

***Final de un cuento de Reinaldo Arenas: firmar la frontera, hablar desde la urgencia*¹**

Final de un cuento by Reinaldo Arenas: signing the border, speaking from the urgency

Pacelli Dias Alves de Sousa²

Resumen

Este artículo busca elaborar un análisis de *Final de un cuento*, escrito por Reinaldo Arenas y publicado en *Mariel Revista de Literatura y Arte*, editada inicialmente entre 1983 y 1985, en Florida y Nueva York, con algunas publicaciones posteriores. Se defiende la centralidad del género cuento para comprender las políticas de escritura que han sido estructuradas en dicha publicación, de la cual Arenas además fue un editor fundamental. El texto del autor es leído especialmente a partir de su construcción del espacio, en relación con la perspectiva del narrador, teniendo como base la idea de frontera y el concepto de heterotopía de Foucault. Finalmente, se busca comprender algo de la contraparte del espacio: el tiempo narrativo. En este sentido, se estructura una lectura de la frontera, como espacio, y de la respuesta – o urgencia, como construcción temporal del cuento.

Palabras clave: Reinaldo Arenas, generación Mariel, *Mariel Revista de Literatura y Arte*, literatura del exilio, cuento, espacio.

Abstract

This article seeks to elaborate an analysis of Reinaldo Arenas' *Final de un cuento* published in *Mariel Revista de Literatura y Arte*, a magazine released initially between 1983 and 1985 in Florida and New York, with some subsequent special publications. We defend the centrality of the short story genre to understand the politics of writing structured in the publication, of which Arenas was also a fundamental editor. The author's text is read especially based on the construction of space, in relation to the narrator's perspective, focusing on the idea of border and Foucault's concept of heterotopia. Finally, it seeks to understand the counterpart of space: time. In this sense, the border is understood as space, and the response to it – or urgency, as time and temporal construction of this short story.

Key words: Reinaldo Arenas, Mariel generation, *Mariel Revista de Literatura y Arte*, exile literature, short story, space.

¹ Este artículo fue parte de la tesis para obtener el grado de Magíster en Letras (Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana). El estudio fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamiento 001.

² Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil. Miembro de Arquipélagos: Grupo de Pesquisa de Literaturas e Teorias Culturais do Caribe. Correo: pacelli.da.sousa@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0409-4134>.

Introducción

Una misma historia abre y cierra *Mariel Revista de literatura y arte* (1983 – 1985), publicación editada por un grupo de intelectuales exiliados a partir de la Crisis del Mariel en 1980. Se trata de *Final de un cuento*, de Reinaldo Arenas. Es el texto que encabeza la primera publicación de la revista y el elegido para llenar la sección *Confluencias*³ de la publicación de 2003, edición realizada con motivo del 30 aniversario del proyecto intelectual.

Si como en el famoso relato de Borges, Pierre Menard no puede escribir exactamente el mismo Don Quijote siglos después, aunque el texto parezca igual, pues se trata al fin y al cabo de otra obra, la publicación del cuento de Arenas tres décadas después también desplaza necesariamente los caminos de lectura ya establecidos. En un principio, la revista articuló el proyecto de dar a conocer la producción de un grupo silenciado por las primeras décadas del gobierno revolucionario cubano y especialmente por las políticas del quinquenio gris. En este contexto, Arenas ya era un autor central del grupo, debido a su relativa fama y los libros publicados, cuya lectura estuvo marcada por polémicas internacionales. Por otro lado, treinta años después, apareciendo como tema de una sección dedicada a las (re) lecturas de autores de esa tradición, su cuento actúa directamente en la política cultural, en el sentido de leer a un autor como parte de una tradición literaria nacional (como se trabajó en la revista) y proponer el desafío de cuestionar su espacio en el canon, con todo lo que acompañaría esta proposición respecto a la voz del exilio marielito y de los homosexuales en el ámbito literario.

Cabe recordar que entre ambos momentos Reinaldo Arenas publicó el grueso de sus obras en el exilio y, especialmente, *Antes que anochezca* (1992), la autobiografía que fue adaptada al cine en 2000 con película homónima. Además, la crisis de los balseros se produjo en la década de los noventa, lo que llevó el caso cubano a los medios de comunicación de nuevo. En este sentido, como argumentó Loss (2005), la obra y la figura de Arenas se volvieron cosmopolitas, contra el destino proyectado en sus inicios como escritor de Holguín, estudiante de áreas técnicas, y llegado a la Habana para intentar un cambio de vida.

Así, recuperando sus respectivos espacios de publicación, se puede señalar la importancia de *Final de un cuento*, sobre todo para entender los caminos de la obra y de la crítica de Reinaldo Arenas, tanto como, en cierta medida, de la escritura de los marielitos. Por ello, este análisis gira en torno a dicho cuento, con especial enfoque sobre la construcción del espacio en el cuento, con base en la noción de frontera, que se vuelve cada vez más relevante para los estudios de literatura latinoamericana, y los conceptos de heterotopía, desarrollado por Michel Foucault (2013), y de abyección, según Julia Kristeva (1982). Tal lectura será presentada en la sección “Condenado a la geografía”. En la sección “Condenado a la historia”, a su vez, se enfoca la construcción del tiempo en el cuento, como contraparte del espacio, lo que se hace a partir de algunos senderos creados por los propios marielitos en la revista, y de la lectura del exilio que hace Edward Said (2003), que

