al modo de Orlando Mejía Rivera en su ensayo sobre las novelas de Thomas Disch que, las distopías por el contrario, «son esos no-lugares que siempre existirán» en la configuración psicológica de personajes o caracteres de ficción como los de R.A, quien defiende «la preservación de la intimidad y el pensamiento propio, ante sistemas que buscan la uniformización de los ciudadanos» (2007:1), explicitando y exagerando su exploración homoerótica y sus formas de expresión narrativa, las cual le hicieron acreedor de la figura de disidente y contrarrevolucionario. De hecho, David William Foster, no niega la conducta homoerótica de la producción de Arenas, dice que incluso ésta:

[...] se contrapone a la omnipresente muerte de una sociedad que está atravesando una irrefrenable decadencia social y moral [...] Asumir las etiquetas degradantes de la moral contundente y, en un gesto de tropismo retórico, proveerles de un nuevo significado de dignificación humana, es participar en la construcción de un campo semántico a contrapelo de las estructuras dominantes [...] una trascendencia de las estructuras del poder sexual (dado el hecho de que nadie puede optar por sustraerse de la historia, salvo suicidándose...), una confrontación estratégica con dichas estructuras en aras de un

proyecto de reformulación de la codificación social de la (homo)sexualidad [...] Como lo gay no puede ser una cuestión de una cerrada clasificación psicosexual que congela al individuo en su posición dentro de la red del código dominante, más que nada se vuelve una manera de contemplar la organización social en términos de una contingencia radical que hace reventar una vez por todas la cárcel del lenguaje histórico (1992:48-51).

Siguiendo con la declaración de Foucault, esos *espacios heterotópicos* existen en todas las culturas y civilizaciones. Lo más interesante es que, el autor propone la presencia de «lugares dibujados en la institución misma de la sociedad [...] contraemplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas [...] localizables. Lugares que, por ser absolutamente otros [...] llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías». De esta manera, volvemos al planteamiento que fue enunciado en la introducción de esta monografía: la *distopía* es lo diametralmente opuesto a la utopía.

En su *heterotopología*, Foucault distingue entre *heterotopía de crisis* y de *desviación*. La primera la remonta a años atrás:

[...] sociedades llamadas "primitivas" [...] lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se hallan, en relación con la sociedad y con el medio humano en cuyo interior viven, en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres menstruantes, las mujeres parturientas, los ancianos, etcétera. En nuestra sociedad, esas heterotopías de crisis han ido desapareciendo, aunque todavía se hallen restos (1967: 756).

Cuando el autor se refiere a residuos o secuelas de *heterotopías de crisis* –o lugares de aislamiento que carecen de ubicación geográfica–, está sugiriendo la huida de jóvenes (con manifestaciones tempranas de su sexualidad) a trenes, hoteles, discotecas, baños, etc., donde era posible desfogar esas represiones que por norma familiar no podían tener lugar en *ninguna parte*. Por otra parte, se hallan las *heterotopías de desviación* que, según él, son las que han sustituido a las anteriores con el auge de la civilización moderna y son:

[...] aquéllas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida [...] las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; por supuesto también son las cárceles [...] en nuestra sociedad donde el ocio es la regla, la ociosidad forma una suerte de desviación [...] una sociedad puede hacer funcionar de manera muy diferente una heterotopía que existe y no ha dejado de existir;

desde luego, cada heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener uno u otro funcionamiento (pp. 756-757).

Aunque Foucault¹² no se refiere en ningún momento en su ponencia a un ámbito propiamente distópico, sí está claro que su discursar sobre la *heterotopía* es por antonomasia, una especie de *distopía*, pues su función es «crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real [...] emplazamientos en cuyo interior la vida humana queda tabicada» (761). Su caracterización es útil para nuestros propósitos investigativos, debido a que representa un antecedente teórico en términos del contexto en el que se inscribe esta pesquisa.

El rechazo de la órbita socialista no solo incomodó al escritor de *El mundo alucinante* (1969) sino a una masa de jóvenes que identificaron en esa promesa de sociedad ‘perfecta’, una uniformización de alcances quiméricos; lo que ilustra sociológicamente el desplazamiento de los ideales políticos occidentales del plano utópico al *heterotópico*: períodos fríos de post-escasez y más tarde, de consecuente hipermaterialismo. En el caso puntual de Arenas, la expresión de la distopía mediante la delación de la violencia heterónoma.

Como veremos en el siguiente ítem, la distopía y sus relaciones con la *heterotopía* son muy importantes para esta disertación, en la medida en que la distopía equivale a una yuxtaposición compensatoria e inversa de géneros literarios; de espacios existentes y no existentes. La distopía refleja en la sociedad existente la posibilidad latente o virtual de la distorsión. La distopía es ese espejo astillado que refracta con ficciones y testimonios

¹² Su propuesta, meticulosa articulación de la lógica posestructuralista, bien podría leerse en R.A y particularmente, en su desafío contrarrevolucionario por deslegitimar el sistema totalitario, excluyente y opresor que desarrolló Fidel Castro: un modo de organización socioeconómica y utópica que homogeneizó a los isleños con su ideal de Estado 'socialista' y mistificó la realidad política con velos de ilusión, teniendo como consecuencia el desmesurado control estatal; la censura del libre albedrío y la fragmentación geográfica e ideológica del pueblo cubano (claros ejemplos de *distopías*).

reales, el rechazo de las utopías irrealizables y mesiánicas o *espacios heterotópicos* modernos.

1.2.1 La distopía como género: las ficciones de un deseo y el sentido de un final

*Una verdad sin interés
puede ser eclipsada
por una falsedad emocionante.*
Aldous Huxley

Los anales del género distópico se remontan a la Rusia de la posrevolución bolchevique (1917) –y posterior régimen leninista y estalinista– con la aparición de la obra *We* (1921) de Zamyatin. Theodor W. Adorno, junto a Max Weber, Lyotard y más adelante el mismo Vattimo, pasaron factura a la sociedad científica y tecnológica que se escudó en la axiología trinitaria: libertad, igualdad y fraternidad. De manera que no es gratuito que Adorno exponga en *Crítica Cultural y Sociedad* (1955) una catástrofe europea; una emigración intelectual, éxodo al Nuevo Mundo: una sociedad condicionada, inestable y sin identidad, una distopía. Frente a esa crisis de la modernidad, el filósofo alemán reflexiona sobre la narrativa utópica de A. Huxley para inferir finalmente que en:

[...] la mentalidad del novelista se plantea la abismática pregunta dialéctica de si, en resumidas cuentas, no hay felicidad posible más que en la medida en que hay prohibiciones que destruir, y la pervierte en afirmación, en pretexto para que se mantengan prohibiciones ya caducas y superadas, como si la felicidad dimanante de un tabú pudiera justificar y legitimar el tabú mismo, el cual fue puesto en el mundo no precisamente en beneficio de la sociedad, sino para corroerla (106-107).

Esa felicidad subjetiva que expone Adorno, nos aclara el panorama distópico de un buen número de producciones literarias del siglo XX: novelas que desde la visión utópica negativa o distópica (dis-positiva) que aquí concierne, aluden a la realidad con crudeza y son el resultado de las secuelas de la hipermodernidad. Las narrativas de esta época posdecimonónica se caracterizan por su énfasis temático de la nostalgia, la

desesperanza y el caos. Una cultura que le apuesta a la infelicidad como principio; una sociedad alienante y anti-utópica.

Para Arenas, esto se traduce en la catástrofe política a la que arremete: su voz frente a la represión o la desgracia misma que el *Reprimerísimo* inflige al pueblo del níquel y el cobalto. Los personajes de Arenas, caracterizados por un inconformismo pulsional y enclaustrados en una suerte de resistencia, no creen en el futuro porque son conscientes que su porvenir está condicionado por el Sistema. De ahí su impotencia, su esterilidad social y sus voces rebeldes que, en un sorbo, son tragadas por los peces de los malecones habaneros¹³.

Ahora bien, después de una lectura sociológica, conviene acudir finalmente a los planteamientos y perspectivas de otros autores en torno al lenguaje con el que son narradas las distopías. En primer lugar, diremos que hay una articulación posible entre la mirada apocalíptica propuesta por Parkinson Zamora en *Narrar el apocalipsis* y la de Frank Kermode en *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Lois Parkinson (1994) indica que mientras la utopía «enfoca un mundo futuro y perfecto, el apocalipsis es impelido por la dialéctica histórica del bien y el mal, y se enfrenta a la violencia del presente» (30). Kermode por su parte, nos ofrece una mirada que va más allá del fatalismo, al insistir en que las ficciones relacionadas con el Fin son:

[...] las formas en que, bajo diversas influencias existenciales, hemos imaginado diversos fines del mundo [...] las ficciones, cuyos fines están en consonancia con sus orígenes y de acuerdo, por inesperado que sea esto, con sus precedentes, satisfacen nuestras necesidades (2000: 16).

Esa perspectiva apocalíptica nos conduce, en segunda instancia, a la visión de Orlando Mejía Rivera al respecto, cuando afirma que la matriz intertextual de la literatura

¹³ Lugares donde los músicos enmudecen las guitarras con quintas y con octavas y otros rasgan los acordes con pesos cubanos o con las uñas cercenadas, en todo caso y al unísono, interpretan un son cubano: la fatalidad histórica.

distópica reside en el libro *La República* de Platón. En su ensayo *Las distopías de Thomas Disch*, Mejía Rivera (2007)¹⁴ señala que:

La República de Platón es el paradójico origen simultáneo de la utopía y de la distopía. Su sociedad ideal es la respuesta a las preguntas que él se hizo a sí mismo en su libro de Las Leyes: "¿Cuál es el mejor modo de organización para una comunidad, y cuál es el mejor método para que una persona disponga de su vida?" El arquetipo de esta estructura platónica ha estado presente siempre en el pensamiento occidental: el sistema de castas, el rey filósofo, la eugenesia, la expulsión de los poetas y de los disidentes, el arte oficial, la sociedad cerrada como símbolo de un orden perfecto que justifica el poder ilimitado de lo político (I).

Lo anterior, tiene relación directa con la distopía expresada por R.A al dejar en delación al Reprimerísimo (figura dictatorial) y sus sometimientos. De la distopía, también se conoce que surge como un desencantamiento frente a las utopías científicas propias del siglo XIX, entre ellas se destacan *La obra* (1886) del naturalista Émile Zola o *El viaje al centro de la tierra* (1864) de Julio Verne. En ambas novelas francesas hay un interés constante por reflexionar de forma objetiva y determinista en torno a la realidad. La distopía es ese *no lugar existente*, es decir, un territorio ubicable en el imaginario colectivo y asible en la ficción y en la vida misma; un espacio que permanece encantado y no sufre los excesos de la modernidad –y sus falsas promesas de la razón instrumental totalitaria y el progreso científico– sino que los confronta.

La distopía vendrá siendo para Mejía Rivera un escenario suspendido, vacío en representación simbólica y temporal «donde los individuos sin memoria habitan arquitecturas sin memoria» (Mejía Rivera, 2007: II). Esto da a entender que la distopía se relaciona también con la atemporalidad, de ahí que algunos de los personajes de R.A se muestren anacrónicos y presos del delirio, es el caso del personaje Héctor en la obra *Otra*

¹⁴ La discusión continúa advirtiéndose más interesante aun, cuando postula el énfasis distópico de la novela renacentista *Gargantúa y Pantagruel* (1532) de François Rabelais, la cual contiene marcadores textuales que la convierten en un tratado satírico de la sociedad de su tiempo, donde se hace evidente la tensión entre el totalitarismo colectivo y el libre albedrío individual.

vez *el mar*. En este horizonte de ideas, el especialista en literatura, Rodrigo Castro Orellana, concuerda con la mirada que aquí se presenta al indicar que:

[...] el futuro de la ciudad ya no va a encarnar la conquista de un ideal de perfección, sino la concreción radical de una sociedad catastrófica. De este modo, la ensoñación característica de la racionalidad utópica sería reemplazada por una perspectiva sombría que imagina la ciudad del futuro como un territorio de clausura. Este nuevo modelo de narración se denomina «distopía» [...] Mientras, en la ciudad utópica el tema de la felicidad constituía una deducción lógica de la perfección de las condiciones de vida, en la ciudad distópica la afirmación de la felicidad expresa la alienación de un sujeto que no reconoce la situación miserable en que se encuentra [...] La ciudad distópica sería una ciudad oscura, una especie de mundo post-apocalíptico y en ruinas, un territorio sin posibilidades ni caminos de salida (2010: 7).

Nos extendemos en esta definición propuesta por el doctor Castro Orellana, para dar más textura al concepto de distopía que, hasta ahora, sigue teniendo las mismas connotaciones cristalizadoras, políticas, anti-utópicas e incluso anti-idílicas a las que apuestan en sus estudios, Parkinson Zamora, Frank Kermode, Foucault y los teóricos de la escuela de Frankfurt. Reflexiones que intentan un futuro para el relato distópico como precursor del desencantamiento de las imágenes que hicieron carrera en la modernidad. En el ensayo *Ciudades Ideales, Ciudades sin Futuro. El Porvenir de la Utopía* (2010) que, acabamos de citar, el profesor Castro Orellana argumenta incluso que, en toda distopía existe siempre un rebelde que:

[...] va a llevar a cabo una acción, la mayoría de las veces solitaria, que transgrede el estricto orden establecido. De esta manera, emerge la historia de un conflicto entre una organización política totalitaria –particularmente sofisticada en sus sistemas de dominación– y un individuo, cuya resistencia adolece de planificación y manifiesta en buena medida una especie de inconformismo pulsional (p. 7).

Creemos que la sociedad pesadilla y la ciudad laberíntica a la cual se enfrentan los caracteres de ficción de R.A, son precisamente ese sistema dominante y ese individuo inconforme que actúa bajo impulsos revolucionarios –casi heroicos–, tal como lo describe Castro Orellana en su artículo, en el que líneas después, nos plantea que, ese ‘insurgente’ al que se refiere:

se convierte en un síntoma de la anomalía que caracteriza la organización de la ciudad distópica, funciona como una fisura por la cual se filtra aquello que la estructura política pretendía excluir o silenciar [...] la distopía es la historia del conflicto entre el deseo y la norma, entre la vocación de singularización del individuo y los intereses de totalización del poder [...] Desde este ángulo, el relato distópico posee la condición de síntoma de un agotamiento de la intencionalidad utópica (p.p. 8-9).

Así las cosas, nos atrevemos a conjeturar que R.A repara la crisis de los valores de la modernidad, mediante su declaración de las irregularidades del poder político cubano de su época, una acción que realiza a través de las obras que serán objeto de estudio en esta investigación: *El asalto* (su incansable lucha contra el silencio y la opresión), *El Central* (la denuncia de su persecución y envío forzoso a los cañaverales del Cordón de La Habana en el régimen castrista) y *Otra vez el mar* (la imagen y voz de una mujer enigmática y el fracaso y grito de un poeta revolucionario).

El tema del presente proyecto ha sido abordado desde diversas perspectivas, entre ellas, se encuentra la de Audrey Aubou, doctora en literatura latinoamericana que dedica su trabajo a la narrativa cubana contemporánea y ofrece una especial mirada a los fenómenos de la disidencia literaria. En su ensayo: *Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la Pentagonía de Reinaldo Arenas* (2011), advierte que:

La originalidad del sentido trágico de Reinaldo Arenas radica en el hecho de que se trata de un sentido profundamente ligado a un lugar; se podría hablar de un trágico tópico. La isla de Cuba, que de manera significativa siempre viene escrita con una i mayúscula, aparece como un lugar marcado por la fatalidad histórica: “Isla, contra ti se estrellan todas las audacias. En tu tan cacareado verdor han pastado todas las miserias y ahora se han instalado al parecer con carácter permanente” (*Otra vez el mar*, p. 170). En este sentido, se puede hablar de escritura de la distopía, un discurso que es la desconstrucción y la negación de todos los discursos poéticos e ideológicos que representaron la isla como el lugar de lo bueno, del paraíso, o sea como lugar de la utopía (p. 5).

De esta forma, coincidimos con la autora francesa: R.A (re)crea un espacio propicio para la distopía. Ese discurso de la desconstrucción y la negación que menciona la autora, permite leer el compromiso político del autor con su obra y su contexto, recreado

como ambiente distópico –preciso para situar lo indeseable; el sentir de un lugar; un Yo y un final inminentes–.

La distopía ha sido ejemplificada en diversos campos artísticos. En el cómic, por asistir a un caso específico, la mayor de las veces se lanzan críticas indirectas al sistema mediante la apropiación de un lenguaje irónico que, hace de las viñetas, una imagen sugerente. En los años ochenta brillaron: *El Juez Dredd*, *Akira*, *El Incal*, *Superman*, *Hombre*, *Ghost in the shell*, *V de Vendetta*, *Transmetropolitan*, *Nikopol* y en una versión más moderna, se imprimieron *Tokyo Ghost* y *Ur Vaserklotet*.

Gran parte de esas creaciones fueron diseñadas bajo ficciones desmedidas y ambientadas en un futuro distópico. Sus personajes son aliens y mutantes de miserable apariencia que compiten con héroes y máquinas pertenecientes a una civilización neurótica y esquizoide, en cuando no, apocalíptica. La literatura, desde luego, no fue indiferente a esta encarnación poética y política de las utopías y distopías que formaron parte esencial del proyecto de la modernidad con su naturaleza medular de intentar un futuro y suponer su imposible alcance.

Thomas More, abducido por la ambivalencia platónica de *lugar ideal*, aportó sustancialmente al género con su metaforización del concepto de eutopía y outopía, o sea *un buen -pero inexistente- lugar* en su obra *Utopía* (1516), a la que sucedieron Campanella y Bacon con sus respectivas creaciones literarias, *La ciudad del sol* (1623) y *La nueva Atlántida* (1627). Resulta interesante que, la fisionomía de las tres islas mencionadas sea la misma, un *no-lugar* desintoxicado del mundo con arquitectura de eco aldea (*locus amoenus*). Sin embargo, es conveniente destacar que no hay utopía que no incurra en distopía o distopía que no tenga en su médula, un proyecto utópico.

En las obras mencionadas se advierte la utopía como una forma de cebarse contra el mundo. Pertinente sería cuestionarnos por la reformulación del estatus ontológico de esas creaciones que, con el tiempo, fueron mutando en su recepción estética y, sobre todo,

sufrieron una tergiversación con el surgimiento del socialismo utópico y el capitalismo dominante que socavó las garantías de libertad individual y logró su expansión mundial.

Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana (2013) es una interesante investigación de Odette Casamayor Cisneros que aporta novedosas aristas a esta monografía por su documentación de los fenómenos de patriotismo, éxodo y el marcado racismo que gobernó a Cuba el pasado siglo. La ética, así como la conciencia de una identidad individual, son también temas de interés para la autora, quien se cuestiona por los tiempos de revolución y la manera en que, desde los años sesenta y tras el derribamiento del muro de Berlín en 1989, «los cubanos de la isla reorganizan su existencia» (17). El fracaso del sistema político dejó a los cubanos, en palabras de la docente y escritora, en la intemperie; en una tensa incertidumbre que ella llama ingravidez.

Sus reflexiones, apuntan a enunciar las polémicas circunstancias históricas del socialismo utópico promulgado por la dictadura de Fidel Castro y sus periódicas consecuencias o desenlaces. La segunda parte de la pesquisa de Casamayor Cisneros, legitima el rechazo de R.A y sus contemporáneos a los códigos morales dominantes y su identificación con el género distópico para advertir el caos como protagonista de un considerable número de sus obras. Para la autora, la distopía, «propone el alcance de la solución de los problemas de la sociedad real a través de la implementación de lo que ésta precisamente considera caótico y monstruoso» (195). De acuerdo con esto, R.A produjo por muchos años narraciones distópicas en su intento por soportar la contingencia.

No quisiéramos especular que, existió un proyecto intelectual y artístico homogéneo en Cuba, pero sí, en todo caso, la inconformidad de un grupo de escritores que discernieron sobre la revolución con un lenguaje provocador y estimulante que denota elocuencia y persuasión. De estos autores nos ocuparemos en el tercer capítulo de este documento.

El Apocalipsis de San Juan (s. I d. C.) es considerada la primera distopía de Occidente. Incluso, *La Comedia* (s. XIV d. C.) de Dante Alighieri –con su arquitectura cosmogónica del *Infierno*– representa a toda una colectividad ‘humana’ desolada y carcomida por los excesos, efectos calamitosos de la distopía. Ahora bien, conviene mencionar que, *La guerra de los mundos* (1898), *La máquina del tiempo* (1895) y *Una utopía moderna* (1905) de H. George Wells; así como *Estrella roja* (1908) de Alexander Bogdánov; *1984* de George Orwell (1948); *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953); *Sueñan los androides con ovejas eléctricas* (1968) de Philip Dick y *Los desposeídos* (1971) de Úrsula Le Guin, son el prototipo de distopías seducidas por el monstruo gargantuesco de la tecnología.

En estas obras literarias se observa la visión especulativa de la ciencia ficción, así como la incursión en el subgénero del ciberpunk, que entroniza el caos y supera la arcaica imaginación robótica de los mundos asimovianos. En muchas de sus versiones fílmicas, esas historias hacen guiños a *Akira*, *Madmax*, *They live*, *Dark city*, *Twelve monkeys*, *The Man in the High Castle*, *Robocop* y *Terminator*. *Matrix* fue la cumbre de estas expresiones metafóricas del mundo informático y distópico posmoderno del siglo XX, donde pulularon las utopías deshumanizantes.

En la pintura, encontramos el aporte del famoso holandés neorrenacentista Jerónimo Bosch con su tríptico distópico, *Jardín de las delicias*, un cuadro que refracta – desde una técnica surrealista– su visión erótica, zoológica y futurista de los espacios míticos *Paraíso* (panel izquierdo) e *Infierno* (panel derecho), destacando el territorio de la *Lujuria* (centro). Una obra de estilo primitivo flamenco que brilla por su exagerado simbolismo –hiperfantasioso – y sus escenas (detalles) satirizantes. Cerrado, el tríptico alude a la creación del mundo.

Desde otro ángulo, las series televisivas y de Internet contemporáneas, incurren en otros escenarios distópicos como el terrorismo; la abundancia o escasez; la paranoia; los

dilemas bioéticos; el cuerpo humano como sistema de procesamiento de datos; cibergemelos, clones y bots; etc. Ejemplo de ello son *La Cultura* del socialista escocés Iain Banks o *Black Mirror* y *Dead set* del británico Charlie Brooker.

La creciente popularidad de otras producciones controversiales como *Terra Nova* de Steven Spielberg; *Los 100* de la cadena The CW; *El último hombre en la tierra* de Phil Lord y Chris Miller o *The walking dead* de la AMC, permiten inferir que, con la apertura de la hipermodernidad, se han generado nuevas distopías, las relacionadas con el mundo cibernauta, asambleario y conspiracional. Los protagonistas de las antiutopías contemporáneas son los hackers y los activistas políticos, en cuando no, zombies; hombres post-orgánicos o cyborgs y supervivientes de ataques nucleares.

Curiosamente, la distopía como género ha sufrido diversas transformaciones, ejemplo de ello son las decenas de los personajes de las novelas y películas que hoy circulan y que podríamos inferir, pertenecen a otra era, la del hedonismo y el espectáculo: turistas (no viajeros) de las más degradantes y disneyficadas ciudades que, en medio de las agitaciones sociales y las revueltas, salen a buscar tesoros con varitas mágicas o príncipes y burgueses donjuanescos con fantasías más modernas que seducen chicas con látigos y escupitajos.

Lo anterior es fiel muestra del tránsito de la distopía social a la personal e inducida: juegos y desviaciones sexuales de dominancia y sumisión. La distopía contemporánea – posmoderna– ha derivado en ingravidez y conciencia líquida, pues las esperanzas de los ciudadanos frente a al Sistema ya no son el tema central de las novelas. Al margen de las anteriores expresiones, se ubican las distopías de naturaleza sociopolítica, como las tres obras de R.A que estudiaremos con detalle en el capítulo final de esta disertación. Se trata de novelas en las que se evidencian muchas de las caracterizaciones filosóficas, sociológicas y literarias de los teóricos que hasta aquí hemos referido.

1.2.2 La distopía como metáfora y respuesta a la violencia simbólica

*Somos viajeros que viajan sin equipaje.
Deportados que regresan a la patria.
Liberados que no traen
nada de las celdas en que estuvieron
o de los campos de concentración.*
Ernesto Cardenal

Ahora, conviene advertir cómo nos aproximaremos hermenéuticamente a la distopía en las obras *El Central* (1981) y *Otra vez el mar* (1982) de R.A. Para esos efectos, traemos a relación el ensayo *Metáforas de la vida cotidiana* (1995) de los investigadores norteamericanos George Lakoff y Mark Johnson. Desde las primeras líneas de su texto advierten que:

[...] nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es [...] cosa de metáforas. [...] La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. [...] La metáfora no está meramente en las palabras que usamos – está en nuestro concepto mismo de discusión. El lenguaje de la discusión no es poético, imaginativo o retórico; es literal. Hablamos de discusiones de esa manera porque las concebimos de esa manera – y actuamos según la forma en que concebimos las cosas (pp. 39-42).

Los autores conciben la metáfora filosóficamente y la trasladan del campo lingüístico (simple ornamento del discurso) al cognitivo. Mecanismo en el que, nuestras experiencias corporales, llegan a idear nuevos conceptos ordinarios en nuestra cultura. Conceptos que nos permiten una mejor interpretación del lenguaje que usamos cotidianamente. Las metáforas, sin embargo, implican el destacar algunos aspectos y ocultar otros. Para presentar la distopía como una metáfora en las dos obras mentadas del autor cubano, se hace necesario acudir al apartado *Nuevo significado* de Lakoff y Johnson, en el que las metáforas se alejan un poco del plano convencional y pasan a ser imaginativas y creativas, esas metáforas:

estructuran nuestra realidad presente. Las metáforas nuevas tienen la capacidad de crear nueva realidad. Esto empieza a ocurrir cuando empezamos a comprender nuestra experiencia en términos de una metáfora, y se convierte en una realidad más profunda cuando empezamos a actuar en sus términos. [...] Es razonable suponer que las palabras solas no cambian la realidad. Pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo y actuamos sobre la base de esas percepciones (187).

Al referir que las metáforas crean nuevas realidades, pensamos que obras como *El Central y Otra vez el mar* son precisas para atender a realidades distópicas, en las que una sociedad presa del desencanto y el infortunio, se convierte en la base filosófica de un autor disidente que pretende escribir una obra cuya voz representa –no en tono mesiánico– al mismo pueblo cubano. La realidad de la cultura cubana, en este caso y siguiendo la teoría propuesta por Lakoff y Johnson, afectó estéticamente la percepción de mundo del autor. Sobre las bases de esas percepciones, asistimos al *Gran Teatro*, al mundo de la simulación donde quien actúa sobre el escenario es el mismo Arenas. Los filósofos sugieren que,

gran parte de nuestras realidades sociales se entienden en términos metafóricos, y dado que nuestra concepción del mundo físico es esencialmente metafórica, la metáfora desempeña un papel muy significativo en la determinación de lo que es real para nosotros (Lakoff y Johnson, 1995: 188).

De acuerdo a esta definición, conviene acotar que la distopía como metáfora en R.A se hace evidente, debido a que su obra puede leerse bajo múltiples formas simbólicas. Desde la sensibilidad metafórica, las obras del autor cubano aquí relacionadas son una oda a la contrarrevolución... un grito seco que emana desconcierto La obstinación del escritor por refractar sus discrepancias y desafíos al Sistema (esa náusea posromántica), se justifica en sus polémicas y numerosas expresiones cáusticas que, pueden percibirse acústica y hermenéuticamente, como respuestas poéticas y sutiles ante la institucionalidad del horror y la pesadez del radicalismo político.

Desde otra arista, apreciamos la defensa del psicoanalista francés Jacques Lacan (1968), por despotenciar la supuesta y 'exclusiva' función universal y representacional del lenguaje; valoramos los aportes y estudios de Wittgenstein (1982) sobre los juegos del

lenguaje y las consideraciones de Rorty (1990) respecto al mismo tema, al anexar a la discusión que, el lenguaje permite tender puentes discursivos entre los sujetos y entre éstos y las cosas, creando así un universo de sentido capaz de dialogar con la contingencia del lenguaje.

De ese debate, podemos deducir que R.A es portador de un lenguaje que representa metafóricamente las jerarquías sociales y los excesos de autoridad del Sistema; sus conflictos ontológicos y su insistente rebeldía. El lenguaje es para el autor, el vínculo entre el orden social (heteronormativo) y su pronunciada disidencia ideológica. Su subjetividad inferiorizada por las estructuras cognitivas y sociales y la dominación a la que estuvo sometido son, en esencia, lo que metaforiza en sus obras *El Central* y *Otra vez el mar*.

La dominación¹⁵ a la que hacemos referencia es la que Pierre Bourdieu (2000) estudió como *violencia simbólica*, es decir, la visión de mundo por imposición y legitimación social: «Los dominados aplican categorías construidas desde el punto de vista de los dominantes a las relaciones de dominación, y así las hacen parecer naturales» (40). La relación entre dominante y dominado es estrecha, pues existe una *complicidad tácita* entre ambas partes. Por tanto, R.A, en este sentido, reafirma con su narrativa la dominación y sujeción a la que fue expuesto. El lenguaje metafórico empleado por el escritor cubano moviliza sus representaciones lingüísticas al campo bélico de la acción política contrarrevolucionaria.

¹⁵ Es una asociación en la que el dominante reclama su percepción y el dominado resulta siendo cómplice de su verdugo por un ejercicio de subordinación, en el que se priva de su libre pensamiento y voluntad al obedecer natural e inmutablemente a los imaginarios sociales y políticos interpuestos, dejándole así la imposibilidad de interrogarse y motivándolo al ejercicio único del disentir.

2. La disidencia ideológica en tiempos de la utopía socialista soviética

*Los homosexuales son una raza maldita, perseguida como Israel.
Y finalmente, como Israel, bajo el oprobio de un odio inmerecido por parte de
las masas, adquirieron características de masa, la fisonomía de una nación [...]
Son en cada país una colonia extranjera.*

Marcel Proust

Entendemos por disidencia, a la experiencia singular y corporal subversiva en la que un sujeto refuta un determinado acontecimiento, actuando bajo una carga de opresión somática cultural. La disidencia está en el mismo campo semántico de la ruptura, la contestación, la impugnación y la resistencia. Pretende configurar cambios o desestabilizar mediante un compromiso no solo político sino intelectual. Implica asumir una postura epistemológica para revertir lo que se ataca. Ser disidente es, en el mejor de los casos, “anteponer el simulacro ante el signo [...] transgredir la representación, la idea y la realidad estructurada como representación” (Deleuze, 2005: 115). Las disidencias son pulsiones internas (miedo, coacción y falta de libertad) que se exteriorizan. Se caracterizan pues, por su perversa transgresión y su contraataque al poder reinante, *dinámico y nomádico*.

Para indagar el porqué de la disidencia ideológica en R.A, será necesario acudir brevemente a tres hechos que afectaron significativamente la labor intelectual de nuestro autor: *represión, heteronormatividad y homofobia*. De la misma manera, referiremos la influencia de acontecimientos internacionales que posibilitaron el desarrollo económico de la Isla –velero, en palabras de Abilio Estévez– en siglos anteriores, pero también su posterior déficit y hundimiento, a causa de las utopías totalitarias que tuvieron lugar en los dos últimos períodos de gobierno cubano.

2.1 Represión, heteronormatividad y homofobia en la Revolución cubana

En el combate entre tú y el mundo, secunda al mundo.

Franz Kafka

El establecimiento del régimen colonial español en Cuba –modelo hegemónico de conformación de un ‘hombre nuevo’ y revolucionario–, dio lugar a interesantes hechos y sucesos internacionales. La política centralizadora y la creación de nuevas relaciones administrativas y comerciales, constituyeron una apertura económica para el país de las Antillas mayores que llegó a ser la región más rica de España. De ahí que haya debido crear muchas fortalezas militares en vista de los constantes saqueos en esta época. En términos más precisos y en virtud del monopolio económico, el cultivo de la hoja de tabaco (distintivo desde 1492 con la llegada de Colón a la costa noreste de la isla); el progreso de la industria azucarera; así como el incremento de la esclavitud africana y la economía agrícola comercial, posibilitaron la creación de la Real Compañía de Comercio de La Habana (1740).

La represión no es un tema exclusivo de las dictaduras de Fulgencio Batista y Fidel Castro, sino que tiene sus antecedentes en el período colonial, pues históricamente se señala el despotismo de los conquistadores, hecho ante el cual, los isleños vegueros se sublevaron (1720-1723) y echaron al gobernador español y capitán general de Cuba, Vicente de Raja. Es importante referir que, después del estallido independentista de Haití (1791-1804) –colonia francesa y principal exportadora de azúcar de caña– y tras la destrucción de su industria, Cuba pasó a ocupar su lugar, dando paso a la duplicación de los ingenios azucareros y el incremento desmedido de la esclavitud en la isla.

Entre 1763 y 1800, Cuba infló su censo demográfico, pasando de 150.000 a 300.000, más los 80.000 negros que arribaron como consecuencia de la Revolución haitiana y los inmigrantes de Florida, las Islas Canarias y Santo Domingo. El mestizaje trajo desigualdad. Para 1800, la riqueza y el poder cubano estaba en manos de 500

familias. En 1883, Cuba adquiere su independencia norteamericana. Cinco décadas después, Fulgencio Batista da el Golpe y se posiciona como presidente de Cuba (1940-44 /1952-59) gracias a la Revolución de los Sargentos que derrocó a Céspedes y Quesada. En el tiempo que fungió como jefe y coronel de las fuerzas armadas, estableció su Pentarquía y controló la presidencia provisional hasta 1940, cuando fue electo bajo candidatura populista.

Luego de su regreso de los EUA (1952) a la isla y tras su primer gobierno, Batista dio un nuevo asalto y esta vez contó con el respaldo del ejército nacional. En su segundo mandato derogó la Constitución de 1940 y suprimió las libertades políticas. Batista y sus acciones heteronormativas; represivas y corruptas, dejaron a Cuba en la ignominia. En 1950, los Estados Unidos intervienen militarmente la isla caribeña para apaciguar las revueltas estudiantiles y las huelgas de los diferentes sectores productivos.

Es solo hasta 1959 –año en que asciende al poder Osvaldo Torrado por el Movimiento nacionalista 26 de Julio– que la resistencia a la represión, en cabeza de Fidel Castro y el Che Guevara da por terminada la dictadura de Batista. En 1976, Castro obtiene su victoria como presidente –abanderado por la Revolución marxista cubana – y convierte a la Isla en un estado socialista y unipartidista. Fidel Castro, figura mítica de los barbudos de la Sierra Maestra quedó solo tras la muerte de Camilo Cienfuegos; la condena de Huber Matos y la diáspora del Che en su lucha por los demás países latinoamericanos.

Fidel Castro cimentó con la amenaza al tercer gobierno, su propio ascenso. Fue electo con la promesa de revertir la opresión, sin embargo, incurrió en la misma, traicionando al pueblo cubano. Hecho que expresó de mejor forma Eliseo Alberto en su *Informe contra mí mismo* (1997): «Digámoslo así: fue una inteligente manera de meternos el diablo en el cuerpo. El diablo de la culpa. Nadie, al menos para mí, es enteramente responsable de su miedo. Nadie, absolutamente nadie» (19). En 1960, los EUA inician su bloqueo en Cuba. Tras la revolución, los productos esenciales de la canasta familiar

comenzaron a escasear (1961) y ya, en marzo de 1962, inició el racionamiento, pues ‘el verdadero revolucionario’ tenía que ser ‘austero’ y consumir lo menos posible –ordenaba Fidel–.

Tales tensiones políticas nos llevan a pensar que, desde otoños medievales, el Arte religioso y el derecho, o en nuestro más concreto caso, la formación estructural de las sociedades coloniales, ha promovido un sustrato ideológico y un modelo de represión y sexualidad aburguesante y con claros propósitos políticos, en el que subyace el disciplinamiento, descrédito, ejecución moral y mortificación de los cuerpos no solo sociales sino físicos. La sexualidad como dispositivo sociocultural y su control por parte de los regímenes políticos como el socialismo cubano, hizo que disciplinas como la psiquiatría, el psicoanálisis y el derecho se ocuparan de ella para regularla y medicalizarla. Desde luego que los interesados en Literatura también vieron en este fenómeno un tema sobre el cual discurrir.