³ En este artículo analizamos la primera fase de publicación de la revista, o sea, aquella que contiene los ocho números publicados entre 1983 y 1985, con una mirada extendida además al volumen conmemorativo de 2003. Se sabe que, entre esas fechas, algunos marielitos intentaron de diversas formas articular de nuevo la publicación, pero vamos a detenernos sobre su período principal, obedeciendo al marco del final establecido en la publicación de 1985. En estos números, hubo secciones fijas: *Confluencias*, que se dedicaba a la publicación de textos considerados raros o insuficientemente leídos por el grupo; *Experiencias*, con testimonios de la experiencia de los años castristas hasta entonces; *Urgencias*, para debates, cartas y artículos de opinión; y *Libros*, con reseñas, además de los textos literarios de los autores, especialmente aquellos de dimensión más corta, como los cuentos. Sin la misma periodicidad, apareció una sección de traducción, dossiers con temáticas específicas y un volumen especial sobre un autor, José Martí.

inspira el título del apartado. Las proposiciones críticas proponen visiones particulares sobre el exilio, de cierto modo, o pueden ser leídas en relación con esa problemática, que pueden iluminar también aspectos constructivos del cuento de Arenas, representativo de una generación exiliada cuya obra es cada vez más estudiada, en su importancia para la literatura cubana del siglo XX.

Condenado a la geografía

“A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe”

Julia Kristeva (1982, p.8)

Luego de una gran foto de Lezama Lima que domina la portada de la primera edición de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, se publica el editorial y, en la tercera página de la revista, aparece *Final de un cuento*, de Reinaldo Arenas. Junto al texto, hay una obra del artista plástico cubano Jorge Camacho, en Figura

1, en la cual se dibuja un hombre con muchos brazos, sin rostro perceptible, frente a una línea de alambre cortada, indicando de alguna manera la ruptura de límites territoriales y la supervivencia, aunque monstruosa, tras este pasaje.

Figura 1. CAMACHO, J. (1983). Óleo sobre papel. Fotografía de André Morain, 1981.
Reproducción de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, vol. 1.



La imagen, de hecho, parece presentar la posición del narrador en el cuento de Arenas, un sujeto que cruzó barreras que delimitan los países; contra los cables rígidos y firmes del territorio, aparecen los cables rotos y transpuestos que abren senderos hacia las fronteras. Néstor García Canclini (1997), en su clásico *Culturas híbridas*, ya apuntaba que en toda región de frontera hay tanto alambres rígidos como alambres rotos (p. 349). Claramente el texto y la imagen nos ponen en frente a la parte rota, que también puede ser leída como la apertura de un camino.

Dedicado a los marielitos Juan Abreu y Carlos Victoria, el texto está escrito en primera persona y es dirigido a un “amigo” que habría sido llevado por el narrador a Nueva York y, posteriormente, al lugar donde se abre la historia:

The Southernmost Point in the USA así dice el cartel. Qué horror. ¿Y cómo podría decirse eso en español? Claro, **El Punto más al sur de los Estados Unidos**. Pero no es lo mismo. La frase se alarga demasiado, pierde exactitud, eficacia. En español no da la impresión de que se esté en el sitio más al sur de los Estados Unidos, sino en un punto al sur. Sin embargo, en inglés, esa rapidez, ese **Southernmost Point** con esas **T** levantándose al final nos indica que aquí mismo termina el mundo, que una vez que uno de desprenda de ese ‘point’ y cruce el horizonte no encontrará otra cosa que el mar de los sargazos, el océano tenebroso (Arenas, 1983, p.3)⁴.

Es interesante ver cómo se abre el texto a partir de una delimitación topográfica del lugar donde se ubica la voz narrativa, frente a la representación gráfica del límite. Es decir, la placa con su marca topográfica. Frente a ella, surge la primera pregunta que, no en vano, es sobre el lenguaje, sobre como la lengua materna podría traducir el lugar, algo que ya había sido percibido por Matute Castro (2015). La respuesta parece ser la imposibilidad de la traducción y, así, la producción de una diferencia, o sea, llegar a este otro lugar, el exilio, es también llegar a una nueva lengua, el inglés. El narrador, sin embargo, no se sitúa como quien está más allá de este sitio, sino entre éste y el mar. Además, no se expresa en inglés, sino en español. De esta manera, el idioma inglés entra en su diferencia, como demarcación de territorio, no como pertenencia por parte del narrador. Desde el exilio, el lugar de enunciación de este narrador parece ser la frontera, un espacio de diferencia entre las identidades nacionales y las pertenencias territoriales.

En este sentido, Nogueira (2007) nos recuerda que de antemano las fronteras suelen estar asociadas al bandolerismo y/o la ilegalidad:

Resultado de su construcción histórica como divisor de soberanías; de la lucha por el poder, defensa del territorio del Estado-nacional, límite de las leyes del estado para la protección/castigo de sus ciudadanos e incluso de su 'producción', la frontera no podía tener otra imagen que la de un lugar donde hay faltas, contrabando, vías de escape, la salida o entrada de quienes violen la ley y el orden en sus respectivos Estados (p. 28-29).⁵

Se puede leer la frontera como un lugar de enunciación estratégico para los marielitos, ya que las fronteras están asociadas al límite de las identidades nacionales, espacio fecundo para el pensamiento sobre la interacción entre culturas, los desplazamientos y las identidades en general.

⁴ Las negritas están presentes en el texto original.

⁵ Traducción del autor.