Los sistemas de producción totalitarios o modelos de gobierno socialistas (por citar solo un caso) promovieron la censura y rechazo de la homosexualidad (entendida aquí como la pluralidad de pulsos y prácticas homoeróticas), asumida como una enfermedad que debía ser regulada (según los estudios médicos de la primera mitad del siglo XIX), reprimida y de ser posible, erradicada. La homosexualidad (construcción ideológica) no solo era ‘contraria’ a la conservación de la especie, sino que resultaba ‘lesiva’ para el proyecto homogeneizante que velaba por la ‘normalización’ del sujeto; la instauración de un modelo tradicional de familia y el comportamiento políticamente correcto de la ciudadanía, de la que se esperaba que vinculara el placer solo a la procreación, de lo contrario, se castigaba por ser un acto subversivo y perverso.

Foucault (1980) advierte que, esa uniformidad o instrumentalización del sujeto, dio paso a la fortaleza de las relaciones de poder político y mercantil; a una concepción dominante de lo ‘normal’ como principio; al establecimiento de la *fuerza de producción*

y la *fuerza de trabajo: cuerpo productivo y cuerpo sometido* (32-33). Entre otras cosas, lo que el filósofo e historiador francés conoce como «tecnología política del cuerpo» (Foucault, 1997: 141). Dicha heteronormatividad¹⁶ – *panoptismo* utópico de la *ortopedia social* (Foucault, 1980: 98) – y homofobia se ha bifurcado y expandido, a lo largo de los siglos, a los diferentes territorios y culturas que habitan este planeta, fomentando la desaprobación social y el ‘odio’ a esa *raza maldita y perseguida* (en la denominación clínica e histórica de Proust), a la que Gide invita a ver con menos hostilidad.

Solo hasta la segunda mitad del siglo XIX, los fenómenos de orden sexual pasaron a ser estudiados de forma profesional, pues antes, eran reprimidos por el derecho y por la religión. Sin embargo, y a pesar de las novedosas investigaciones – en las que subyacía una visión ética del asunto –, la homofobia; la represión política (sugerida por la interiorización de la norma) y la heteronormatividad fueron escenarios visibles en la dictadura de Fidel Castro.

Tal como lo sugiere Margarita Alarcón (2002) en su tesis doctoral *El texto narrativo homoerótico hispanoamericano en Arenas, Lemebel, Manrique y Pérez*, persiste en Reinaldo Arenas, un interés por escribir narraciones en las que ciertos personajes son homosexuales ocultos en dobles fantasmagóricos. Su idea de carnavalizar las distopías puede entenderse como un acto de liberación, huida y rebelión. Esto da a entender que las expresiones literarias pueden surgir de la institucionalización del silencio de las prácticas homoeróticas y el imaginario social de la exclusión.

Para el psicoanalista brasileño Freire Costa (1995), «el sujeto homosexual no es más que una realidad lingüística, y no como se sostiene muchas veces una realidad natural [...] como cualquier subjetividad puede ser históricamente circunscrita en su modo de

¹⁶ Las conductas de 'desviación' de la sexualidad humana han sido muy cuestionadas, tanto así que, se ha incurrido en la constitución de regímenes de verdad que las rechazan por considerarlas prácticas ilegítimas e irregulares propiciadas por sujetos que, según Didier Eribón en *Reflexiones sobre la cuestión gay* (2001) terminan siendo *injurados* y consecuentemente *inferiorizados*.

expresión y reconocimiento» (23). La definición presentada es interesante, pues el homoerotismo evidenciado en la narrativa de R.A es espejo de su guerra interna de subjetividades y de la violencia heteronormativa del socialismo utópico que apeló siempre a la identidad política heterosexual y rechazó cualquier forma de expresión diferente a los ideales del régimen.

Es decir, en términos de Foucault (1976), Cuba fue una sociedad que se definió por las prácticas que atacó y excluyó en su sistema de gobierno por advertirlas ilegibles, ilegítimas y reprochables. La utopía socialista cubana no pretendía lo que Sibilia (2005) define como el objetivo de las biopolíticas -hoy transmutadas como psicopolíticas y mitopolíticas-: «organizar la vida, cultivarla, protegerla, garantizarla, multiplicarla, regularla; [...] compensar sus contingencias, delimitando sus posibilidades biológicas» (204) sino que tuvo como bandera la producción, ordenamiento, consolidación y canalización de las fuerzas de trabajo (heteronormatividad o biopoder hipertrofiado).

La creación de sujetos afásicos con limitadas libertades de acción y nulas posibilidades de expresión, motivó internacionalmente la descalificación de la dictadura cubana, por considerarla excesiva y autoritaria. De manera que, una lectura sociológica de este asunto, hace pensar que, mientras:

[...] la heterosexualidad se expresa de forma pública en múltiples espacios rituales e instituciones, las relaciones homosexuales carecen de esos espacios y prácticas [...] mecanismo de ocultación y silenciamiento [...] mucho más complejo de lo que puede parecer a simple vista (Córdoba, 2005:51).

La regulación de los deseos eróticos (represión político sexual) y la reproducción del orden y normatividad a toda costa, hizo visible la homofobia en la Cuba colonial y soviética. Para el sociólogo español Óscar Guasch (2006):

[...] la heterosexualidad nace en el mismo período histórico del advenimiento de las instituciones uniformadoras (cárcel, escuela, fábrica, hospital manicomio, cuartel, etc.) y cumple la misma función social. En este caso, se busca laminar la diversidad erótica y

racionalizarla en términos médicos (o científicos, si se quiere) [...] es el resultado de un ideal normativo y emocional, basado en el mito romántico que asocia matrimonio y amor...nace en el siglo XIX con la instauración de la pareja maltusiana y es funcional y hegemónica hasta mediados de los años sesenta del siglo pasado [...] es una función latente (una consecuencia no prevista o, si se prefiere, un efecto secundario) de la invención psiquiátrica de la homosexualidad (pp. 79-91).

Es decir, la heteronormatividad fue toda una conceptualización que marcó las fronteras de género en las sociedades como la cubana, en la que hasta las mismas mujeres vieron sus límites en sus prácticas sexuales de prostitución. La disidencia de R.A no parece provenir de la uniformidad psíquica de su grupo de colegas intelectuales censurados, muchos de ellos también sujetos homoeróticos, sino el hecho de no ser subjetiva y moralmente aprobado por la sociedad heteronormativa de la Cuba soviética. La homofobia interiorizada en el proyecto comunista sugiere la catalogación de un gran número de escritores cubanos contemporáneos a R.A como sujetos ‘enfermos’ que hicieron de su masculinidad trágica, disidente y homosexual, un proyecto literario subversivo.

La incompreensión de las prácticas homoeróticas nos lleva a considerar nuevamente el estudio de Bourdieu (2000) sobre la dominación simbólica (a su vez epistemológica) que «no se produce en la lógica de las conciencias concedoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción» (pp. 53-54). La anterior apreciación nos seduce a pensar que, la transgresión de los roles genéricos masculinos, significó para la dictadura cubana, una transgresión misma de la naturaleza humana. De ahí el castigo institucional que fue instaurado como mecanismo de control sociopolítico. En una polémica entrevista realizada a Fidel Castro, el tema resucita:

No podemos llegar a creer que un homosexual pudiera reunir las condiciones y los requisitos de conducta que nos permitirían considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero militante comunista. Una desviación de esta naturaleza está en contradicción con el concepto que tenemos sobre lo que debe ser un militante comunista [...] Bajo las condiciones en que vivimos, a causa de los problemas con que nuestro país se enfrenta, debemos inculcar a los jóvenes el espíritu de la disciplina, de lucha y trabajo (Lockwood, 2016: 80).

Travestir el sistema heterosexista normativo a través de las prácticas homoeróticas ('indeseables'; patologizadas y estigmatizadas) físicas o las producciones literarias disidentes, constituía una amenaza de Estado; un ataque directo a la matriz ideológica del régimen totalitario (incuestionable) de poder establecido y a la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) dirigida por Nicolás Guillén y auspiciada por el castrismo.

La actividad del intelectual debía ser favorable y funcional con los aparatos ideológicos del gobierno cubano. Sin embargo, R.A desafió esa creencia y promulgó su verdad sin importarle que su oposición redujera sus posibilidades de vida. El rechazo de sus prácticas homoeróticas lo hizo merecedor de la injuria y lo condujo a un campo de concentración de depuración moral y humillación pública (al que nos referiremos más adelante). Al respecto, Castro, en sus *Palabras a los intelectuales* (1972) oficializa su política cultural de Estado y realiza fuertes señalamientos que dejan a R.A y a sus contemporáneos estupefactos:

[...] dentro de la revolución todo contra la revolución ningún derecho. Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Esto es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la revolución, no tienen ningún derecho contra la revolución porque la revolución tiene un derecho: el derecho de existir [...] desarrollarse y [...] vencer (359-360).

En otro sentido, el socialismo cubano fue contrario al establecimiento de sociedad industrial. No obstante, se apoderó para sus fines expresamente políticos y alienantes de la biopolítica (concepto foucaultiano), tergiversando su naturaleza ideológica para administrar las condiciones de vida de los ciudadanos, interviniendo en el sustrato biológico y en la fuerza productiva.

Los estudios sobre heterosexismo; eclosión de la diversidad sexual; ser o estar queer; homofobia y masculinidad hegemónica en la novela latinoamericana de tema homosexual son numerosos, pero no serán citados en esta investigación (aunque sí

referidos en la bibliografía), pues inferimos que, con lo expuesto anteriormente, es suficiente y necesario para leer de forma hermenéutica y simbólica, la disidencia que se arraigó en la visión política de nuestro autor y que fue expresada metafórica y literalmente a través de sus obras. R.A trabajó narrativamente en la construcción de personajes para reafirmar su compromiso artístico e intelectual con la disidencia. En sus novelas, Fidel Castro es mostrado como el personaje más abyecto de la historia política cubana –‘tal vez’ latinoamericana– frente a la ‘despreciable’ figura del sujeto homoerótico viril de clase media.

2.2 Manual de lecciones comunistas para sujetos de «conducta impropia»

*Existen hermafroditas ideológicos
que no aceptan cirugías reconstructivas*
Orlando Mejía Rivera

Conducta impropia fue la denominación que recibieron los sujetos cubanos de ‘excéntrica apariencia’, ‘inclasificada’ o ‘indefinida’ al interior de las UMAP, *Unidades Militares de Ayuda de Producción* (1965 - 1967), pseudo-campos de enlistamiento militar para los no simpatizantes del régimen dictatorial que debían ser ‘rehabilitados’ de su objeción de conciencia y ‘curados’ o ‘erradicados’ por su orientación sexual.

En dichos campos de concentración –que funcionaban como zafras–, fueron centralizados los denominados ‘elementos antisociales’ con prácticas de ‘diversionismo ideológico’, a saber, las prostitutas; rockeros; melenudos; testigos de Jehová y otras sectas religiosas, al igual que hippies: la ‘lumpen’ cubana o ‘lacra social’. Muchos de los escritores e intelectuales (agrupados bajo el concepto de ‘maricones’) que allí iban a parar, contemplaron el suicidio para evitar la humillación pública.

Un interno como el dramaturgo y escritor cubano, Héctor Santiago Armenteros (2011), manifiesta que, en muchas ocasiones los «dejaban sin agua y sin comida durante

tres días mientras te mostraban fotos de hombres desnudos, y luego te daban comida y te mostraban fotos de mujeres». Armenteros refiere métodos de castigo importados de la URSS como aplicación de electroshocks; estimulación represora del eros y otras formas de punición conductistas. El caos se vivía desde las *Asambleas de depuración* que organizaba periódicamente la *Unión de jóvenes comunistas* en las Universidades para enviar a más de 30.000 detenidos a las UMAP que, eran la adaptación antillana de los campos de concentración soviéticos.

En el premiado documental *Conducta impropia* (1983), Néstor Almendros y Orlando Jiménez, cuentan que 500 reclusos de las UMAP (campos de trabajo forzado) terminaron en el psiquiatra; 70 fueron fusilados y se registraron al menos 180 suicidios. Algunos de los entrevistados en este rodaje fueron Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Juan Goytisolo, Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Susan Sontag y el mismo Fidel Castro. Los entrevistados denuncian en esta producción fílmica que eran tratados como esclavos y que, a diario, eran víctimas de un adoctrinamiento político en el que se les exigía leer el *Manual de Marxismo-Leninismo* de Konstantinov. «‘M’ –de marxismo– ‘C’ –de Castro– y ‘R’ –de Raúl–».

Jorge Ronet, autor del libro *La mueca de la paloma negra: Desertores del Paraíso* (1987), expresa en el documental que, él y un grupo de colegas fueron citados en La Habana para ir a Camagüey. Un viaje en el que no podían llamar, ni comunicar a nadie a dónde iban, pues tampoco conocían su destino. Dice además que, la parte trasera del autobús les sirvió para suplir sus necesidades fisiológicas y que, desde las ventanas pedían agua y comida.

Estaban secuestrados en un autobús. Después de nueve horas llegaron a un estadio, su nuevo hogar, la Unidad Militar 2269. En la entrada se leía: “El trabajo os hará hombres”, epígrafe leninesco que recordaba trágicamente el cínico aviso fijado en el campo de Auschwitz: “El trabajo os hará libres”, del que luego el premio nobel italiano

Quasimodo echaría mano para rendir un póstumo homenaje poético a las víctimas de este sangriento episodio. R.A también publicó una obra donde el protagonista Arturo, está encerrado en uno de las UMAP, *Arturo, la estrella más brillante* (1984).

Se cuenta que, para maximizar el agravio, obligaban a los presos a caminar descalzos y desnudos y que, en una oportunidad, Fidel Castro visitó como *marquesa* los campos de concentración y les llevó pollo. Los prisioneros de las UMAP eran considerados, en esencia, una ‘peste’ que solo servía como fuerza productiva para la siembra de tabaco y el corte de caña; de matas de aroma y plantas con espinas en la provincia de Camagüey. En su defensa, Castro defiende sus medidas –con su ferviente retórica revolucionaria– y asegura a Almendros y Jiménez que, «el socialismo le brinda a la persona humana una cantidad realmente increíble de posibilidades que no existieron jamás en el sistema anterior».

Daína Chaviano, en su obra *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), refracta el dolor social y –a manera de grito interrogativo – denuncia los excesos de poder del régimen castrista:

¿De qué nos sirvieron los tratados sobre el arte, las discusiones sobre las escuelas filosóficas en tiempos de Pericles, los paseos por La Habana vieja, bellos ejemplos del barroco caribeño?, ¿para terminar en la cama con un tipo a cambio de comida? [...] Era mejor cuando los seres humanos vivían en cuevas. Nadie te obligaba a votar en elecciones que ya estaban decididas (p. 42)

Rubén, Claudia, Giorgina, David y Gilberto representan metafóricamente la zozobra, el sinsabor y la miseria cubana. Son ciudadanos de segunda o tercera clase. Su guerra es contra su propia identidad, pues manifiestan insistentemente no solo su ataque al gobierno cubano del 59 sino su deseo de olvidar su lugar de origen y su pasado.

Chaviano recurre al hambre y a la prostitución de las mujeres en el Malecón habanero¹⁷ como argumentos estéticos para señalar su inconformidad con el Sistema.

La autora se refiere a la carne como «el oro de los pobres» y a la mujer artista, La Mora –personaje de José Martí – como «una puta que se acostaba por habones y libros» (p. 86). La manera de expresar la contingencia es fuerte y estilísticamente realista – inclusive con tono shakespeariano–: «Esta isla se vende. Ni siquiera se subasta: se vende al por mayor. Por las venas de Cuba no corre sangre sino fuego [...] ¡Putear o no putear! He aquí el dilema» (22). Así pues, la contribución de Chaviano a nuestro estudio, en términos literarios e ideológicos, reviste una discusión de género que ataca como R.A al régimen por considerarlo obsoleto y propenso a múltiples averías que denotan la marcada y moderna distopía política que experimentó la misma autora en la Cuba de Castro, el «lugar mugriento lleno de cucarachas y ratones [...] donde la verdadera vida está ausente» (70).

Otro ejemplo de disidencia –narrado más desde la ironía– nos la ofrece el novelista estadounidense Erskine Caldwell con *El camino del tabaco* (1932). Sí, publicada justo en la época de la *Gran Depresión*. La familia Lester representa la pobreza social en un grado extremo. Caldwell añade a su mundo ficcional, personajes iletrados; presumidos; en apariencia grotescos; con discapacidades cognitivas y con ambiciones utópicas desmesuradas. Los Lester son la refracción de la sociedad decadente que niega la modernidad y se extasía en el sueño de oro americano.

Las producciones literarias de Chaviano y Caldwell presentan el triunfo de la distopía política con un lenguaje crudo que desacraliza, en la mayor de las veces, el discurso totalitario y dominante de las estructuras modernas y psicosociales del poder. El

¹⁷ Históricamente el Malecón representa el lugar ideal para las fugas de los disidentes y objetores de conciencia, pero también el sitio clandestino para pactar los servicios sexuales y propiciar los encuentros románticos.

triunfo de los aparatos ideológicos del Estado –interpelaciones althusserianas y zizekianas– y sus diferentes formas de alienación son las que cuestiona el *posboom* con la representación del caos distópico que no es para nada ajeno al individuo contemporáneo.

La sombra del ‘Coma Andante’ no se ausenta, permanece en *Gestos* de Severo Sarduy (1963) cuando advierte: «Entretanto la revolución iba subiendo. Entrada de Castro en La Habana. Una paloma, para citar a Picasso, se le posó en el hombro. Era blanco y rubio. Quetzalcóatl de regreso». (67). El ‘enfermo nacional’ respira en la espalda de Wendy Guerra (1970) mientras ella posa desnuda en La Habana. El ‘monstruo de las Antillas’ muestra su ‘barba de caballo’ en *El hombre que amaba a los perros* (2009) de Leonardo Padura, donde Iván, un escritor bastante desafortunado, perseguido por el fantasma de la dictadura, nos da cuenta de su depresión política, la que difícilmente pudo evadir, acaso a través de la muerte.

Padura, a propósito, sostiene en una entrevista del 2014 que «no hay historia cubana sin Fidel» y que «en una sociedad como la cubana, con cualquier decisión, cualquier ejemplo, cualquier actitud de la cual tú hables, estás tocando un tema de carácter político» (Padura, 2014). Pues bien, un porcentaje considerable de la obra de R.A no excluye esta empresa, por el contrario, puede aceptarse como un tratado de la disidencia. Es su lucha frente al Sistema; el puñetazo verbal en el rostro de la totalidad, de cara a la Represión.

Entre 2003 y 2005, el intelectual franco-español Ignacio Ramonet conversa con Fidel Castro y publica un año después, un libro titulado *Cien horas con Fidel* (2006), un diálogo maratónico y muy interesante en el que se le pregunta, entre otras cosas, al excomandante sobre la creación de campos de internamiento y su represión política, acciones que niega en un primer momento de la entrevista: «le puedo garantizar que no hubo nunca persecución contra los homosexuales, ni campos de internamiento» (106), pero acepta más adelante cuando Ramonet le indica que existen numerosos testimonios:

[...] yo me encuentro [con] problemas de resistencia fuerte contra los homosexuales, y al triunfo de la Revolución, [...] había ideas generalizadas relacionadas con la presencia de los homosexuales en las unidades militares [...] [a] las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), [...] iban [...] los que por su bajo nivel de estudios no podían manejar aquellas armas, o personas que por su fe religiosa eran objetores de conciencia, o varones en condiciones físicas adecuadas que eran homosexuales. Eso es una realidad, fue lo que ocurrió [...] era una obligación en la que estaba participando todo el mundo [...] no eran unidades de internamiento, ni eran unidades de castigo [...] sino [...] unidades de trabajo [...] transcurrido el tiempo se fueron eliminando esas unidades. No le podría decir ahora cuántos años duró eso, si duró seis o siete años; pero sí le puedo añadir que había prejuicios con los homosexuales [...] Ciertamente los homosexuales eran víctimas de discriminación, en otros lugares mucho más que aquí, pero sí [lo] eran, en Cuba, [...] afortunadamente, una población mucho más culta, más preparada ha ido superando esos prejuicios (pp. 106,107).

En líneas anteriores que preceden a esta extensa cita que hemos transcrito, Castro señala que se vio obligado a movilizar casi totalmente al país para enfrentar la invasión estadounidense y las crisis internas de Cuba, precisiones que, validan la instauración de una heteronormatividad y la desenfadada homofobia que experimentó R.A y sus contemporáneos.

Años después, tras los actos violentos de represión propiciados por las UMAP y luego de su clausura en 1967 –alentada por el rechazo de la comunidad internacional–, tuvo lugar el Éxodo de Mariel (1980), autorizado por Fidel Castro y precedido por el asalto de aproximadamente 10.800 cubanos –que clamaban asilo político– a la embajada peruana. La embarcación *San Lázaro* sale el 5 de mayo y se estropea. Luego de tres días, sus ocupantes son rescatados por guardacostas americanos.

Seis meses de migración a los EUA constituyeron la primera trompeta del apocalipsis socialista. Mariel: «uno de los agujeros más negros de nuestra historia [...] un puerto que quisieron convertir en basurero humano y resulto un símbolo de resistencia» (Eliseo Alberto, 2001: 291). *Mariel* (1983-1985) fue el nombre de la revista de ocho números que fundó R.A en Miami, continuando así con su marcado compromiso político e intelectual –en un gesto amable de solidaridad contrarrevolucionaria– al lado de los

migrantes. El exilio –su orgullosa soledad– fue la forma determinante de R.A para enraizarse más a la escritura, a su memoria y a su cuerpo, tal vez lo único que poseía.

Los marielitos –entre los que estaba R.A– fueron la segunda masa de (125.000) ciudadanos que huyó del Sistema. Ya en 1965 había tenido lugar el Éxodo de Camarioca (30.000) y en 1994, se cerró la tríada de emigraciones con el Éxodo de los balseros. La embajada peruana concedió protección a los asaltantes y EE. UU. por su parte, en cabeza de Jimmy Carter, los acogió y refugió otorgándoles sus derechos y estableciendo para ellos ciertas condiciones de permanencia en el territorio norteamericano, en el que se negaban a aceptar muchos su ‘pasado criminal’ y su orientación sexual.

Antes de su exilio en Miami, Reinaldo Arenas tuvo que enfrentar la confiscación de su casa y lo más importante, su máquina de escribir. En el filme *Antes que anochezca* (2000) del director norteamericano Julián Schnabel, se evidencia que el autor pasó los últimos días en la isla como un vagabundo; delirante y paranoico como un personaje orwelliano. La creciente legislación contra el ocio o vagancia; la extravagancia; la protección sexual; el diversionismo ideológico; la salida ilegal del país y otras normatividades, amenazaban al autor con cinco o y hasta diez años de prisión.

En *Conducta Impropia*, Ramiro Valdés Menéndez, militar y político cubano narra que estuvo en China para entrevistarse con el alcalde de Shanghái y que tras preguntarle «¿cómo resolvieron el problema de los homosexuales?», el alcalde respondió: «aquí no hay homosexuales. En una fiesta china tradicional en la que había muchos homosexuales al lado de un río, cada soldado tenía una estaca y cada uno mató a un homosexual». El documental termina acotando que Castro no necesitaba casarse con ninguna mujer, pues era el macho líder y Cuba y la Revolución eran su vida.

Susan Sontag reflexiona filosóficamente sobre las dictaduras cubanas en la misma producción de Almendros y Jiménez: «La fuerza es asociada con la virilidad y el

homosexual es visto como un ser débil [...] como un elemento subversivo. La militarización de la cultura es común en países comunistas. La debilidad de la izquierda es la dificultad de asimilar la sexualidad desde la óptica moral y política». Llegó un momento en que Cuba fue considerada una cloaca llena de espías, soldados, agentes y ciudadanos paranoicos (los perseguidos en ocasiones parecían ser los que persiguen; todos sospechaban de todos). Al respecto, el mismo Arenas escribe en su obra *Necesidad de libertad* (2001), publicado en 1986:

Lo cierto es que desde hace muchos años la vida en Cuba se desarrolla en dos niveles; uno, el oficial, se limita a la representación incesante, en esa representación entran las asambleas, el trabajo voluntario, los círculos políticos, los incesantes discursos y sus consabidos aplausos, los desfiles y las lecturas (siempre comentada elogiosamente) de la prensa estatal, la única allí publicada; de la otra parte está la verdadera vida, con nuestros secretos resentimientos, nuestros sueños, nuestras aspiraciones, nuestro anhelo de venganza, nuestros rencores, nuestros amores y nuestras furias más sublimes (23-24).

Este fragmento da a entender que la vida en Cuba, según el autor, era sometida a diario a altas dosis de horror teatral, pues los ciudadanos debían fingir roles de revolucionarios. Salir a las marchas y gritar consignas era actos que iban en contra de su voluntad. Dependían del gobierno centralizador y totalitario.

3. Reinaldo Arenas y los escritores cubanos sin país

*Cementerio gigante la isla,
almas errantes deambulan por la isla.
[...]
¿Qué haces cuando de pronto no entiende
por qué te hayas en una ciudad que no es la tuya?
Y así vivíamos (...) En aquel saber estar sin hacer nada.
La isla simboliza ella misma, el gran encierro,
el mar como reclusión y enfermedad.
Nacer en Cuba, así lo creía el coronel,
constituía la mayor prueba
de la malevolencia de los dioses.
La Habana se fundó para esperar [...]
¿Qué? Todo. Nada. Cualquier cosa.
La verdadera ocupación es esperar.
Abilio Estévez*

Las novelas aceptadas por el régimen castrista eran aquellas que elogiaban o simpatizaban con los acontecimientos 'heroicos' de la Revolución. Quien no representaba esas reglas era víctima de persecución. La lista de autores¹⁸ e intelectuales cubanos –sobre todo en poesía– nacidos en la primera mitad del siglo XX es extensa. Sin embargo, es preciso mencionar a Nicolas Guillén, José Koser, Eliseo Diego y Eliseo Alberto, Cintio Vitier, así como Severo Sarduy, Gastón Baquero, Heberto Padilla, Fina García y el mismo R.A.

Los heroísmos épicos y revolucionarios expresados en la literatura de Martí, Carpentier, Cabrera Infante, del Casal y Lezama Lima, son el claro indicio de la presencia de las arterias neobarrocas y del modernismo en la narrativa caribeña. El espíritu barroco constituye la otra modernidad, la de los intelectuales disidentes. Con Lezama Lima, el Barroco adquiere una dimensión mayor, pues se produce el diálogo y conexión entre lo

¹⁸ Sin el ánimo de desacreditar a quienes no se mencionan en esta enumeración, diremos que los aportes de estos escritores, en términos teóricos y críticos, al igual que literarios, han sido fundamentales para pensar la literatura latinoamericana más allá del canon.

resbaloso prehispánico, lo colonial (el dolor, la lucha; las tensiones geohistóricas) y su visión laberíntica de la contraconquista.

Chiampi (2000) sugiere que, en América Latina, han existido cuatro inserciones del Barroco, a saber, el preciosismo moderno y simbolista de Rubén Darío (herencia gongorina); el ultraísmo y creacionismo de los poetas vanguardistas (innovadores, pero aún con su concepción del Barroco universal); los ya citados cubanos con su lectura artística y revolucionaria de la contraconquista y finalmente, el neobarroquismo expresado en los mismos autores que replantean los valores modernos en una visión contramoderna y neocultural.

El neobarroquismo así expresado, alude a la ruptura de la concepción lineal histórica y logocéntrica europea. El barroquismo como tensión y deconstrucción. Para Carpentier, la visión de este pulso o actitud intelectual está más relacionada con lo realmaravilloso (tal como lo asume Reinaldo Arenas). Por su parte, la idea de lo americano como un devenir gnóstico (acumulación sin tensión) y una constante mutación (noción del destruir y rehacer –caosmos incesante – asimetría gótica) es expresamente de Lezama Lima y apuesta a una visión del contrapunteo de imágenes.

Las anteriores concepciones animan el debate y nos seducen a dirimir entre la búsqueda de un estilo y una forma del devenir histórico. Ambas miradas resultan paradigmáticas para Chiampi (26). Las dos son formas interpretativas y metafóricas del Barroco. Aunque no está dentro de nuestros propósitos investigativos el adherirnos a una visión, tomaremos la perspectiva de Lezama como referencia, pues dialoga -aunque mínimamente- con la del crítico Severo Sarduy, quien argumenta que el Barroco – excesivo y artificioso- nació paradójicamente del silencio contemplativo y la nada, conceptos que hoy permanecen ingravidos en la contingencia posmoderna y que han sido tema de reflexión de contemporáneos suyos como el censurado Pedro Juan Gutiérrez en *Poesía*:

Silencio/. Ese silencio sordo / y lejanamente opaco / como si estuviera escrito / en un papel contaminado / ese silencio a punto de romperse/ que uno presiente/ reptando/ en los alrededores/ ese silencio urbano/ inconforme/ con su condena/ a guardar silencio/.

Sarduy –censurado por el castrismo – se refiere al Neobarroco como un dispositivo de la multiexpresividad, lo pluralmente real. Sus obras *Cobra* (1972) y *Maytreya* (1978), deconstruyen de forma barroca, la imagen del budismo, haciendo a un lado la filosófica espiritualidad ortodoxa y seduciéndonos en una lectura más erótica y pervertida de sobre actitud doctrinal. Otro ejemplo sería su novela *De dónde son los cantantes* (1967) en la que ridiculiza –mediante la imagen de un crucifijo que viene de Oriente, con destino a Cuba y que se desintegra en el camino por la temperatura ambiente ‘nieve cubana’–, el sistema consumista y americanizado que afloraba en la isla.

El Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión que desestabiliza, confronta los discursos oficiales y de poder; es un espacio para la transgresión, así como nuestro cuerpo –esa máquina erótica que produce deseo inútil; energía sin función; esa máquina revolucionaria, de placer y reconstrucción barroca sin función –. El Neobarroco –simulacro, ‘silencio’, artificio y parodia – es el espacio polifónico por excelencia para carnavalizar el lenguaje y volverlo en sí mismo, intertextual, dinámico; voluminoso; pluridimensional y sucesivo (Sarduy, 1994: 1394).

Ese contrapunteo de imágenes al que se refiere Lezama Lima y al que se une en otro tono Sarduy, es el que entiende Barthes en su ensayo *El placer del texto* (1972), como la escritura que nos libra del aburrimiento; «nos atraviesa y nos pone en crisis con el lenguaje y específicamente con la [misma] escritura, esa ciencia de los goces del lenguaje –kamazutra–. El texto [...] debe probarme que me desea» (p. 8). Las miradas sobre el acto de escritura de los escritores citados, posee un enfoque erótico proveniente de las rupturas ideológicas; las antipatías y los:

[...] neologismos pomposos e irrisorios [...] El placer del texto es [...] ese instante insostenible, imposible, puramente novelesco que el libertino gusta al término de una ardua maquinación haciendo cortar la cuerda que lo tiene suspendido en el momento mismo del goce [...] esta gratuidad de la escritura (que se vincula por el goce con la gratuidad de la muerte) es silenciada por el escritor: se contracta, se musculiza, niega la deriva, reprime el goce: hay muy pocos que combaten a la vez la represión ideológica y la represión libidinal (aquella que el intelectual hace pesar sobre sí mismo: sobre su propio lenguaje) [...] la escritura convierte al saber en una fiesta (pp. 9-66).

La apreciación de Barthes –admirador de Sarduy– alcanza otros estadios de interpretación de la escritura barroca. De hecho, y a propósito de los regímenes políticos de sumisión y control político radical, Barthes deduce que, al escribir bajo esas condiciones el sujeto se obceca y:

[...] precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. El poder se adueña del goce de escribir como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo un producto gregario, no perverso, del mismo modo que se apodera del producto genético del goce amoroso para producir, en su provecho, soldados y militantes. Desplazarse puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera o, todavía y más radicalmente, abjurar de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza [...] antes de la acción no se debe nunca, en ningún caso, temer una anexión por parte del poder y de su cultura. Es preciso comportarse como si esta riesgosa eventualidad no existiera (p. 68).

La perspectiva de Sarduy fue agudamente criticada por otro cubano –menos prolífico y más conocido en el campo de la dramaturgia y el cuento que en la poesía–, Virgilio Piñera, un autor audaz; silencioso por gusto y relegado por convicción que, parece haber escrito técnica e infortunadamente para sus arqueólogos literarios. Su imagen de Cuba en el poema *La isla en peso* (1942) es similar a la de R.A, pues lejos de poetizar la Isla como un paraíso tropical caribeño, exótico y exuberante –que muchos de sus antecesores y coterráneos glorificaron con versos–, la concibe sarcásticamente como una cárcel en perpetua oscuridad:

[...] isla rodeada de agua por todas partes, / [...] una isla tropical, / [...] los manglares y la fétida arena aprietan los riñones de los moradores de la isla. / [...] ¡Nadie puede salir, nadie puede salir! La vida del embudo y encima la nata de la rabia. / [...] Cada hombre comiendo fragmentos de la isla, / [...] cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar los bordes de la isla más bella del mundo, [...] qué proyectos tenemos o cuántos hombres

mueren de enfermedades tropicales en esta isla. / [...] Pero la noche se cierra sobre la poesía y las formas se esfuman, / [...] un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir, aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales, siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla; el peso de una isla en el amor de un pueblo.

Cintio Vitier y Lezama discrepaban de las posturas de Piñera y viceversa. Arenas comunica dichas distancias en su autobiografía, mostrando a Lezama Lima como un auténtico orador ornamental y a Piñera como un antibarroco radical. A Piñera lo aterraba el despilfarro y la abundancia conceptual, pues distaba de su sincrética e irónica forma de escribir.

Extrañamente, la restricción de libertad y el sentimiento de opresión del régimen castrista, terminó por limar las asperezas del Góngora y Quevedo contemporáneo al final de sus vidas, tal como lo insinúa el agridulce poema de Piñera, "Un duque de Alba" (1972) –dedicado justamente a Lezama–: "Pero nosotros, en varias camas, / con mugres y millones de lepras, / entre tecnologías dictatoriales, / planes y simulaciones, / ya no sufrimos nada. / Nos permiten tomar pastillas, / y callar". En el crepúsculo de su vida, Piñera compuso *Isla* (1979). En el año de su muerte, Cuba siguió teniendo los mismos ojos despreciables que lo dejaron a la deriva:

Se me ha anunciado que mañana, / a las siete y seis minutos de la tarde, / me convertiré en una isla, / isla como suelen ser las islas. / Mis piernas se irán haciendo tierra / y mar, / y poco a poco, igual que un andante chopiniano, / empezarán a salirme árboles en los brazos, / rosas en los ojos y arena en el pecho. / En la boca las palabras morirán / para que el viento a su deseo pueda ulular. / Después, tendido como suelen hacer las islas, / miraré fijamente al horizonte, / veré salir el sol, la luna, / y lejos ya de la inquietud, / diré muy bajito: / ¿así que era verdad?

Resucitando la discusión, el Neobarroco rompe con lo referencial; se autonombra; se desterritorializa a sí mismo juega a hablar sin decir, se vuelva contra el capitalismo, contra la cosificación y usabilidad del lenguaje. Es un juego erótico, transgrede toda función hegemónica; reescribe, reinterpreta el orden, crea salidas, utopías, otros mundos posibles (Bustillo, 2000: 78). Es decir, el Neobarroco –en su visión conjunta: Deleuze, Jarauta, Baudelaire, Glucksmann; Calabrese, Buci y Perniola– es elástico, descentrado y

problemático, en cuando no, contramoderno y transgresor –como la narrativa de R.A– que hizo temblar al régimen socialista cubano y a sus simpatizantes.

La obra de Reinaldo Arenas se presenta, ante este contexto, como una [contra] revolución literaria y cultural, en la que los paradigmas utópico-socialistas son cuestionados¹⁹. Si la literatura –lejos de pretender una definición canónica, pues resulta inútil– es una forma de pensar el mundo a partir de múltiples pliegues sociohistóricos, culturales y simbólicos, las formas narrativas de R.A plantean una reflexión sobre un momento histórico y epistémico determinado: la Revolución cubana, en la que militó inicialmente, pero que, tras su exclusión, abandonó, declarándose disidente.