En este sentido, al enfrentarse a las posibilidades de nombrar el lugar desde ambas lenguas, el narrador también pone en juego dos miradas sobre un mismo espacio. En su alteridad, se lee en el texto en inglés la representación de ese lugar como el final, tras lo cual no quedaría nada más que el “mar oscuro”. Así, se proyecta un vector que parte del norte y finaliza con el límite del territorio. Este vector, a su vez, está en tensión con la visión del narrador, que trae una temporalidad de llegada desde el sur: “En fin, me habría gustado que te quedaras aquí, en este cayo único, a 157 millas de Miami y a sólo 90 de Cuba, en el mismo centro del mar, con la misma brisa de allá abajo” (Arenas, 1983, p. 3). En la voz del narrador, a través de la memoria, se instala otro espacio, el del sur, en tensión con el espacio-lenguaje del inglés. Las marcas de esta tensión son también las lecturas opuestas sobre el mar; si desde el norte, el mar es “tenebroso” y una especie de “fin”, para el narrador y su amigo se trata de “nuestro mar [...] cerca de la Habana” (Arenas, 1983, p. 3), es decir, es afectivo y conecta imaginarios.

En este punto, podemos percibir algo que será la marca del texto, de principio a fin y que es la mezcla de espacios. Si la historia se abre con una tensión entre Cuba y el territorio norteamericano, ambos se mezclan a lo largo del texto, hasta el punto de que la ubicación del narrador entre uno y otro es indiscernible. Teniendo esto en cuenta, es interesante percibir el inicio de la historia como un anclaje para el lector y que es de cierto modo, un registro desde donde se enuncia, pese a las mezclas espaciales posteriores.

Michel Foucault en una conferencia titulada “*Des espaces autres*”, de 1967, posteriormente reescrita como “Las heterotopías”, se preguntó sobre algunos puntos que también nos interesan para la lectura del cuento. El filósofo argumentó que, por un lado, es parte de la cultura occidental la creación de utopías como no-lugares de ficcionalización de otros espacios y otras vidas posibles, pero apunta que también se dio la producción de espacios complejos y diferenciados dentro del espacio social localizable que son “utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en el mapa” (Foucault, 2013, p. 19, traducción del autor), a las que llamó heterotopías. Son lugares que se pueden encontrar, pero que se cruzan con otras experiencias, como contraespacios que desafían el mundo social y “en general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían o deberían ser incompatibles”, (Foucault, p. 24, traducción del autor). El concepto de Foucault parece iluminar algo que nos toca⁶; el cuento de Arenas utiliza varias referencias geográficas, entre La Habana, Nueva York y Florida, y puede ser interesante leerlas por la forma en que las ordena el narrador, como yuxtaposiciones y espejos, como heterotopías del espacio del exilio. Estas marcas localizables no son solo geográficas (como “mirar hacia el sur”, “la Cuba mencionada anteriormente” o “hasta las furias más fieles se van amortiguando ante la impresión ineludible de los supermercados y de la calle 42”, extractos del primer párrafo del cuento), sino también son trazables históricamente, como las referencias a la parametrización o a los primeros años del gobierno revolucionario cubano:

Mirar hacia el sur [...] percibiendo casi, de allá abajo, del otro lado del mar, los gritos desesperados y mudos de todos los que quisieran estar como yo aquí: maldiciendo, gritando, odiando y solo de verdad; no como allá, donde hasta la misma soledad se persigue y te puede llevar a la cárcel por ‘antisocial’ [...]. me oyes? Esos veinte años de taimada hipocresía, ese terror contenido, no permitieron que yo pereziera. Por eso

⁶ Vale apuntar que Mónica Simal también viene elaborando análisis de la literatura cubana, y especialmente marielita, a partir del concepto de heterotopía (2012, 2015, 2018).

(también) te he arrastrado hasta aquí, para dejarte definitivamente derrotado y en paz.
(Arenas, 1983, p. 3)

Se trata no solamente del conjunto de referencias que el proyecto político de la revista pretende sacar a la luz sino también de la temporalidad y del espacio que constituyen la propia narrativa marielita, en la medida en que forman la propia fuerza de la memoria que desplaza la lectura del espacio y, desde su desviación, estructuran la heterotopia. Si es verdad la máxima de Edward Said (2003) de que “el exilio es insoportablemente histórico”, también parece apropiado decir que el exilio es insoportablemente geográfico. Por ejemplo, el narrador cuenta sobre un viaje a Nueva York y Florida que hizo con el amigo, que es al mismo tiempo un viaje a La Habana, pues hay un cruce de imágenes que desbordan las marcas geográficas e históricas detectables supuestamente por la narración (es decir, partes de Estados Unidos), generando un movimiento que fija la imagen de Cuba como contrapunto, lo que estructura el eje político explícito de la escritura del texto, y que es también una marca de otros textos de los marielitos publicados en la revista. Presentaremos esa escena con más detalle a continuación.

En cierto momento del cuento, el enunciatario parece actuar como un personaje conceptual, como un recuerdo frente al cual el narrador quiere posicionarse:

Quieres estar apoyado a uno de esos balcones, mirando, allá abajo, la gente que te mira y te saluda, reconociéndote. **Una ciudad de balcones abiertos con ropas tendida, una ciudad de brisa y sol con edificio que se inflan y parecen navegar...** ¡Si!, ¡Si!, te interrumpía yo, una ciudad de balcones apuntalados y un millón de ojos que te vigilan, una ciudad de árboles talados, de palmares exportados, de tuberías sin agua [...] de leyes que reducen la vida a un crimen, una ciudad ¿me oyes?, de policías y consignas. (Arenas, 1983, p. 4)

Hay una tensión y una disputa por la memoria del lugar de donde se partió. Se establece una relación inicialmente de similitud entre ambos espacios dado que hay entre ellos una brisa, balcones y un paisaje similar, en general. Sin embargo, la voz del narrador parece estar dedicada a enseñar detalles y aspectos que marcan la diferencia, sin negar las similitudes, actuando como un espejo deformante, que muestra lo similar y, al mismo tiempo, lo transforma, aclarando en este regreso las diferencias, dadas mayoritariamente por el eje político, que llegan desde la memoria y actúan como denuncias. Así sigue gran parte de la historia, en la que el narrador y su amigo se encuentran entre Nueva York, Cayo Hueso y La Habana, entre heladerías, la Broadway, varias calles, cafés, bares, y entre sujetos homosexuales, coqueteando por las calles. Los contrastes explicados anteriormente vienen dados por la similitud y la deformación, a partir de los cuales se insertan las referencias políticas, históricas y, básicamente, las denuncias planteadas por el proyecto político y cultural de la revista, respecto a los caminos del gobierno revolucionario en la isla.

Es interesante, sin embargo, el momento en que estos espacios comienzan no solo a diferenciarse, sino a yuxtaponerse, por ejemplo:

En el cine Payret parece que esta noche se estrena una película norteamericana: la cola es imponente; desde el Paseo del Prado hasta San Rafael seguía afluyendo el público, formando ya un tumulto... Tú estabas extasiado contemplando. Te vi

deslizarte por sobre la alta baranda y descender a la segunda plataforma que ostenta un cartel que dice: NO TRESPASSING, o algo por el estilo. [...] Usurpando el sitio donde estaba el oscuro y malemoliente Hudson, el mar se elevaba hasta el cielo donde no podían fulgurar más estrellas. Sobre el oleaje llegaban ahora los palmares; batiendo sus pencas irrumpieron por todo el West Side que al momento desapareció convirtiéndose en el Paseo del Prado. (Arenas, 1983, p.5)

En la cita se nota que la tensión inicial se convierte en una imposibilidad de enunciar una ubicación precisa para la escena. Las referencias se mezclan y La Habana parece superponerse al paisaje norteamericano. Además, se trata de un momento crucial en la trama. Como señala uno de los posibles significados del título, en el final del cuento está el desvelamiento de las estructuras y este es el momento en el que se pasa a la acción principal. Si estábamos frente al flujo de pensamientos de un narrador – entre recuerdos, descripciones y declaraciones de posicionamiento – cuando los lugareños se confunden se produce el suicidio del amigo, que se tira desde un edificio, no hacia el suelo, sino hacia La Habana, que se yuxtaponía abajo con calles de Nueva York: “Saltaste. Esta vez - lo vi en tu rostro - estabas seguro de que iba a llegar, que lograrías mezclarte en el tumulto de tu gente, ser tú otra vez” (Arenas, 1983, p. 5).

En la narración, el clímax está en paralelo a la mezcla de espacios (en los que predomina la ilusión o recuerdo de La Habana) y, también, a la consumación de la identidad, en la medida en que hablamos de “ser tú otra vez”. En estos términos, la muerte del amigo parece haberse producido como un anclaje identitario, reflejado textualmente a través del espacio, frente al vagabundeo que configuraba la trama hasta entonces. Tipo de errancia que aparece, a su vez, en términos espaciales – por las andanzas – sino también entre la representación del espacio social y las líneas de fuga por la memoria: “estos otros espacios”, en palabras de Foucault.

De esta forma, la escena final es tan paradigmática como la apertura:

Y aquí estamos, otra vez en el **Southernmost Point in the USA**. [...] Abro la maleta. Destapo la caja donde tú estás: un poco de ceniza parda, casi azulosa. Por última vez te toco [...] Por última vez, esto que somos se habrá de confundir, mezclándonos uno en el otro... Ahora, ¡Adiós! A volar, a navegar. Así. Que las aguas te tomen, te impulsen y te lleven de regreso... Mar de los sargazos, mar tenebroso, divino mar, acepta mi tesoro; no rechaces las cenizas de mi amigo; así como tantas veces allá abajo te rogamos los dos, que nos trajeses a este sitio, y lo hiciste, llévatelo ahora a él a la otra orilla, deposítalo suavemente en el lugar que tanto odió, donde tanto lo jodieron, de donde salió huyendo y lejos del cual no puedo seguir viviendo. (Arenas, 1983, p. 5)

Regresamos al fondeadero que abre el relato. Esta vez con una acción establecida, es decir, la errancia conduce a la despedida de las cenizas del amigo, que deben llevarse al mar. En este sentido, la representación del mar en sí es interesante, ya que aparece en el texto como un camino único – bidireccional, pero único. El mar no es un vacío, como lo trae la visión norteamericana representada en el texto, sino que aparece como un camino, un camino de doble sentido que conduce directamente a La Habana o a Florida. La frontera no está en el mar, un camino entre los continentes, sino en la posición del enunciador que se encuentra en un punto de conexión con Cuba, pero todavía frente al límite, que aparece como extrañeza.

Sobre esta posición, en un texto titulado “Consideraciones sobre la frontera”, Claudio Magris (2006)⁷ plantea que:

Todo confín tiene algo que ver con la inseguridad y con la necesidad de una seguridad. La frontera es una necesidad, porque sin ella – sin una distinción – no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad [...] La frontera constituye una realidad, establece contornos y demarcaciones, construye la individualidad personal y colectiva, existencial y cultural: frontera es forma, y por tanto es también arte (p. 32).