Los temas de las distopías de R.A son, entre un gran número de ellos, el abandono y el sentimiento de exclusión. Del mismo modo, forman parte de su narrativa, la creación de mundos ficcionales y aventuras surrealistas donde la realidad y el delirio se confunden (*El mundo alucinante*, 1969, ganadora de la segunda mención en otro concurso de la UNEAC). Su naturaleza medular, mágico-realista –con arrostos de neobarroca– hace que Fray Servando se sienta fuera de lugar; en muchas ocasiones solo y enfrentado como Celestino al sinsentido y a su sino: evidente distopía moderna que descentra los límites espaciales mediante una poética del exceso y el tedio.

El mundo alucinante, desenfoque de la ‘realidad’ y exaltación del absurdo y el drama –tal vez su obra más citada–, aportó sustancialmente al canon de América Latina por refractar la crisis del saber historiográfico –relación entre lo histórico e imaginario– fue enviada –al ser rechazada en Cuba– de forma clandestina al exterior –donde ganó el *Premio Le monde* a la mejor novela extranjera en 1968–. La caída al *no-lugar* o las constantes alucinaciones que experimenta el personaje (a modo de digresión narrativa)

¹⁹ La perseverancia de la utopía moderna en tiempos de la Cuba soviética, dio paso a la literatura de la violencia o de la Revolución, en la que se advierten las distopías como evidencias del absurdo proyecto totalitarista que dejó a la Cuba moderna en una crisis peor que la de sus tiempos coloniales.

son una metáfora de la crisis sociopolítica y económica que atravesaba la Cuba de su época y que condujo al sistema socialista a su autoaniquilación. Fray Servando –alter ego del poeta– termina en la ingravidez; flotando en la incertidumbre –como una sombra errante–. La construcción antiutópica de la novela posibilita al autor afrontar el caos de su realidad alienante.

Obras literarias como las de R.A diversifican el canon de la literatura latinoamericana, pues aportan nuevas epistemes que sugieren la configuración de un espacio para la resistencia no solo a los sistemas dominantes sino al propio pensamiento, lo que deriva en un conflicto ontológico de orden mayor: un pensamiento disidente *per se* y en fuga; contramoderno a lo Sarduy y transgresor a lo Lezama Lima. En otras palabras, la literatura de R.A motiva el surgimiento de nuevas realidades literarias y en cierto modo, las potencializa.

R.A sobrevivió al feroz ostracismo y a la condena que recibió en la cárcel *El Morro* entre 1974 y 1976 por su ‘desviación o diversionismo ideológico’. En su libro *Antes que anochezca* (1992) –publicado dos años después de su muerte– cuenta que su estadía en la cárcel fue dura y que, para mitigar la contingencia, redactó por mucho tiempo cartas que le dictaban los demás prisioneros para sus familiares. Él gozaba a lo cortazariano –del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea– con las anécdotas y ocurrencias que le susurraban los convictos, aunque admite que le tenían respeto por saber escribir, no por ser un intelectual.

En el documental que citamos en el anterior capítulo, R.A –enfermo de SIDA– expresa desde su alcoba en Nueva York: «Yo aquí no tengo ninguna nacionalidad. En Cuba era una no-persona. Desde el punto de vista legal no existo». Y en un ensayo titulado *La represión (intelectual) en Cuba* (1980) exhala:

POR PRIMERA vez soy un hombre libre, por lo tanto, por primera vez existo. Mi vida hasta ahora ha transcurrido entre dos dictaduras; primero la de Batista; luego, la dictadura

comunista. Precisamente por estar por primera vez en un país libre puedo hablar [...] decir al pan, pan, y al vino lo que se nos ocurra (42).

En la cárcel debió declararse culpable –aún contra su voluntad– de los peores crímenes y actos vandálicos. Al igual que Heberto Padilla, fue obligado a firmar cartas a favor del régimen: "firmé cuanto papel se me puso ante los ojos [...] firmar [...] era mi conciencia prácticamente indiferente" (45). El exilio²⁰ determinó el alcance simbólico de la obra de R.A (su anhelada escritura de libre pensamiento).

El Barroco americano –expresado de formas diversas en la obra de Lezama Lima y la del ‘neogótico’ Carpentier– nace del mestizaje; de los procesos de transculturación. Es una respuesta exuberante e intertextual a la heteronormatividad y la violencia simbólica de la que hemos hablado en esta disertación y que aporta a la discusión sobre la novelística posmoderna hispanoamericana, caracterizada en el caso de R.A por su originalidad que muchos recibieron intempestiva e insólita, por considerarla furiosa, contrarrevolucionaria y contraria a los valores y esquemas narrativos propuestos por la dictadura. Arenas no solo convaleció por el Sida sino por su angustioso nihilismo autodestructivo:

Mal poeta enamorado de la luna, / no tuvo más fortuna que el espanto; / y fue suficiente
pues como no era un santo / sabía que la vida es riesgo o abstinencia, / que toda gran
ambición es gran demencia / y que el más sórdido horror tiene su encanto. / Vivió para
vivir que es ver la muerte / como algo cotidiano a la que apostamos / un cuerpo espléndido
o toda nuestra suerte. / Supo que lo mejor es aquello que dejamos / -precisamente porque
nos marchamos-. /
Todo lo cotidiano resulta aborrecible, / sólo hay un lugar para vivir, el imposible. /
Conoció la prisión, el ostracismo, / el exilio, las múltiples ofensas / típicas de la vileza
humana; / pero siempre lo escoltó cierto estoicismo / que le ayudó a caminar por cuerdas
tensas / o a disfrutar del esplendor de la mañana. / Y cuando ya se bamboleaba surgía una
ventana / por la cual se lanzaba al infinito. / No quiso ceremonia, discurso, duelo o grito,
/ ni un túmulo de arena donde reposase el esqueleto / (ni después de muerto quiso vivir

²⁰ Su destierro constituyó, en esencia, no solo el cuestionamiento de la moral del régimen, sino su sufrimiento individual que refractó el entusiasmo colectivo de los disidentes de la Revolución. Las obras publicadas en el exilio gozan de un ritmo vertiginoso, una repetición frenética de imágenes y símbolos. La violencia y el horror, así como los artificios y la creación de realidad simuladas, fugaces –características de la vida moderna y el sinsentido de la banalización de la muerte–, advierten el desgarramiento ontológico de su homoerotismo. Todo esto prefigura y consolida, su armazón estético y literario neobarroco.

quieto). / Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar / donde habrán de fluir constantemente. / No ha perdido la costumbre de soñar: / espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente. / (Autoepitafio, 1989).

Cara a cara –como lo hizo en su momento Pavese–, el poeta enfrentó su muerte. El autor en sus últimos días de vida, se dedicó solo al oficio de la escritura y al de la supervivencia y al igual que, Gastón Baquero, Manolo Granados, Severo Sarduy, Néstor Almendros y Pancho Vives, murió en el exilio en 1990. La causa de muerte fue el suicidio, que bien podría leerse como un acto de liberación ‘imperfecta’ e ‘inconclusa’. En sus obras la esperanza tenía la cara de la represión sexual y política; la muerte desdoblada. Así mismo, la escritura constituyó su huida, su fuga; ese fluir simbólico de resistencia a la marginación.

3.1 Cuba un velero transcultural

*Y decidió batirse en duelo con el mar
y recorrer el mundo en su velero
y navegar
y se marchó y a su barco le llamo libertad
y en el cielo descubrió gaviotas
y pinto estelas en el mar*
José Luis Perales

Cuba pasó ‘sorpresivamente’ de la superabundancia a la hiperescasez. Fue el país más próspero de América Latina en tiempos precoloniales, pero tras la Revolución, perdió todos los privilegios y comenzó a experimentar drásticos cambios en sus políticas de gobierno, lo que afectó considerablemente la percepción social de cientos de sus habitantes –que perdieron hasta la idea de democracia–, en especial la de algunos intelectuales como Arenas, a quien invadió un compromiso político –similar al de Martí, Cabrera Infante y Piñera– que se interpretó como disidente y se censuró por su marcada objeción de conciencia en la posrevolución.

La isla de más de 100.000 km², fue la primera región de Iberoamérica en usar máquinas y barcos de vapor (1829); la cuarta del mundo en tener ferrocarril (1837). Cuba

fue en su época, el país más vanguardista y moderno (en términos tecnológicos) de Latinoamérica: por su relieve circuló el primer tranvía (1900) y el primer automóvil y teléfono sin necesidad de operadora (1906). Fue, además, la segunda nación del mundo en inaugurar una emisora de radio (1922); la primera en conceder divorcio a parejas en conflicto (1918); la segunda en tener cine 3d y multipantallas (1957); declararse libre de analfabetismo (1956); transmitir TV a color y tener más automóviles –(1958), mismo año en que ocupaba el tercer lugar entre los países latinoamericanos con más reservas de oro, dólares y valores convertibles en oro–. Una metrópolis perdida.

El tercio de revoluciones libertadoras mundiales y su posterior recuento, admite la reflexión sobre la transculturación –cubanidad según Fernando Ortiz– como un fenómeno interesante en el que, la búsqueda del sentido de una cultura o mejor una identidad, se debate entre el desarraigo y el desgarramiento. Cuba está cifrada en ancestrales tradiciones e historias multiculturales. La isla caribeña –como muchos países latinoamericanos– es un remolino; un gulasch de eventos y sucesos sociales que la han ‘fortificado’. Dicho sincretismo –autoconocimiento de su esencial humanidad en palabras de Lezama Lima–, adquiere múltiples interpretaciones. Ha sido entendido en términos de singularidad, pero también de apertura a proyecciones dialógicas con el espacio, el tiempo y la historia: "Hay algo inefable que completa la cubanidad del nacimiento, de la nación, de la convivencia y aun de la cultura" (Ortiz, 1949:13).

Regresando a la entrevista que Soler Serrano le realizó a Sarduy en *A fondo* (1976), podemos leer varios ejemplos de transculturación en sus respuestas:

El cubano sabe oír. La instancia e importancia de lo acústico. La primera página de la literatura cubana es sonora. La literatura cubana comienza con el diario de Colón, literatura típicamente cubana. La nota que le garantiza que va a tocar la tierra. No era un sueño ni un delirio sino el descubrimiento de otro mundo: Toda la nota oyó pasar pájaros. Vieron un ramo de fuego caer sobre el mar. Hay pues en lo cubano, el poder de la música, su significante mayor, su sincretismo. La cadencia al caminar, el ritmo al hablar, la cadencia, los gestos [...] El son de la loma es emblema de Cuba. Lo español se funde con lo negro, lo mulato. Las trovas vienen del campo cubano, de la lejanía colonial. [...] Cuba,

superposición de tres culturas. [En] la orquesta cubana, el instrumento central es la flauta china; percusión africana; texto en español. El sentido cubano del azar. La historia de Cuba es un juego de azar. Una serie de milagros y coincidencias. Cultura española. Cultura africana. Cultura china. Tres culturas superpuestas.

Las reflexiones de Sarduy nos llevan a continuar con la propuesta de Ortiz. El intelectual cubano, realizó pesquisas sobre la afrocubanidad y el amestizamiento como procesos de transculturación. «La ‘destrucción de las Indias’ fue producto del violento impacto de las culturas preletradas continentales entre sí y el enfrentamiento de los indoantillanos con la alta cultura europea del siglo XVI» (Ortiz, 1949:16). El inmenso amestizamiento cultural y étnico en Cuba dio lugar a que su historia adquiriera complejos ropajes –intercambios culturales entre metrópoli y Colonia– que (im)posibilitan hoy su concepción desde la transculturación.

En el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983), Ortiz discierne sobre otros asuntos relacionados con la nacionalidad cubana y sugiere unas aclaraciones –necesarias, en cuando no, más exactas– para desambiguar el concepto de transculturación:

Con la venia del lector [indica] especialmente si es dado a los estudios sociológicos, nos permitiremos usar por primera vez el vocablo transculturación, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo aculturación, cuyo uso se está extendiendo actualmente [...] Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género, pero transculturación es vocablo más apropiado [...] La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadas transculturaciones [...] El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca (27-29).

Lo que advierte Ortiz es ampliar la dimensión antropológica y cultural del término para observar en Cuba los diferentes matices históricos que ha adquirido desde sus concepciones mitológicas, alineales y fundacionales, pues la situación demográfica de Cuba hoy no es la misma que antes de los tres exilios que hemos citado. La transculturación de la Isla se refracta en su constante hibridación histórica.

Hablar de un país transcultural como Cuba, sugiere la idea de advertir la *no-isla* como un velero que, ‘infortunadamente’ no tuvo impulso por la obstinada desidia de sus gobernantes. Su mástil fue la Revolución. Sus velas, repetidos golpes de Estado. La esperanza fue la orza que compensó la furia y fuerza del viento socialista. La resistencia y compromiso político de poetas como R.A hace pensar en los remolques que naufragan en aguas profundas.

4. Reinaldo Arenas: escritura disidente y reescritura distópica

*Lo más difícil como escritor
es
mantenerse en la subversión.*
Severo Sarduy

La disidencia y la distopía, hasta aquí referidas como valores constitutivos de la subjetividad del escritor cubano R.A, sugieren ahora la conciencia de un proceso de preescritura, escritura y reescritura de tensiones ideológicas (ficciones, historias y testimonios) liberadas del pretexto funcional y comunicativo. Es decir, el lenguaje como un juego cínico; una parodia híbrida de géneros literarios –ironía y despiadado sarcasmo– en cuando no, simulación de la contingencia política de la Cuba de su época.

Para el autor, contener sus prácticas sexuales como sujeto homoerótico –representativo–, derivó en una explosión lírica emotiva; salvaje, subversiva y, por ende, malinterpretada por la insidiosa Revolución cubana –la instauración de su régimen del terror– y la arqueología literaria que hoy, caen en el lugar común de censurarlo.

4.1 *El Central* (1981). Crónica del cautiverio

*¿Qué es la historia sino
nuestra imagen de la historia?*

J. L. Borges

El Central –publicado tras su exilio– es un extenso poema narrativo en el que la distopía se expresa de forma metafórica. Es el relato de las torturas; una oda a la disidencia en tiempos de opresión física y espiritual. El poema pertenece a una trilogía que lleva como título *El leproso* (1990), la cual consta además de un poema homónimo y otro titulado *Morir en junio y con la lengua afuera* (1983). *El Central* presenta el campo de trabajo forzoso donde fue recluido Arenas por órdenes del régimen castrista.

En esta obra, «Arenas hace una “crónica de la esclavitud, mezclando en un eterno presente los discursos históricos (López de Gómara, Bartolomé de las Casas y Fidel Castro) que dan cuenta de la esclavitud en Cuba desde la Conquista hasta los campos de trabajo forzado. (...) más que un poema, es una ligazón de atrocidades en tono exaltado en la que se funden todos los discursos del poder» (Castrillón, 2014). R.A deja en delación la crueldad vivida en ‘El Central’, una pseudo unidad militar que, en realidad era una de las tantas plantaciones de azúcar –economía del país – en la que los internos eran sometidos a torturas psicológicas.

Mientras Guillén (1969) levanta una muralla con versos para unir horizontes entre blancos y negros, Arenas recrea *El Central*, una distopía alucinante en la que manos esclavas revuelven y siembran la tierra y exprimen los tallos, cuajan el jugo para que el ilustre extranjero, agite la esbelta cucharilla y beba. R.A precisa, además, con arrestos de cinismo, la forma en la que el rey posa su mano sobre las tierras conquistadas:

Aquí, aquí. / Aquí el dedo del fanfarrón. El indignado dedo / del gran dictador, señalando los campos que / manos esclavas tendrán que arañar. / [...] Aquí, aquí. / 80.000 manos acá, en la zona occidental / que hay que sembrar, abonar, recolectar, empacar / y exportar. / [...] Elemental y apabullante / rústico y gritón / amenazador y furioso / bárbaro y bambollesco / ha de ser el discurso del nuevo trajinador de sentimientos. / Su presencia, voluminosa y velluda. / Sus andares, libidinosos y ásperos. / Sus promesas, descomunales

y estúpidas. / Sus leyes, intransigentes y arbitrarias. / [...] Bella la figura del indio / desnudo. / Bello su cuerpo sin vellos. / [...] Y aquellos muslos, Ay, dorados y duros; torneados. Tan diferentes de estas carnes europeas, peludas, / blandas y lechosas; envueltas en trapos. (pp. 11-13).

La atmósfera en la planta de Caña se va tornando más asfixiante cuando Arenas comienza a denunciar las condiciones en las cuales eran tratados él y sus amigos bajo el cautiverio, además contempla como Arturo Cova en *La Vorágine*, el grito de las plantas:

Es digno y espantoso mirar todo este olor, todo este verdor que espera por el hacha, Señor. [...] y no es culpa mía si siento deseos de empezar a gritar, a aullar; si siento deseos de revolcarme entre las hojas lisas y relucientes. [...] Señor. Y tanto ha sido el furor desatado, la innecesaria violencia y la codicia, que [...] unos murieron de hambre, otros de trabajo y muchos de viruelas. [...] Unos se quitaron la vida con zumo de yuca; otros con yerbas malas; otros se ahorcaron de los árboles. Y muchas mujeres [...] se han colgado al mismo tiempo que ellos, y se han lanzado con sus criaturas contra los peñascos, dicen que para no parir hijos que sirviesen a extranjeros. Y ellos, los nuestros, siguen golpeando, no cesan de esclavizar, ofender y matar. [...] Qué podemos hacer por esos cuerpos cimbreantes que se deslizan relucientes por entre aguas y bejucos, y para quienes ya está preparada el hacha... (pp. 19-21).

Contra la selva legendaria, el Gran Cacique lanza una jauría que se confunde con los soldados y los rifles automáticos, su objetivo, cazar negros; la recompensa para quien cace más, una medalla que lo distinguirá como héroe y tal vez una hacienda o un par de monedas de oro:

Negro / no hay sociedades secretas / no hay sociedades mágicas / no hay ritos / no hay sociedad que te salven / Tu color te condena. / [...] El negro cae cae cae en la tierra hirviente que lo achata y / engulle cae en los abismos brillantes / que lo retienen embruteciéndolo cae en la / Granja Estatal que lo esclaviza cae cae / cae finalmente en el oscuro vientre del barco / que lanza emanaciones torturantes / [...] Negro no hay tambores en la noche / que amedrenten la codicia del tratante, / de nada te servirá beber sangre de / gallo / Ellos terminarán bebiendo tu sangre. / [...] Ellos terminarán siempre reventándote. / (pp. 33-36).