En otro momento, también confirma que “el escritor parece saber bien cuál es su lugar, detrás de cualquier frontera se siente en casa” (Magris, 2006, p.27). No es extraño, por lo tanto, pensar que la frontera es también un espacio de reafirmación de la identidad, desde sus leyes y tradiciones, en la medida en que la frontera es un espacio doble y la enunciación puede partir de ambos lados frente al límite. El narrador del cuento parece así cartografiar y delinear el espacio, situarse, estableciendo desde cual lado de la frontera se ubica y llevándolo adelante a través de sus andanzas, como un borde que se repite.

Dicho esto, cuando el amigo se lanza desde lo alto del edificio, busca mezclarse en el tumulto de su gente (“ser tú otra vez”) pero aparece la pulsión de realidad y el espacio se vuelve a separar: “esa gente que, allá abajo, como hormiguero multicolor se amontona a tu alrededor no te identifica” (Arenas, 1983, p. 5). Así, el paisaje nacional parece conformar el sentimiento de pertenencia del amigo, que no habla desde el espacio social, ni tiene allí su comunidad. Paralelamente, es interesante que, al final, el narrador ritualiza una mezcla con las cenizas “esto que somos se habrá de confundir, mezclándonos” (Arenas, 1983, p. 5). La yuxtaposición no es solo de espacios, sino también de memorias y sujetos, el narrador y el amigo, dando lugar a la intensidad de la separación final. El amigo, además, en gran parte del cuento, parece actuar como metáfora del recuerdo que lleva consigo en el exilio y con el que el narrador mantiene una relación de amor y producción constante de diferencias, definiéndose por el rompimiento, como lo hace al final: “yo soy quien he triunfado, porque he sobrevivido y sobreviviré. Porque mi odio es mayor que mi nostalgia” (Arenas, 1983, p. 5), en el que irrumpe un yo propio ante la muerte del amigo en La Habana, por así decirlo, mientras que el narrador reiteradamente afirma que no volvería a su tierra natal (aquella que “yo jamás volveré a visitar”). No es casualidad que el narrador esté anclado en una topografía bien marcada del espacio, en contraposición a la errancia decurrente de la mezcla con el amigo.

La frontera navegante trazada por Arenas, así, parece ser una heterotopía en cierto modo también en lo que respecta a actuar como una contestación del espacio social⁸. Como hemos

⁷ Vale notar que hay una larga bibliografía de estudios sobre literaturas, cultura y fronteras en América Latina, - relacionando diversos contextos, resignificada especialmente a partir de *Borderlands/La frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa (1987). Mas allá de estudios específicos, se pueden encontrar estudios importantes en: Grimson, A. (Org.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus/ La Crujia; Balaguer, M. G., Martinell, E., Torres, Antonio T (Org.). (2002) *Fronteras: lengua, cultura e identidad*. Institut Català de Cooperació Iberoamericana; Aínsa, F. (2005). *Espacio literario y fronteras de la identidad*. Editorial de la Universidad de Costa Rica; Aínsa, F. (2002). “La frontera como límite protector de diferencias o como zona de encuentro y transgresión”. *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya* (pp. 26 – 39). Ediciones Trilce, Calderón Le Joliff, T., Ordóñez, E. (2015) *Afpunmapu fronteras borderlands: poética de los confines Chile-México*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, entre otros.

⁸ Sobre el tema, Foucault (2013) afirma que “[las heterotopías] son la contestación de todos los demás espacios, una contestación que se puede ejercer de dos formas: o como en las casas de tolerancia de las que hablaba Aragón, creando

señalado, uno de los recursos textuales para la inserción del espacio cubano es una especie de distorsión de la imagen idílica que trae el amigo, una distorsión basada en una denuncia política. En este sentido, la yuxtaposición de espacios se da como una estrategia textual para realizar los lineamientos de la política cultural de la revista. Además, la propia errancia que llevaba la imagen de La Habana por los Estados Unidos en las personas, en los árboles y en las calles, actúa como una heterotopia que desplaza la narrativa mitológica del éxito del exilio, especialmente en el caso de las narrativas de escritores cubanos, como entrada a un sistema diferente – un “*american way of life*”, que no se dramatiza en la textualidad de Arenas, actuando más apropiadamente como una contranarrativa navegante de la historia oficial de la isla, de sus apropiaciones idílicas. De hecho, ya es un rasgo reiterado de la crítica literaria sobre los marielitos leer sus obras como representaciones de “perdedores” y, como tal, desde perspectivas que van en contra de una imagen positiva específicamente del exilio a Estados Unidos. Tal perspectiva aparece, por ejemplo, en el análisis de Iván de la Nuez (1999-2000) sobre las pinturas de Luis Cruz Azaceta, y en la lectura de Arturo Matute Castro (2015) acerca de *Boarding home*, de Guillermo Rosales.

Condenado a la historia

A lo largo de la primera parte del artículo se buscó trabajar “Final del cuento”, de Reinaldo Arenas, desde el punto de vista de la frontera, marcada por distintas estrategias textuales que involucraban la relación con el espacio del exilio, como son el límite, los enfrentamientos entre lenguajes, la pertenencia y la topografía.

En este punto, es interesante, por otro lado, reflexionar sobre la temporalidad involucrada en el cuento, que puede ser vista también, en general, en otras producciones marielitas. En un texto fundacional del grupo, publicado en el primer volumen de la revista, Juan Abreu (1983) defiende el tiempo de la urgencia para la escritura del momento. En “los artistas”, el escritor se detiene en la imagen de escritores y artistas de renombre, pertenecientes a los circuitos y al campo literario y artístico, criticándolos y, al final, proponiendo que “el arte es URGENCIA, a ella nos atenderemos sin traicionarla, ni por fama (¿a quién le interesa esa comida de idiotas?) ni por dinero, (tenemos una escuela que nos permite sobrevivir en pleno desierto), ni por cosa alguna” (p. 31).

Es interesante constatar que si bien se trata de un texto proposicional sobre una visión del arte hacia una relación de quiebre de la autonomía y apertura a la historia y la política directamente, se encuentra en una sección cuyo nombre también es *Urgencias* y que está dedicado a la publicación de cartas de lectores, polémicas y noticias de interés para el mundo cubano en el exilio. En palabras de los editores:

En esta sección damos cabida a los comentarios, críticas, ironías o cóleras que los acontecimientos más recientes y heterodoxos despierten en nuestros editores. Aquí está lo que no podemos dejar de decir, de la manera que nos dé la gana de decirlo.⁹

una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión, o por el contrario, crear otro espacio real tan perfecto, tan minucioso, tan bien dispuesto como el nuestro es desordenado, mal colocado y desquiciado” (p. 28). Traducción del autor.

⁹ El texto aparece en todos los volúmenes de la revista, acompañando el título.

La idea de urgencia, por lo tanto, se relaciona con el comentario, la noticia y la reacción al presente, al mismo tiempo que se asocia con la expresión de los escritores de la generación. Si tomamos la primera lectura del término y la aplicamos a la segunda lectura de la palabra, nos damos cuenta de que la escritura también se lee en respuesta a los eventos del presente. La respuesta, a su vez, presupone una temporalidad que, si no es inmediata, tampoco es de largo plazo.

Ahora bien, si argumentamos que existe una fuerte relación entre la escritura de los marielitos y la frontera, y el espacio siempre está relacionado con un tiempo, ese es la respuesta que parece conformar el cronotopo de la cuentística en *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Con cronotopo nos referimos explícitamente al concepto de Bakhtin (2018), el pensador ruso quien, partiendo de una extrañeza ante las posibilidades de relación entre lenguaje y realidad¹⁰, propuso que esta conexión se establece en la literatura no de manera ingenua, sino a través de complejos espaciotemporales, fuertemente ligados a los marcos de los géneros. A esa intersección denominó cronotopo. Siguiendo el concepto, la frontera-respuesta parece ser la marca estructuradora de los cuentos publicados en la revista, en general, y del texto de Arenas, específicamente.

Insistimos en enfocar el límite de la revista por dos razones. Primero, porque los marielitos continuaron publicando, en varios otros medios, diferentes producciones con otras características; en segundo lugar, porque creemos que es importante tener en cuenta las características de los medios en los que se realizaron las publicaciones, ya que también producen significados. También hay un tiempo para las revistas culturales y literarias, y este es un marco que circunscribe los textos publicados. Las revistas están irremediabilmente ligadas al presente y ese es su tema, como bien apuntó Beatriz Sarlo (1992). Ya sea para proponer estéticas, reivindicar perspectivas o unir grupos, las revistas proponen una política cultural frente al período sincrónico. Sin embargo, como señala la investigadora Regina Crespo (2011), se trata de una temporalidad intermedia entre la perpetuidad e inmediatez de los periódicos y la trascendencia de los libros. Si tanto el periódico como el libro, a su vez, son medios de publicación de literatura, es interesante analizar también los géneros comúnmente asociados a los medios de publicación. La perennidad del periódico, por ejemplo, puede ser relevante para comprender las características de las crónicas, así como la trascendencia de los libros puede resultar interesante para entender las novelas como “géneros mayores” y canónicos de la literatura.

Aquí, nos hemos ocupado de la publicación de cuentos en revistas. Si, por un lado, ya hay interés por el género debido a su brevedad, adecuada a los volúmenes que tenían una media de 40 páginas por revista (hablando de *Mariel*). Por otro lado, también importa porque el cuento clásico (como en Poe, Quiroga o Cortázar, por ejemplo) es, por excelencia, el género del efecto preciso sobre el lector y, como cualquier relato breve, de fuerte concisión. Así, la cuentística que se publica en la revista parece estar ligada a su proyecto político de actuar como respuesta efectiva a la historia a la que fueron condenados los marielitos. La conexión tan intrínseca de temporalidades, sin embargo, también parece ser lo que ha llevado la producción a no distanciarse lo suficiente para la construcción estética de los efectos desde la construcción formal de los cuentos (a excepción de Arenas), sino que vienen dados por las respuestas políticas marcadamente históricas.

¹⁰ Dice el autor: “En la literatura, el proceso de asimilación del tiempo y espacio histórico real, y del hombre histórico y real que se revela en ellos, se dio de forma compleja y discontinua. Se asimilaron aspectos aislados del tiempo y el espacio, accesibles sólo en una determinada fase histórica del desarrollo de la humanidad, se elaboraron en los géneros los respectivos métodos de representación y formulación artística de los aspectos asimilados de la realidad. Lo llamaremos *cronotopo* (que significa “tiempo-espacio”) la interconexión esencial de las relaciones de espacio y tiempo tal como fueron asimiladas artísticamente en la literatura”. Bakhtin (2018, p.11). Traducción del autor.