De esta manera, Arenas se encarga de presentar sus impresiones distópicas en torno a la esclavitud en tiempos de Conquista (donde la cabeza de un negro cualquiera cae en una caldera y hasta sus sesos se transforman en azúcar de caña), la decadencia de la

República de Cuba y los excesos del «Reprimerísimo», los cuales d(enuncia) con un lirismo cínico, característico de su disidencia.

La voz del poeta se confunde con un grito, un estruendo, ¡puñetazo es la palabra!; una delación de las irregularidades del poder político cubano. Arenas gritará en su poema que para construir un imperio celeste se necesita algo más que brazos negros. Los personajes de *El Central* exhiben un cero en sus bocas y de golpe, una puta uniformada, revolucionaria e histórica, mueve el culo y danza al son de un chachachá. (*lo que pasó pasó*, parecen decir esas nalgas). No hay que ser indiscretos. Basta sencillamente con mirar (p. 38). Los muertos son llamados, los negros cubanos son citados a la provincia, no hay tiempo, la patria los llama, el Reprimerísimo quiere que formen parte de una estrella del cielo habanero.

Agoniza la tarde en Nueva York, Reinaldo Arenas abre las páginas de un periódico como si de un muchachito se tratara y lee en ellas a su amigo Lezama Lima (1910): «las incesantes transformaciones de la caña necesitan [...] más un periodo geológico que una industria, una medida relacionable entre el vegetal, el hombre y el fuego [...], un juego de posibilidades del que solo los cubanos conocemos el secreto». Arenas evoca a esos negros mientras sorbe una taza de chocolate y recuerda ese sabor dulce que proviene del cañaveral del que hizo parte. Boga, se rasca bajito, se acomoda en su sillón, ruge y le pregunta a una nube:

En qué aguas se reúnen / el que cuenta el terror / y el terror que se cuenta [...] De noche los negros. ¿Son “almas que gimen”? ¿Son aguas que fluyen? ¿Son perros que ladran? ¿Son cosas que revientan? De noche los negros, ¿son negros? [...] son reclutas, son bestias que giran violentas y torpes; hambrientas y torpes; esclavizadas y torpes [...] De noche, de noche de noche los negros de noche, ¿se distingue el color de su piel? ¿se distingue el color de su angustia? ¿se distingue el color? [...] ¿saben ellos la dimensión de la estafa que padecen? [...] ¿Alguien se atreve a negarnos la eternidad? (pp. 56-65).

Arenas está bebiendo sangre de negro, de indios. El saber esto, aumenta su libido porque recuerda a aquellos hombres de tez brillante, de cabello lacio y negro y esas pieles apretadas y suaves, ¡Auch!, ¡cómo quema este chocolate! ¡Azúcar! Sigue su diálogo con la nube:

¿Me detendré en el tiempo (cuál, cuál)? [¿] O aceptaré la nueva bocanada de injurias, los nuevos ritos bárbaros? Y todo en nombre del progreso de las ciudades. Y todo en nombre de la revolución perenne y de las nuevas conquistas [...] (p. 69).

El tono épico del poema funciona para denunciar las doce horas de trabajo que tenían que cumplir los reclutas bajo un sol intenso, para luego que cayera la noche, servir de velas. Si vestían algo era para soportar el calor y cubrir sus heridas y quemaduras. *El Central* refracta la esclavitud cubana desde tiempos coloniales hasta los de la Revolución y el posterior estallido de las guerras civiles:

Y la avioneta contra el manglar. Hormigas con alas, hormigas con alas, y un nuevo testimonio de la infamia en apariencia de rosa sobre una leyenda de felicitación. / Alguien toca. / Alguien toca. / Me voy. / Me voy disolviendo. / Me voy desvaneciendo / Me voy evaporando / Me voy muriendo / Me voy callando / Me voy gritando / Me voy engarrotando / Me voy reventando / sin haber visto el reventar / de esta tierra de muchos truenos / y rayos. / El ta ta ta, el ta ta ta, el ta ta ta, / incesante (pp. 76-77).

Mutilar uno de sus miembros superiores o intentar huir, era la decisión de muchos internos que se negaban a trabajar. R.A muestra con una crudeza considerable –y probablemente exagerada–, el ‘infierno’ o ‘barbarie’ de la represión desmedida. En su poema, incluye además reflexiones sobre la historia política de la Cuba soviética –que lo *revienta y encojona*–; la filosofía revolucionaria –que lo fatiga, lo enferma y lo consume–, y su íntima susurración insurrecta -que lo libera y lo lleva al Nirvana de la disidencia-:

Qué se puede esperar de esta juventud / hecha a la persecución, / a la orden insoslayable, / a los largos discursos altisonantes, / al trabajo obligatorio e inútil, a la sucesiva inseguridad. / Nada, nada puede esperarse de esta juventud. / [...] que va a una universidad donde no se enseñan / lenguas/ sino textos temibles, /que habita un sitio donde siempre se les comunica / por qué debe morir constantemente, / por qué debe estar dispuesta a renunciar a todo / –aun a la dicha del propio renunciamento / [...] Todo, todo se puede esperar de esta juventud. / [...] Únicamente frente al mar / abriremos los ojos. / Únicamente frente al mar respiraremos un instante / (ni siquiera se vislumbra el estímulo de una / esperanza colérica) / Únicamente / Única / mente (pp. 81-83).

El mar, siempre presente en sus obras, siempre fijo en sus pupilas así miren a otro lugar. De forma directa, R.A se va lanza en ristre contra el régimen castrista, atacándolo

verbalmente y refiriéndose a la heteronormatividad y violencia simbólica –sociedad uniforme y esclavizada– evidenciada desde tiempos precoloniales hasta los que él vivió:

Ah, cómo chisporrotea la mierda cuando se revuelve. / Ah, con qué prudencia todo dictador condena a / muerte a quien ose manejar la espumadera. / Ah, cómo asquerosamente me apasiona revolver. / Ah, cuánto apestan los héroes. / Oh, cuánto apestan [...] HABLAR de la historia / es hablar de nuestra propia mierda / almacenada en distintas letrinas [...] es entrar en un espacio cerrado / y vernos a nosotros mismos / con trajes más ridículos, quizá, / pero apresado[s] por las mismas furias / y las mismas mezquindades [...] –Manos esclavas sacan oro, mueven trapiches, construyen puentes, fosas y carreteras, estrangulan y aplauden [...] –Manos esclavas lustran la esfera [...] Veo un continente de indios esclavizados y hambrientos, reventando en las minas o en el fondo del mar [...] tres millones de negros [...] extendiendo el cañaveral a los pies del amo [...] adolescentes [...] arañando la tierra (pp. 87-95).

Arenas da voz a su liberación. Su queja es ante la contingencia y ante sus mismas contradicciones ideológicas. Su agonía es la prefiguración de su suicidio. Su lucha es contra la utopía deshumanizante de la Revolución. Sus versos son flashback; instantáneas que intentan no dejar impertérrito a quien lee, en clave distópica, líneas como:

Sé que más allá de la muerte / está la muerte, / sé que más acá de la vida / está la estafa. / Sé que no existe el consuelo / que no existe / la anhelada tierra de mis sueños / ni la desgarrada visión de nuestros héroes / Pero / te seguimos buscando, patria / en las traiciones del recién llegado / y en las mentiras del primer cronista. / [...] en las amenazas el nuevo impostor / [...] en el roer incesante de las aguas / y en la confusión de todos los gritos / [...] en las costas usurpadas de metralla / [...] en las madrugadas de cola para el pan / y en las noches de cola para el sueño / [...] en las contradicciones de la historia / [...] en la memoria de un gran latigazo / [...] en el infinito gravitar de nuestras furias / [...] en el hambre de ayer que hoy hambrientos condenamos / [...] en el chantaje internacional / [...] en el pueril aplauso de las multitudes / [...] te seguimos buscando / te seguimos (pp. 101-104).

Si hablamos de tiempos bélicos, el arma de Arenas fue siempre la metáfora. Su escudo, esa prosa surrealista. La historia, su salto en espiral a territorios desconocidos – como en *El mundo alucinante*. Reinaldo Arenas, un poeta que ha perdido su identidad y que aúlla alrededor de un islote buscando un lenitivo, quizás huyendo de un monstruo que, a lo lejos, da órdenes que nadie escucha y a quien todos siguen en una naturalizada maquinación.

4.2 *Otra vez el mar* (1982). Poética del miedo, el hastío y la ingravidez

Pero el revolucionario verdadero empieza a serlo cuando subordina su ambición personal a una idea. Los revolucionarios pueden ser cultos o ignorantes, inteligentes o torpes, pero no pueden existir sin voluntad, sin devoción, sin espíritu de sacrificio [...] Si la Revolución por la que había combatido se prostituía en la dictadura de un zar vestido de bolchevique, entonces habría que arrancarla de raíz y sembrarla de nuevo, porque el mundo necesita revoluciones verdaderas.

Leonardo Padura

Otra vez el mar (1982) hace parte de su *Pentagonía*, conformada además por *Celestino antes del alba*, 1980; *El palacio de las blanquísimas mofetas*, 1980; *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*; 1991 y *El asalto*, 1990. La novela está dividida –o mejor, unida– en dos partes, dos monólogos extensos: *una sola sombra larga*.

Otra vez el mar fue extraviada y posteriormente, reescrita en el exilio del autor. La novela es una oda al mar y a la paisajística cubana como tal, atenuada por un grito seco de indignación ante la Revolución y los abusos del poder por parte del régimen autoritario. En su defensa por la libertad, R.A. confiere especial atención a la creación de dos voces; dos personajes casados que comunica a su manera, el desasosiego, el sentimiento de frustración que, en virtud de una revolución poética del hastío y la desilusión, se termina enfrentando a un gobierno y una sociedad represiva donde solo quedan vestigios de palabras.

Tras cuestionar la vida, a *Héctor*, personaje de esta novela en la que la distopía surge como una metáfora, no le queda más remedio que seguir jugando a ser partidario del socialismo o rebelarse ante este sistema. En su ensayo, *El socialismo en cuestión: anti-utopía en Otra vez el mar y El asalto de Reinaldo Arenas* (1993), Jesús Barquet infiere que:

La rebeldía asumida por Héctor no será entonces la respuesta anárquica que en tales regímenes totalitarios lleva al sujeto a la muerte o a un encierro de cualquier tipo (prisión, sanatorio, campo de concentración), sino aquella desesperada en que el individuo toma cuenta de su propia vida como una forma de ratificar su libertad: el suicidio. (pp. 129-130).

Concordamos con Barquet cuando sugiere que, *Otra vez el mar* –pensamos que igualmente *El Central* – es una:

metáfora de la lucha de toda la humanidad por salvar la condición humana, degenerada de diversas maneras por los propios individuos y sus diferentes sociedades. Para Héctor, todo “hombre verdadero” constituye una “airada” y “melancólica protesta” contra “este poema infernal que es la vida” (299-300) (p. 132).

La carga política –en cuando no, ideológica– de esta novela es innegable, pues su construcción (preescritura, escritura y reescritura), empresa neobarroca del simulacro; indeterminada, estuvo marcada sistemáticamente por la prerrevolución, la consolidación de la dictadura castrista y la posrevolución. El mar en esta novela es metáfora de la muerte –símbolo de libertad para R.A.–, constituye la expansión del infinito poético; la evidencia de una masa *ebria de carne azul; hidra absoluta* –Valéry– que llega mediante olas hasta los pies descalzos y encadenados de cientos de cubanos:

Cundo se tira una piedra en el agua, todo se confunde. El pinar, el cielo, las nubes. Todo junto no es más que un brillo de colores dentro del agua. Si uno se zambulle no se ve nada. [...] Seguimos avanzando. De nuevo el mar. Esta vez por entre los troncos de los pinos. Como un río muy quieto, fluyendo despacio. Blanco, detrás de los árboles. [...] Qué inútiles las palabras. [...] Me vuelvo. Respiro hondo. Y es el mar. El dolor del mar... Qué será de la gente a cientos de kilómetros del mar (pp. 10-32).

Leer una novela como *Otra vez el mar*, implica ser tripulante de un submarino y reconocer, de golpe, no solo la lógica disforme y nunca igual de la marea sino las formas expresivas -contradictorias y ambiguas– de las aguas; la agonía de los peces que saltan al malecón para ver La Habana de Gastón Baquero, momentos antes de morir. Los juegos semánticos y la deconstrucción sintáctica de R.A., –sin más, su voz–, seduce al lector a dirimir si está frente a una metaficción historiográfica o dos monólogos in(ex)teriores de tono épico y con arrestos de contrarrevolucionarios:

Estamos en guerra, óyelo bien, vivimos bajo la amenaza de que nos fulminarán; en una perpetua lucha que va más allá de los límites del campo de batalla, que a veces, siempre, sobrepasa en horror la misma batalla... A quién puede interesarle mi tragedia, si ahora mismo todos podemos perecer fulminados. [...] es terrible vivir bajo la amenaza, la advertencia, de que este miserable día, puede ser el último; aún dentro del horror es imprescindible que haya una estabilidad, detenerse [...] trataré de sobrevivir [...] Es preferible la guerra abierta, que lleguen las bombas de una vez: así por lo menos, habría un fin, el caos no sería perpetuo (p. 32).

Otra vez el mar representa metafóricamente la disidencia y la distopía por sus múltiples imágenes de referencia al dolor y a una sociedad indeseable, cuya opresión no parece tener fin. Se trata del estertor dilatado de dos personajes acostumbrados al horror de las dictaduras y lo estallidos de la guerra. ‘Un matrimonio’ que tiene que enfrentar primero las tensiones políticas exteriores que las internas y de pareja:

Alguien viene de pronto y agrega que si uno pasa mucho rato mirándose al espejo termina viéndose muerto. “Terminas viendo solamente una calavera, tu esqueleto (p. 35) [...] los rebeldes están metidos dondequiera, todo está bloqueado, ya no entra ni una vianda, ahora sí que moriremos de hambre. [...] esto no puede durar mucho. [...] Las armas las tiene el gobierno. ¿Y qué puede hacer un alzado sin armas? ¡Comer vacas y acabar con todo! Eso es lo que están haciendo, jodiendo al país cada vez más [...] aquí siempre hay una guerra, un golpe, cualquier tipo de revolución o chanchullo... [...] ya toman tal pueblo, ya controlan tal provincia; esto se cae [...] Disparos, ahora más cercanos, como si el mundo se estuviera acabando. Y yo me pregunto si alguna vez estuvimos en el mundo (pp. 47,48). Estamos sentadas en la sala, mi madre y yo, alumbrándonos con una vela que ella mismo fabricó con un pedazo de jabón [...] Ahora se oye más claro el tiroteo. También el ruido de avión que cruza el pueblo. Después, el bombardeo. A veces entra por la ventana un olor a tierra mojada que no sé de dónde puede llegar pues hace meses no llueve. Así, tratando de localizar ese olor, se hace de madrugada [...] En la esquina han instalado altavoces que no cesan de transmitir himnos [...] (pp. 51-52)

Los seis días de vacaciones de la pareja en Guanabo –noroeste de Cuba–, terminaron convirtiéndose en una experiencia aterradora. Ella, anónima en el relato, parece inexistente. Su voz se interpreta más bien como la parte femenina –ánima– de Héctor, su ‘esposo’, quien discierne constantemente sobre su mundo:

Héctor y yo nos encaminamos hasta el barullo. Varios rebeldes protegen con sus rifles a un hombre sudoroso al que la muchedumbre quiere linchar [...] Todo el mundo se aglomera a su alrededor. Algunos se han subido a los árboles; otros se agarran a los barrotes de las ventanas [...] Fuego [...] Las balas entran en la cabeza del hombre [...] ¡Viva la Revolución! (57,58).

Héctor, lucha como adolescente contra el gobierno batistiano. Fue parte de la *barba* y el aliento de la revolución, pero –al igual que su creador, R.A–, termine siendo traicionado por Castro. Su aliento revolucionario se vino al piso y terminó siendo parte de los disidentes. Desde entonces, su único anhelo es la frescura del mar que:

llega con fuerza. [...] llega hasta mi cara. [...] Poco a poco, el silencio; o quizás no el silencio, sino las sombras entre las cuales todos los sonidos parecen recogerse, y hasta los ruidos más vulgares se transforman [...] El mar abierto, tenso, como de vidrio, donde quizás de dejarme caer rebotaría [...] Tenemos aún cuatro días para tirarnos en la arena, para oír el mar, para cerrar los ojos (69-76).

La denuncia –disidencia política y sexual– de Héctor, se lee como un testimonio de la persecución del régimen, que no fue exclusiva para los intelectuales y homosexuales hombres sino para las mujeres. La disposición de la obra en cantos o jornadas hace que la obra adquiera un tono ilíadico contemporáneo en los que la cólera de ‘Aquiles Castro’ provoca una reacción de denuncia en ‘Héctor Arenas’:

Lo peor es que no hay un punto exacto de partida, una fecha, un acontecimiento que marque el comienzo del desastre, mucho menos sus límites; no hay una catástrofe definitiva; todo se va como disolviendo, pudriendo; no de un golpe, no, sino, perennemente, y sólo queda el caos, la miseria, el miedo, el incesante acoso [...] Hoy prohibieron tal programa, hoy suprimieron tal revista, hoy racionaron tal producto, hoy prendieron a tal personaje, hoy fusilaron tantas personas. Hoy, hoy, así, así, hasta que lo terrible se vuelve monótono, y uno no busca [...] sino, ya solamente un sitio donde meter la cabeza, respirar, y verlo todo, ver la destrucción completa [...] nuestra destrucción (80).