El contexto histórico, por lo tanto, parece perdurar como una línea de fuga que rompe el funcionamiento de la estetización. Sobre esta relación, Monica Simal, en una tesis defendida en 2015 – en la que se dedicó al estudio de *Necesidad de libertad*, de Reinaldo Arenas, *La Travesía secreta*, de Carlos Victoria y *Boarding home*, de Guillermo Rosales – defiende que los tres autores se vinculan por el uso común de técnicas del género testimonial, lo que sería una marca de la literatura de la Generación Mariel. Algo en la misma línea aparece en la tesis de Stéphanie Panichelli-Batalla, que analiza la presencia del gesto testimonial en la pentagonía de Reinaldo Arenas (2005). Si esta proximidad entre escritura e historia, en forma de denuncia política, puede ser leída como una marca del testimonio en los cuentos, como una narración repetida de lo que sucedió históricamente con los marielitos, también puede ser importante tener en cuenta la tensión entre las estructuras de los relatos y sus rupturas hacia la urgencia de la denuncia histórica. En este sentido, parece estar en juego algo planteado por Edward Said (2003) en su ensayo “Reflexiones sobre el exilio”:

¿No es cierto que las visiones del exilio en la literatura y la religión oscurecen lo realmente horrible? ¿Que el exilio es irremediamente secular e insoportablemente histórico, que es producido por los seres humanos para otros seres humanos, y que, como la muerte, pero sin su última merced, arrancó a millones de personas del apoyo de la tradición, de la familia y de la geografía? Ver a un poeta en el exilio – en oposición a leer la poesía del exilio – es ver las antinomias del exilio encarnadas y apoyadas con una intensidad sin igual (p. 46).

En su texto, Said critica lo que llama “humanismo” de las lecturas sobre el exilio, que borrarían su realidad histórica. Si el ensayo se centra más en la representación del intelectual – y ahí está la apuesta que desplaza el espacio de la poesía del exilio de la lectura humanista, es interesante tener en cuenta dos características que parecen iluminar algunas trabas de la escritura marielita. Desde las diversas capas exílicas que constituyen la estructura de sentimientos del grupo, la escritura parece encarnar estas “antinomias” en su forma a través de anclajes “insoportablemente históricos”, en términos de Said.

Esta característica encuentra un paralelo, a su manera, en el *Final de un cuento*, de Reinaldo Arenas. Sin embargo, en este relato, como hemos visto, las referencias históricas no rompen los relatos, sino que son parte constitutiva de las heterotopías y deformaciones construidas a partir de estructuras narrativas cuyo efecto es también la denuncia política, pero a partir de una escritura literaria que no pierde su propio espacio figurativo. No obstante, se puede plantear otro aspecto en común entre ambos, los dos relatos tratan de lo que los narradores llevaron de Cuba a Estados Unidos. En dicho cuento de Arenas, poco después de la apertura, aparece:

Al fin logré traerte. Me hubiera gustado que hubieses venido por tu propia cuenta; que te hubieras tirado una foto junto a ese cartel, riéndote; y que hubieses mandado esa foto para allá, hacia el mar de los sargazos. (Arenas, 1983, p. 3)

El narrador trae a un amigo con quien compartió momentos de persecución, según la narración, a la frontera, para tirar sus cenizas al mar que, como vimos, está representado como un camino directo a la isla. Cabe señalar que el rol conceptual del personaje como memoria ambulante, como vínculo con una tradición y pertenencia a Cuba: “Tu alma. ¿Porque no la dejastes (sic) allá

junto con la libreta de racionamiento, el carné de identidad y el periódico Granma?” (Arenas, 1983, p. 3). De esta manera, el suicidio narrado por este personaje parece dramatizar la tensión entre el sujeto exiliado – el narrador – y las memorias que trae consigo, que se mezclan todo el tiempo, recuerdos leídos como pertenencia nacional pero que no sacan al narrador del lugar al que fue colocado, la frontera, que es condena geográfica e histórica.

Conclusión

A lo largo de este texto se construyó una lectura de *Final de un cuento*, de Reinaldo Arenas, publicado inicialmente en *Mariel Revista de Literatura y Arte*, en 1983, y en la cual es publicado de nuevo, en 2003, en una edición especial, de aniversario por los veinte años de la primera publicación. Los cuentos, de modo general, tuvieron un papel especial en la revista ya que fueron la zona privilegiada de las obras de los marielitos seleccionadas para publicación en los medios, junto a la poesía, y a los textos de polémica. Además, se defiende que hay una centralidad de ese género también por algunas características formales, que revelan en un análisis detenido diversos aspectos sobre el proceso social vivido por los escritores e intelectuales envueltos en la revista, especialmente la condición exílica tras la crisis del Mariel; y que tenían la revista como vehículo de publicación.

El análisis buscó leer el cuento a partir del espacio, fundamentalmente, y del tiempo, en la medida en que en ambas estructuras formales aparecen como señales que traen cuestionamientos interesantes respecto a la relación entre literatura y exilio, condena geográfica, siguiendo la lógica de abyección desarrollada por Julia Kristeva, y condena histórica, según las famosas “Reflexiones sobre el exilio”, de Edward Said. De ahí la relación entre los dos capítulos de este artículo, en la medida en que uno se detiene más sobre el espacio, y el otro sobre el tiempo. En este proceso, se volvieron importantes las nociones de frontera, de heterotopía (de Foucault) y, respecto a la temporalidad, de la urgencia, tal como es elaborada en la propia revista por Juan Abreu, que es leído, a su vez, críticamente, a partir de sus alcances y tensiones, tal como se ve en el cuento de Arenas, objeto central de nuestro análisis.