El personaje Héctor de *Otra vez el mar* es el príncipe de la disidencia, no está a la defensa de Cuba –Troya–, pero sí a la defensiva del hostil Castro, quien ataca su integridad como ciudadano y como intelectual. El caballo de Héctor es la narración distópica; su actitud neobarroca y antihistórica, y desde luego, su visión homoerótica de la Revolución:

El soldado acaba de masturbarse. El semen, al caer sobre las llamas, provoca un corto chisporroteo. El calor aumenta. Otra mujer pide agua, lanza un bramido y se evapora sin dar tiempo a que los soldados la fulminen. Un hombre, que aún conserva un ojo útil, empieza a leer [...] El cielo se nubla de aviones. Su estruendo aplaca por un momento el grito de las diferentes comisiones que se devoran y pulverizan la ciudad. Empiezan a caer

las bombas [...] En un instante la ciudad se llena de esqueletos que también se difuminan (pp. 120-127).

Las siguientes líneas muestran el motivo literal por el cual el régimen censuró su narrativa. Socavar la ideología socialista nunca fue conveniente para el autor, quien expresó, ora en clave histórica y verosímil, ora en lenguaje figurado:

Llegamos al Malecón y logramos, entre gemidos de muerte, escalar el promontorio que formaba el muro. Sin fuerza siquiera para lanzarnos, nos quedamos mirando la ex ciudad en ruinas que ya desaparece, convirtiéndose en un hueco. Entonces nos volvemos hacia el mar [...] Vuelvo la cabeza hacia donde estaba la ciudad destrozada [...] En alguna parte del mundo [...] no debe ser solamente la violencia y la soledad, la bestialidad, la torpeza, el desconcierto y el estupor lo único que nos aniquile (pp. 127-128). Dónde estoy, dónde estoy. ¿Dónde debo estar y no estoy? ¿Dónde recuerdo haber estado y nunca he estado? ¿Dónde estar? ¿Cómo estar? ¿Cómo llegar al sitio donde nunca estaré y debo estar para estar? [...] Otra vez estamos aquí, irreales, irreconocibles, irremediamente solos y patéticos [...] ya sin [...] esperanza (pp. 156-157).

La disidencia y nihilismo (deconstrucción histórica) del autor no solo se constata en fragmentos y señalamientos como el anterior, también la distribución tipográfica (deconstrucción ficcional rebelde para darle prioridad simbólicamente a los espacios que él ‘no tenía’ al ser víctima de la represión sexual y política) elegida –creacionista; lluviosa–, dio pie para reconocer su absoluta digresión en términos estilísticos:

El mar
es ahora estruendo apagado
que disfraza sus ofensas con tranquilos
susurros
El mar
grito que se retuerce,
perturbado instrumento
por el que se han deslizado
todos los terrores,
[...] estruendosa carcajada
furia en constante acecho,
luminoso estertor (197).

Mar del Acoso
Mar del Chantaje
Mar de la Miseria
Mar de la Abstinencia

Mar de la Maldición
Mar de la Impotencia
Mar de la Desesperación
Mar del trabajo forzado
Mar del Silencio (p. 202).

¿Qué digo?
¿Qué diré?
¿Qué estoy diciendo?
¿Qué puedo decir? (p. 205).

La tierra
 un sitio en llamas
el sitio en llamas
 una isla
la isla
 un casco donde el mar golpea
el mar
 septiembre
septiembre
 una casa
la casa
 un mosquitero
el mosquitero
 una celda
la celda
 ella y yo
ella
 yo
yo
 ella (p. 211).

se
 cu
 lar.

¿No ves sus manos largas?: es un cretino.
¿No ves su cara pálida y larga? es un comemierda.
Mira esa forma de caminar: es un guajiro imbécil.
Ah, fíjate cómo baja la vista y encoge los hombros: es un
 maricón rezagado.
 Zambullirse

en un mar amarillo.
 Entrar
con los puños extendidos
en un mar amarillo

a
l
e
j
a
r
s
e

en un mar amarillo... En
la casa (p. 219).

Quién te protege de tanta protección maléfica
Quién contra los orinales
Quién contra los primos
Quién contra el aguacero tras la ventana
Quién contra las conversaciones de mujeres insatisfechas
Quién contra las novelas radiales y los paños ensangrentados
Quién contra la mesa encabezada por una vieja maldiciente
Quién contra la casa dirigida por bollos clausurados
Quién contra la demasiada cháchara
[...] Quién contra el sudor secreto (p. 223).

O
L
O
es él que otra vez silba en el portal
D
N
A
D
N
U
N
I
(p. 282).

Las aliteraciones o repeticiones (Todorov), así como las ‘infracciones’ de orden tipográfico político, subvirtieron no solo la forma de refutar los excesos de la dictadura, sino que ubicaron a R.A como un escritor renovador de las formas de escritura posmoderna. *Otra vez el mar*, está narrada en una primera parte, desde la voz autoritaria y tajante de la heteronormatividad y, el segundo momento de la novela –continuación del monólogo– puede interpretarse como la carnavalización del homoerotismo de Héctor en medio del caos de la Revolución:

Me lanzo sobre él, aprisionándolo, abrazándolo. Deja de sonreír. Siento cómo vibra junto a mí. En un instante lo despojo de sus ropas, tiro también las mías. Bajo hasta sus pies, beso sus rodillas, aprieto todo su cuerpo que se estremece. Desnudos y abrazados rodamos por el suelo, beso su pelo, su cuello, su espalda. Me fundo con su cuerpo que emite convulsión silenciosa. Todos mis miedos, todos mis deseos se unen a los suyos. Así, mientras somos los dos uno solo, levanto mi cabeza sobre su espalda. Veo su cuello resplandeciente, sus cabellos iluminados. Alzo más los ojos y la veo a ella. La veo a ella, allá arriba [...] (p. 352).

Héctor –y nosotros sus lectores– descubrimos al final de la novela que todo lo escrito no respondió a otra cosa más que a sus constantes ‘alucinaciones’, tal vez a causa de su persecución. Se puede leer como su poética del miedo y del hastío. La ingravidez en la que dejó la Cuba castrista a R.A: “Hasta última hora la fantasía y el rimo... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Desatado, furioso y estallado, como el mar” (418). Así concluye el autor caribeño su historia –odisea homoerótica, disidente y distópica–.

4.3 *El asalto* (1988). La narrativa del delirio y la conspiración

*El hombre desnudo
entona su propia miseria*
José Lezama Lima

Con *El asalto* se cierra la *Pentagonía* del autor. Esta obra es la verdadera ficción distópica, en la que su escritor, opta a diferencia de las otras dos obras citadas, por tratar la más sórdida y descomunal visión de una sociedad política y humanamente indeseable. La concepción del hombre como bestia y la sociedad en general, como un zoológico, permite a R.A liberar un derroche de episodios que caricaturizan la desmesura del poder político en manos de la dictadura castrista. La distopía presente en *El asalto*:

no solamente basa la degeneración del hombre en su propia condición y los mecanismos represivos de la sociedad, sino también en la primaria necesidad de sobrevivencia. (...) EA parece invertir este proceso y anticipar con su ficción anti-utópica los testimonios de sobrevivencia económica y moral que llegan actualmente de la isla. (...) Por desgracia, la diferencia esencial – no señalada por los especialistas del tema – entre la utopía y la distopía parece ser, por una parte, la imposible realización de la primera más allá de la imaginación y la escritura y, por otra, la siempre factible realización de la segunda en las

diferentes sociedades humanas. (...) Véanse al respecto (...) la pesadilla social de las diferentes etapas de la historia de Cuba que presenta en su poema *El Central* (pp. 133-134).

La opinión de Barquet (1993), leída con anterioridad, está basada en su definición de la distopía como una «sociedad políticamente totalitaria e ideológicamente dividida» (120). Para el poeta y crítico literario Barquet, se hace necesaria una revisión de las particularidades literarias que los autores cubanos expresan en sus obras, entre ellas, destaca que, en Arenas:

La sociedad aparece entonces como culpable, como un monstruo perfecto y devorador de lo más auténtico de la individualidad humana. En consecuencia, el hombre aparece como un mero guiñapo inerte y vacío en manos de una sociedad que progresivamente lo bestializa (p. 126).

Esta visión de la sociedad como un espacio invivible en la que la disidencia se torna cada vez más fuerte y hostil es la sociedad de Arenas. En la novela *El Asalto*:

todos los personajes han terminado ese proceso de involución zoológica y son presentados por el autor como “bestias degeneradas” o “alimañas” con “garfas”, que andan en “manadas” y apenas manejan “el lenguaje hablado” (p. 78), desposeídos de toda identidad individual. La Pentagonía de Arenas concluye así con la más alucinada representación de una antiutopía o distopía sociopolítica (p. 126).

Bestias, término que usa R.A para referirse al ser humano de esa sociedad cubana en decadencia, una isla de la que difícilmente se puede escapar sin haberse sometido antes a la ignominia. Incluso en obras como *El mundo alucinante* (1969), la voz de lucha, apresada por una prosa surrealista, se hace evidente, de tal modo que el mundo que recorre el protagonista de la novela, Fray Servando Teresa de Mier:

resulta ser más bien una distopía: es una magna prisión, disfrazada de formas diferentes, pero sin escape. Las prisiones sociales y las sociedades prisiones son sólo una parte de ese gran teatro alegórico. La Naturaleza, la Tierra (p. 18; 202) y la vida misma (p. 105) se presentan como las últimas prisiones metafísicas. (...) toda la crítica social se pierde en la tramoya absolutista, metafísica, en sus consecuencias nihilistas, del Gran Teatro del Mundo diseñado por el autor. (...) la dimensión social se diluye en el absurdo (Volek, 1985: 145).

El eje central de la narración de *El asalto* es la preparación –conspiración– del asalto (Golpe) que propinará la insurgencia al gobierno ‘tirano’ que representa y exagera R.A a su modo ‘surreal’ y distópico, constituyendo así el germen y desarrollo evolutivo del horror de la dictadura en tiempo de la Revolución.

Así regreso a mí casa, o sea, adonde vivo. Yo vivo en una casa de vidrios. Se le llama de vidrios pues puede ser destruida cuando la Reprimería lo disponga. Está hecha de latas, cartones, palos, garfios, piedras y pedazos de vidrios de la última gran guerra. [...] Por las hendidias gotea la sangre. La bestia chilla. Salgo. [...] Coloco mi garfa contra el pájaro y lo restriego contra los vidrios. Aun destripado patalea dos veces. Como. Bocado exquisito que nunca habrán de saborear los que viven en el polifamiliar. Lo que más gozo en triturar con los dientes es la cabeza (p. 21).

En las anteriores líneas se observa apenas una descripción desagradable del ‘hogar’ donde vive el protagonista de nuestra obra. Su descripción vengativa de los polifamiliares y de quienes los habitan es intensa, pues de la ‘jaula socialista’, ha salido un personaje con una náusea enfurecida:

No vivir en el polifamiliar no es fácil. Es obligatorio vivir en el polifamiliar. [...] Por la nonoche, cuando se reparten los espacios, hay siempre quien ocupa un poco de espacio más que el que le toca. Si se dan cuenta se le reduce su espacio a la mitad del que le toca [...] Una familia quedó tan reducida que dormían todos sobre un viejo, el abuelo, quien a su vez tenía que dormir de costado. [...] Lo que más intolerable me resultaba del polifamiliar no era el piso donde uno tiene que estar y dormir, sino los otros. Tenía que dormir con todo el mundo al lado [...] no podía más y tenía que vomitar. Sé claramente que no hay nada más grotesco que la figura humana. Pero tener que vivir al lado de ellos, mirando ojos, lenguas, tetas, respirando sus pestilencias, pisando sus babas y hasta oyendo sus temerarios susurros, ya eso para mí era [...] insoportable [...] ese olor a orine viejo, a mierda empozada. Hay en esos cuerpos algo de animal muerto [...] en una suerte de perenne supuración [...] poseen diferentes pestes, de lejos hieden (pp. 17-39).

El lenguaje violento –o *grotesco* y vengativo– que emana de la obra, sugiere la marcada y punzante inconformidad de R.A con el régimen de la Cuba socialista (tema recurrente en su narrativa y explorado a través de diferentes géneros literarios). La novela refracta en términos biográficos y testimoniales, la infancia reprimida del autor, así como su también domeñada ideología como intelectual:

Avanzada la nonoche, en medio del estruendo de los extractores del jugo patrio que no cesan ni un instante, le escribo al Gran Secretario. Le explico el horrendo crimen que

acabo de descubrir (...) Se trata, le explico, de los peores criminales de toda la historia, y me propongo, como soldado humilde, fiel al Reprimerísimo, para detectar, disfrazado si es preciso de rata repugnante, a todas las bestias depravadas. Y firmo y contrafirmo, reafirmo y ratifico, estampando, con mi propia garfa, el ¡Viva el Reprimerísimo! (p. 125).

De esta manera, vemos cómo la novela nos deja frente a un personaje que se va lanza en ristre contra la imagen de un superior, a quien satiriza, denigra y acecha – empleando los términos de Theodor Adorno: con *impulsos reaccionarios*–. En su obra, el autor llama a Castro el *Gran Reprimero* o *El Reprimerísimo* para manifestar irónicamente –de forma verbal, situacional y dramática– su superioridad. El sarcasmo con el que alude al comandante Fidel y a la sociedad que lo debe seguir y aplaudir –se incluye–, no tiene límites:

Uno a uno los voy otra vez observando, aunque ya los conozco prácticamente a todos, vacas flacas fatigadas, cerdos desgreñados o calvos, capones y huesudos, los niños son los más espantosos: enrollados en la gruesa y ancha batipoli, andan torpes con el caparacho verduzco que no acaba de acomodárseles [...] Miro a toda la manada que, sabiéndose inspeccionada, grita más alto. Y no puedo dejar de reír. Ríe casi a carcajadas. Y los vítores se elevan aún más. Durante toda la tarde las vacas y los cerdos capones han trabajado febrilmente. Se sabe, a causa del susurro, que hay tensión y que cualquier negligencia sería drástica. Aunque, a la verdad, la mayoría trabaja no por miedo a algún tipo de represalia, sino por su condición de bestia degenerada [...] es la palabra justa. Una bestia natural no se afana por trabajar de ese modo (pp. 31-36).

La sociedad uniformada y alienada que se describe, semeja una distopía orwelliana. Los personajes caminan en cuatro patas cuando están cansados –o sea, la mayor de las veces– y no poseen manos sino garfas o pinzas corvas que terminan por zoomorfizar su ya ‘bárbara’ apariencia. La opresión política que se expresa es una exagerada dominación somática y verbal hacia la sociedad. Lo vil y lo puramente agresivo y salvaje reluce en la obra y nos lleva a inferir que la huida de la *no-isla*, no era ni siquiera una opción que los habitantes pudieran contemplar por la violencia simbólica a la que habían sido expuestos:

Culo.
Culo.
Culo.
Culo.
Culo.

Y cuando termino de vociferar lo mismo sin dejar de andar y tropezar y patear por un instante, la nonoche ha concluido [...] revientan los enormes himnos glorificando al Reprimerísimo por habernos concedido [...] un nuevo día de dicha [...] Las mujeres, culo y cabeza casi unidos, portan grandes piedras, mazos y cables mientras glorifican su liberación. En cuanto a los hombres, esa mescolanza de mierda y baba, se limitan, optimistas a pujar y asentir. Se oye un cacareo, un rebuzno, varios estacazos y otro rebuzno (pp. 67-68).

El antihéroe, esbirro o contrasusurrador anónimo de la historia que, por momentos se confunde, a manera de parodia y simulacro, con el mismo Castro, metaforiza la disidencia en su dimensión más alta. *El asalto* es una ficción distópica de las más viscerales, pues es narrada irónicamente desde el ojo de la Cuba comunista; es la propia recreación de la intimidad socialista cubana. El carcelero o antihéroe es un personaje terriblemente sádico y despiadado que hace evocar, por momentos, y ‘con cierta gracia’, al sociópata ultraviolento Alex DeLarge. Este monstruo (contra)revolucionario anhela no solo asaltar el poder sino ‘asesinar a su madre’ –Fidel Castro es entendido aquí por su ‘carácter maternal’ como metáfora de la madre castradora–. En su cuerpo hierve la sed de venganza y aniquilación:

Después del discurso oficial del Reprimero, no se hablará durante treinta días (y solo en los momentos de la conversación autorizada) más que del brillante discurso Reprimerísimo, pudiéndose emplear las palabras: glorioso, grande, único, optimista y magnánimo [...] Cualquier otro tipo de diálogo será considerado como actividad conspiratoria vil y traidora y será condenado con la pena que dimana de la democrático capital en su epígrafe concerniente a la traición de lesa patria y lesa Reprimero, o susurro (p. 177)

Con un claro afán de enfrentarse a la *violencia del presente* –Parkinson Zamora– con sus *finis temporales*, el personaje disidente de esta distopía concibe el gran día –el Golpe–, el suceso último que lo liberará de su bestialidad. Después del discurso de Castro ovacionado y glorificado, el personaje se propone a dar *El asalto* y se da cuenta perversamente que, su madre, a quien quería asesinar, es el mismo Fidel Castro, que tiene su rostro:

El vaho a mierda y a sudor es ahora más intenso por encontrarnos ya en mitad de la ceremonia [...] Y entonces la veo, la veo, la veo a ella. Me sigo acercando [...]

mi miembro por primera vez comienza a erguirse súbitamente. Se levanta de tal modo que rasga la tela de mi mono oficial [...] Con el miembro cada vez más erguido sigo acercándome. [...] Me acerco más, ella saca ahora una pesada e inmensa esfera, que cual un disco me lanza furiosa. La bola gigantesca cae, con ruido de hecatombe, en la tribuna de los cancilleres y vicescancilleres, eliminándolos. [...] mi pinga oscila y crece, cada vez más enfurecida [...] absolutamente erotizado, con las piernas [...] abiertas, rojo de furia como el mismo falo, la apunto y la embisto. [...] Maniobrando detrás de sus monumentales nalgas, doy un salto, caigo de frente y la vuelvo a atacar. [...] Y mirando [...] esos ojos que aún siguen observándome con aire de superioridad, [...] su figura de sapo enorme, con su pelo cenizo y su hueco hediendo [...] Mi erección se vuelve descomunal [...] la clavo [...] Ella al ser traspasada emite un alarido prolongado y se derrumba al mismo tiempo que yo siento el triunfo, el goce furioso de desparramarme en su interior [...] Mientras la inmensa y enfurecida muchedumbre sigue avanzando [...] guardo la masa muerta de mi falo (al fin lívido y fatigado) [...] Camino hasta la arena y me tiendo (pp. 186-191)

De esta forma, R.A revive y ‘clausura’ de forma simbólica su lucha contra el Reprimerísimo. El autor pareciera percatarse con la escritura de esta última novela –que compone su *Pentagonía*– de la ambivalencia que existe entre la figura disidente y el dictador y es que, una posibilita la existencia de la otra. Un detalle que refuerza esta hipótesis es que el narrador ya no es una víctima de la persecución sino un verdugo o esbirro del propio dictador, asunto que resulta paradójico, pero se comprende desde la ironía misma que quiso representar el autor.