Una lectora perspicaz de la literatura de la Generación Mariel, Mónica Simal, viene dedicándose a analizar la pertinencia del concepto de heterotopía en algunos libros de escritores marielitos, lo que fue referencia importante para este artículo, así como la tesis de Panichelli-Batalla sobre la presencia del testimonio en las novelas de Reinaldo Arenas. La revista y su archivo literario y crítico, sin embargo, fueron omitidos por largo tiempo de la discusión crítica sobre la literatura del período, razón por la cual se vuelve interesante el análisis de las obras publicadas en este medio.

Aquí, privilegiamos una lectura más detenida del cuento de Reinaldo Arenas, como aproximación a esta posibilidad de lectura, sin embargo, muchas de las características formales y temáticas que apuntamos parecen haberse convertido en lugares comunes para la producción de otros escritores del período (como hipótesis para lecturas futuras), como la mezcla espacial, los quiebres de la autonomía del texto (por lo menos respecto a la construcción temporal) o las representaciones de pertenencia y no pertenencia a la lengua-nación, y se pueden ver en cuentos como “Ana vuelve a Concordia”, de Carlos Victoria, “Luciano suspira”, de Reinaldo García Ramos, y “Todo un verano”, de Luis de la Paz, todos publicados en la revista, así como en otros textos del propio Arenas, y sería de interés analizarlo.

Referencias

- AAVV. (1983). *Mariel Revista de Literatura y Arte*, 1. <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/mariel/>
- Aínsa, F. (2002) La frontera como límite protector de diferencias o como zona de encuentro y transgresión. *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya* (pp. 26 – 39). Ediciones Trilce.
- Arenas, R. (1983) Final de un cuento. *Mariel Revista de Literatura y Arte*, 1, 3-5. <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/MARIEL-n1.pdf>
- Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Editora 34.
- Barquet, J. (1998). La generación del Mariel. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, 110-125. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/8-9-primavera-verano-de-1998/la-generacion-del-mariel-1998>
- Bertot, L. (1999). Aproximaciones a la literatura contestataria. In Sánchez, Reinaldo; Cruz, Humberto (Ed.). *Ideología y subversión: Otra vez Arenas* (pp. 85 – 98). Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca.
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (4th ed.). Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Editora da Universidade de São Paulo.
- Crespo, R. A. (2011). Revistas culturais e literárias latino-americanas: objetos de pesquisa, fontes de conhecimento histórico e cultural. In Junqueira, M. A., Franco, S. M. (Eds). *Cadernos de Seminários de Pesquisa vol. II* (98 – 116). Humanitas.
- Dias Alves de Sousa, P. (2019). *Políticas da escrita em Mariel. Revista de Literatura y Arte (1983 – 1985)*. Tesis de Magíster en Letras. Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-27022020-144150/pt-br.php>
- Domínguez, C. E. (2001). *El peregrino en comarca ajena*. Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Drummond, C. M. F. (2018). *Exilio, literatura, intelectuais e política em Mariel Revista de Literatura y Arte (1983 – 1985)*. (Tesis de Magister en Historia, Universidade Federal de Minas Gerais). <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-B9BHNZ>
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico. As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. N-1 Edições.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*. Columbia University Press.
- Loss, J. (2005). *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place*. Palgrave.
- Magris, C. (2006). De la otra parte. Consideraciones sobre la frontera. *Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)*. Trad. Atilio Jorge Caballero. Reina del mar editores.
- Matute Castro, A. (2015). Dos narrativas de Mariel: muestrario de perdedores y suicidas. *Mitologías hoy*, 12, 83 – 100. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.281>.
- Nogueira, R. J. B. (2007). Fronteira: espaço de referência identitária?. *Ateliê geográfico*, 1 (2), 27 – 41. <https://doi.org/10.5216/ag.v1i2.3013>
- Nuez, I. de la. (1999 – 2000). Luis Cruz Azaceta: la fuga como poetica. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 15, 158 – 171. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/15-invierno-de-1999-2000/luis-cruz-azaceta-la-fuga-como-poetica-19170>

- Nuez, I. de la. (1998). *La balsa perpetua*. Casiopea.
- Nuez, I. de la. (2004) Mariel: el espejo roto de la literatura cubana. In Abreu, J. *Cuentos desde Miami* (pp. 12 – 13). Poliedro.
- Panichelli-Batalla, S. (2005). *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. (Tesis de Doctorado en Filología Hispánica) Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/839/15829984.pdf?sequence=1>
- Ramos, R. G. (1983) Los artistas. *Mariel Revista de Literatura y Arte*, 1, 31. <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/MARIEL-n1.pdf>
- Said, E. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. Companhia das Letras.
- Simal, M. (2018). Narrar a Mariel: Espacialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946–1993). *Latin American Research Review*, 53(2), 318–329. <http://doi.org/10.25222/larr.288>
- Simal, M. (2015). Necesidad de libertad: Reinaldo Arenas y la Generación Mariel frente a la tradición literaria cubana. *The latin americanist*, 3, 67 – 87. <https://muse.jhu.edu/article/705867/pdf>
- Simal, M. (2012). *Tres Escritores de la 'Generacion del Mariel' y el Canon Literario Cubano: Reinaldo, Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales*. (Doctoral Thesis, Boston University). <https://hdl.handle.net/2144/13120>
- Sirinelli, J-F. (1988). Os intelectuais. In Rémond, R. (Ed.). *Por uma história política* (231 – 270). FGV Editora.