Otros elementos que aportan a esta discusión son los espacios que componen la distopía creada por el autor –que por momentos es tan apocalíptica que no parece la misma Cuba–: la Gran Guerra; la capital o Reprimería –y sus correspondientes jerarquías–, la Gran Patria; las Viceprimerías o Postprimerías; la Gran Patria; los degradantes polifamiliares donde viven hacinados los ‘bestia-habitantes’ (que recuerdan las cárceles y los campos de concentración o de trabajo forzoso); los noparques y nobancos –asegurados con púas–. Todos estos son lugares donde gobierna el Reprimerísimo –figura autoritaria y ridiculizada por R.A– que decreta persecución y aniquilamiento indiscriminadamente para todo aquel o aquella que incurra en conductas ‘inapropiadas’.

Los *espacios heterotópicos* mencionados, nos convencen –metafóricamente– de la existencia de una ideología estatal que despreció la condición humana a toda costa y la concibió –como diría Deleuze y Guattari (1983)– como una máquina de producción en su devenir animal de obediencia ciega y del ejercicio desmedido del trabajo. En este orden de ideas, deducimos que las dos últimas dictaduras cubanas, anularon todo vestigio de identidad individual y cercenaron la libre expresión del pensamiento por su insidiosa heteronormatividad.

El personaje de esta última novela de la *Pentagonía*, desencadena con el asesinato de su madre-Fidel una nueva ola de revoluciones en el imaginario simbólico de los lectores de R.A, pues la eliminación del representante del poder solo fue posible mediante el camuflaje de un carácter de ficción delirante –al modo de Fray Servando– en el propio aparato del Estado.

Es así como el personaje de *El asalto*, representa la maduración física (en términos narrativos) e ideológica de R.A, pues crece a lo largo de su *Pentagonía*. En *Celestino antes del alba*, su alter ego son los niños; en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, su doble es Fortunato, el adolescente; en *Otra vez el mar*, Héctor es quien adquiere su imagen de sujeto homoerótico e intelectual comprometido políticamente con las causas de la Revolución y es además quien padece su posterior desencanto con estos ideales del régimen. En *El color del verano*, es Gabriel quien nos muestra a Cuba como una prisión con sus desbordantes fantasías poéticas y su desmedida rebeldía que, vomita la miseria de los habitantes caribeños.

Dicho de otro modo, la obra de R.A es eminentemente alegórica al régimen, sin desmeritar esto sus alcances poéticos en sus cavilaciones y denuncias sobre el mismo. En el caso de *El asalto*, el Reprimerísimo niega a todos los individuos la posibilidad de hablar o manifestarse –pues hasta susurrar era penado; de ahí que se busquen contrasusurradores o silenciadores–, constituyendo esto un ‘inequívoco’ ejemplo de distopía y automatización

en un futuro hipotético donde la comunicación humana –propriadamente entendida en sus relaciones y contexto– ha desaparecido.

En esta última obra, pudimos advertir que las formas panfletarias resultaron más útiles para su proyecto ‘vengativo’ que los ornamentos neobarrocos empleados en las demás. Con las tres producciones literarias que componen este capítulo, pudimos observar que, no fue tanto su estilo de escritor el que lo hizo merecedor de la Gran censura, sino su obstinado ataque hiperrebelde al castrismo y sus formas de ‘dominación’.

La escritura disidente y la reescritura distópica de las obras de R.A aquí tratadas en esta disertación, suponen la existencia no de una liberación, pero sí de una ruptura paradigmática que deja en estado de abierto la discusión sobre su obra testimonial. Al fin y al cabo, *El asalto*, su novela distópica más representativa es la que más se acerca al triunfo de la disidencia sobre el despotismo que tanto cuestionó y criticó a lo largo de su vida como intelectual.

Conclusiones

Creemos que el contexto social e histórico desarrollado en los anteriores capítulos, posibilita la comprensión de la producción de las obras de Reinaldo Arenas aquí analizadas. La dimensión política de los procesos de creación literaria del autor cubano es evidente, sin embargo, se hace necesario sugerir, para futuras investigaciones y pesquisas, una lectura del escritor desde otras aristas, dado que su prolífica obra no se limita a develar los resortes del poder y a criticar las formas y excesos de autoridad de un dictador, sino que incurre en otros terrenos interesantes y además explora géneros de notoria importancia para la crítica literaria hispanoamericana, como el teatro, véase por ejemplo su obra *Persecución: cinco piezas de teatro experimental* (1986); sus ensayos, *Necesidad de libertad* (1986) o su obra poética reunida, *Inferno* (2001).

Advertir la represión, la homofobia y la discriminación desde tiempos precoloniales hasta la Contraconquista en los tiempos de la Revolución cubana, fue esencial para fundamentar la sublevación mediante la cual, Reinaldo Arenas, provisto de una prosa homoerótica y neobarroca, subvirtió no solo los discursos de Fidel Castro sino las mismas formas de narrar de su época, alterando frecuentemente su estilo y deconstruyendo la estructura de su poesía, a tal punto de leerse con arrestos creacionistas.

Tomar postura ideológica y política frente a su país natal, obligó al poeta a crear su propia realidad, asumiendo conflictos internos –como los expresados en sus primeras creaciones literarias (*Celestino antes del alba*, 1967) y en su narrativa breve (*Termina el desfile* o *Adiós a Mamá*, 1981)–. El resultado de esta distancia física y geográfica –su exilio– de la Isla, fue la reescritura disidente de sus obras, donde el delirio poético y los juegos del lenguaje, se convirtieron en los verdaderos protagonistas de sus intrincadas historias.

La dominación cultural, la disidencia ideológica y la violencia simbólica son expresiones que también motivaron una lectura crítica de la obra del autor en cuestión, pues develaron, en últimas, una compleja red de personajes caracterizados por su inconformidad, su rebeldía y, sobre todo, la libre búsqueda de su expresión sexual en un gobierno que imprimía censura y decretaba castigos a los ‘objetores de conciencia’. De esta manera, los caracteres de ficción de Arenas, actúan en ocasiones como su alter ego y en otros momentos, parodian al mismo Fidel Castro y a su gabinete. La represión se vuelve entonces metáfora y tema sobre el cual discurrir.

Las obras aquí estudiadas permitieron un acercamiento a diversos rasgos sociales, culturales e ideológicos de la Cuba soviética que caracterizaron la escisión ontológica del escritor. De hecho, el diálogo establecido entre la sociología, la crítica literaria, la historia y la sociocrítica con la literatura de Reinaldo Arenas, así lo demuestra. Hemos comprobado, mediante una lectura hermenéutica que, las novelas *El Central* y *Otra vez el mar* son metáforas de la distopía y a su vez, hemos identificado a la obra *El asalto* como una de las producciones literarias que, desde la voz de la disidencia, constituye un espacio físico, psicológico y simbólico en el atlas de la distopía latinoamericana.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (1955). *Aldous Huxley y la utopía*. En *Crítica Cultural y Sociedad*. Madrid: Akal.
- Alarcón Negy, Alma Margarita (2002). *El texto narrativo homoerótico hispanoamericano en Arenas, Lemebel, Manrique y Pérez*. Tesis doctoral. University of Houston.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arboleda Ríos, Paola (2011) *¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas*. En: Iconos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 39, 2011, pp. 111-122. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito, Ecuador.
- Arenas, Reinaldo (1967). *Celestino antes del alba*. La Habana: UNEAC.
- Arenas, Reinaldo (1980). *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Caracas: Monte Ávila.
- Arenas, Reinaldo (1981). *El Central*. Barcelona: Seix Barral.
- Arenas, Reinaldo (1981). *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos.
- Arenas, Reinaldo (1982). *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara.
- Arenas, Reinaldo (1984). *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos.
- Arenas, Reinaldo (1989). *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Ed. Betania.
- Arenas, Reinaldo (1990). *Leprosorio*. Madrid: Betania.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2001). *Gabriel García Márquez ¿esbirro o es burro?* En: *Necesidad de libertad. Grito luego existo*. Miami: Ediciones Universal.
- Arenas, Reinaldo (2001). *Necesidad de libertad*. Miami: Ediciones Universal.
- Arenas, Reinaldo (2003). *El asalto*. Barcelona: Tusquets.
- Aubou, Audrey (sf). *Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la Pentagonía de Reinaldo Arenas*. Université des Antilles et de la Guyane. Disponible en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/aubou.pdf>
- Aubou, Audrey (2011). *Reinaldo Arenas en toutes lettres*. París: Orizons.
- Ávila, Alfonso (2000). *Barroco o territorio do barroco no século XX*. Brasil: Uoro Preto.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barquet, Jesús (1993). *El socialismo en cuestión: anti-utopía en Otra vez el mar y El asalto de Reinaldo Arenas*. En *La Palabra y el Hombre*. Xalapa, México: 119-134. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1300/1/199385P119.pdf>
- Barquet, Jesús (2009). *El socialismo en cuestión*. En: *OtroLunes*. Revista hispanoamericana de opinión. N°6. Feb. Disponible en: www.06.otrolunes.com/index.html

- Barthes, Roland (1972). *El placer del texto y lección inaugural*. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>
- Baudrillard, Jean (1968). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1976). *El intercambio simbólico y la muerte*. Madrid: Monte Ávila.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (2000). *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Borillo, Daniel (2001). *Homofobia*. Barcelona: Ballatera.
- Borinsky, Alicia (1975). *Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*. En: Revista Iberoamericana. Pensilvania, Estados Unidos.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bustillo, Carmen (1997). *Barroco y América Latina: ¿Un itinerario inconcluso?* España: Monte Ávila Editores.
- Cabrera Infante, Guillermo (1992). *Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Castrillón, Carlos. (1998) *La reescritura de la historia (A propósito de El mundo Alucinante de Reinaldo Arenas)*. Manizales: Universidad de Caldas. Disponible en: <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/119121/112251>
- Castrillón, Carlos Alberto (2014). *Reinaldo Arenas y las semillas de la voz*. En *Palabras reincidentes*. Biblioteca de Autores Quindianos. Armenia: Universidad del Quindío.
- Castro, Fidel (1961), *Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961*. (Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario). Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Castro, Fidel (1972). *Palabras a los intelectuales* (junio de 1961) en *La Revolución Cubana*, México: ERA
- Castro Orellana, Rodrigo (2010). *Ciudades Ideales, Ciudades sin Futuro. El Porvenir de la Utopía*. En *Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 3, 135-144. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en:
- Chaviano, Daína. *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta
- Chiampi, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- Colina Salazar, Carlos Eduardo (2009). *La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y eclosión de la diversidad sexual*. En: *Razón y palabra*. Número 67, año 14, marzo- abril 2009. ITESM: Campus Estado de México. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n67/varia/ccolina.html>
- Córdoba, David, Suárez Javier y Vidarte, Paco (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales.

Costa, Jurandir Freiré (1995). *Face e o verso. Estudo sobre o homoerotismo*. São Paulo: Escuta Ltda.

Costa, Jurandir Freire (1992). *A Inocência e o Vício: Estudos sobre o Homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Cros, Edmond (1997). *Para una nueva definición de ideologema*, en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: El Corregidor.

De Armas, Armando. Radio Televisión Martí. (2011). *De la UMAP a Nueva York. Armando de Armas entrevistó para Martí. Entrevista al dramaturgo Héctor Santiago*. Disponible en: <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/de-la-umap-a-nueva-york/8974.html>

Deleuze, Gilles (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.

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

Echeverría, Bolívar (1994). *El norte, el sur, la utopía y el ethos barroco*. En: *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: UNAM

Eribón, Didier (2002). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

Esposito, Roberto (2009). *Tercera persona, Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ette, Ottmar (1992). *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt: Vervuert.

Figueroa, Cristo (2008). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Editorial PUJ.

Fortunati, Vita (1994). *Las formas literarias de la antiutopía*. Buenos Aires: Corregidor.

Foster, David William (1992). *Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en Reinaldo Arenas*. Letras, Curitiba, No. 40. p. 45-52. Editora da UFPR.

Foucault, Michel (1974). *La naissance de la médecine sociale*. Segunda conferencia del curso de Medicina Social de la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Disponible en:

<http://libertaire.free.fr/MFoucault112.html>

Foucault, Michel (1979). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores.

Foucault, Michel (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores.

Foucault, Michel (1984). *Espacios otros*. Escrito en Túnez, 1967. (traducción de Marie Lourdes). Disponible en: <https://bit.ly/2SDzDQ3>

Foucault, Michel (1986). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1995). *Historia de la Sexualidad. I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gérard, Genette (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Goldmann, Lucien (1968). *La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método*. En: *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Goldmann, Lucien (1975). *Introducción a los problemas de una sociología de la novela*. En: *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.

Gómez Sánchez, Darío (2018). *Heterosexismo y homofobia en la novela latinoamericana de tema homosexual*. Brasil: Universidad Federal de Pernambuco.

González Cortés, María Teresa (2007). *Los monstruos políticos de la modernidad de la Revolución Francesa a la Revolución Nazi (1789-1939)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Guasch, Óscar (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Bellaterra.

Guevara, Ernesto (1980). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Henao Sánchez, Gloria y Márquez Vargas, Florentino (2011). *El nuevo mundo de las utopías contemporáneas*. En *Revista Facultad de Educación: cuadernos interdisciplinarios pedagógicos*, No. 12 (pp. 75-88). Armenia: Universidad del Quindío.

Hernández Arias, Diego Fernando (2014). *Ficción y distopía en Juan Carlos Onetti: una lectura del espacio imaginario de Santa María en «La vida breve»*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Disponible en: <https://bit.ly/2G81ITC>

Horkheimer, Max (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Huxley, Aldous (1983). *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.

Kermode, Frank (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa editores.

Kristeva, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Kristeva, Julia (1981). *La palabra, el diálogo y la novela*. Madrid: Fundamentos.

Lakoff, G. y Johnson, M (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*, 2ª edición, Madrid: Cátedra, Teorema.

Lefebvre, Henri (1974). *La Production de l'espace*. París: Anthropos

Lezama Lima, José (2001). *La expresión americana*. México: FCE.

Lockwood, Lee (2016). *Cuba de Fidel. La mirada de un reportero estadounidense en la isla 1959-1969*. España: Taschen.

Lukács, Georg (1985). *Teoría de la novela*. México: Grijalbo.

Marín Osorio, William (2011). Proyecto de investigación: *La utopía y la distopía en los ensayistas y creadores latinoamericanos*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

Medardo, Vitier (1945). *Del ensayo americano*. México: FCE.

Mejía Rivera, Orlando (2007). *Las distopías y Thomas Disch*. En *Revista Universidad de Antioquia*. No. 0290, Oct.-Dic. Disponible en: <http://axxon.com.ar/rev/187/c-187ensayo1.htm>

Miaja de la Peña, María Teresa (2008). *El asalto: la agonía de un final o el final de una persecución*. En *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Iberoamericana. Disponible en: <https://bit.ly/2QHlmEV>

- Nydius, Benjamin (2015). *LA CUBA DE REINALDO ARENAS: La validez de la descripción política areniana de una Cuba postrevolucionaria en Antes que anochezca y Viaje a La Habana*. Suecia: Lunds Universitet.
- Onetti, Juan Carlos (1939). *El pozo*. Montevideo: Signo.
- Ortiz, Fernando (1949). *Los factores cubanos de la cubanidad*. En Revista Bimestre Cubana, La Habana, no. 3, marzo-abril, vol. XIV, pp. 161-186.
- Ortiz, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Parkinson Zamora, Lois (1994). *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: FCE.
- Rabelais, François (2011). *Gargantúa y Pantagruel*. Barcelona: Acantilado.
- Ramonet, Ignacio (2006): *Cien horas con Fidel: conversaciones con Ignacio Ramonet*. La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado.
- Reyes Mate, Manuel (1991). *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.
- Reyes Mate, Manuel (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- Rodríguez Monegal, Emir (1990). *El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas*. México: Montesinos.
- Ronet, Jorge (1987). *La mueca de la paloma negra: Desertores del Paraíso*. Cuba: Biblioteca Cubana Contemporánea.
- Sader, Emir (2010). *Utopía y praxis latinoamericana*. En: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y teoría social. Venezuela: Universidad del Zulia.
- Saldías, Gabriel (2013). *Cercanía y fronteras entre lo fantástico y lo distópico. Visiones de lo fantástico. Aproximaciones teóricas*. Málaga: E.D.A.
- Sarduy, Severo (1969). *Escrito sobre su cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*. España: ALLCA XX.
- Sibilia, Paula (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: FCE.
- Soler Serrano, Joaquín (1976). *Entrevista a Severo Sarduy* [Audiovisual]. Recuperado de: <https://vimeo.com/63373559>
- Soja, Edward (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso Press.
- Todorov, Tzvetan (1971). *Literatura y significación*. Planeta: Barcelona.
- Ugarte Pérez, Javier (2005). *La administración de la vida. Estudios biopolíticos*. Barcelona: Anthropos.
- Verne, Julio (1864). *El viaje al centro de la tierra*. Madrid: Santillana.
- Volek, Emil (1985). *La carnavalización y la alegoría en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*. En Revista Iberoamericana No. 51.130-131.
- Zima, Pierre (1980). *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. París: Le Sycomore.
- Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.
- Zola, Émile (1886). *La Obra*. Barcelona: Daniel Cortezo ed.

Audiovisual

El Mar Pictures. Grandview Pictures (productores) y Schnabel, Julian (director). (2001). *Antes que anochezca* [Cinta cinematográfica].

Pupo, Jorge / Antenne-2 / Les films du Losange (director y producción) y Jiménez Leal, Orlando y (codirector). (1983). *Conducta impropia*. [Documental]. Cuba, (país de realización). Español, francés e inglés (idiomas).