

“LA TORRE DE CRISTAL”, DE REINALDO ARENAS: EXÍLIOS REAIS E FICCIONAIS DA CUBA DISSIDENTE

Antonio Martínez Nodal*
Adriana de Borges Gomes**

Resumo: O artigo aborda a literatura de exílio do escritor cubano Reinaldo Arenas, na observância de sua identidade fracionada pela condição de perseguido político do sistema de Fidel Castro. Serão discutidos temas como a diversidade subjetiva do escritor dissidente, com enfoque teórico em Said (2001, 2005), Rojas (2004, 2006, 2014), Didi-Huberman (2011); a concepção de uma Cuba-simulacro, engendrada pelo imaginário areniano, por meio do suporte teórico de Souquet (2011), Braudillard (1978), Cymerman (1993), Marques (2008); o fantástico e a metaficção no conto “La torre de cristal” sob o embasamento teórico de Todorov (1995), Hutcheon (1984), Reichmann (2013), e ainda a questão da construção e desconstrução textual/geográfica e autobiográfica no conto de Arenas à luz da teoria de Fornet (2002), Kohut (2008) e Klüger (2009).

Palavras-chave: Exílio. Metaficção. Fantástico.

SUBJETIVIDADES DO EXÍLIO

■ **A**s divisões, esquecimentos literários e conflitos entre os autores cubanos das últimas décadas do século XX estabeleceram um único nexo reconhecível, o qual aproximou os exilados e os diferentes cidadãos dissidentes na ilha: a culpa compartilhada. Os testemunhos comuns nas diferentes narrativas de opressão sofrida por muitos pensadores cubanos desestabilizam e orgulham, igualmente, o sentimento de formar parte de uma Cuba viva e em mutação permanente. No caso do escritor objeto deste estudo, Reinaldo Arenas (1943-1990), após apresentar seus romances *Celestino, antes del alba* (1964) e

* Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil. E-mail: antonio.nodal@gmail.com

** Universidade do Estado da Bahia (Uneb), Salvador, BA, Brasil. E-mail: deborges@hotmail.com

Un mundo alucinante (1966) no concurso da Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), sua obra foi censurada, perdendo, desde então, o uso lícito da palavra e sendo submetido a um estado de exclusão conhecido como *insilio*¹. Esse termo foi assinalado por outro célebre escritor cubano dissidente, Guillermo Cabrera Infante (2015, p. 467), o qual declara que “*Muchos exiliados cubanos pueden decir que nunca abandonaron a Cuba: Cuba los abandonó a ellos. Abandonó de paso a los mejores*”.

Na opinião de Said (2001), a expatriação a que foram obrigados tantos criadores durante a segunda metade do século XX constitui uma espécie de doença, uma forma de exclusão moral e social que traz uma desmembração da identidade da vítima. Porém, numa cultura que não lhes pertence, instigam-se os escritores a questionar a si mesmos e a enfrentar novos desafios tanto pessoais quanto literários. Haverá, nesse trajeto sem retorno possível, uma excisão na vida e obra do autor desterrado, a qual lhe vai trasladar a um território indefinido, obrigando-lhe a uma reconstrução deliberada, a se reinventar e a produzir novos discursos, embora sua escrita, despossuída de uma nação, às vezes possa estabelecer linguística e culturalmente sua expressão mais autêntica.

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

Transforma-se, dessa maneira, em “ele mesmo”, no abismo do não pertencimento, assinalado pela subalternidade, manifestando-se visceralmente como aquele sujeito real que nunca foi. A situação de fratura existencial para o escritor exilado provoca, na opinião de Said (2005, p. 64), um efeito de convulsão na sua escrita descontínua e amaneirada, que revela a incapacidade no criador para se assentar num território estável material e expressivo.

Aparecem, assim mesmo, distintas imagens dos exilados cubanos a partir de espelhos de dupla projeção, deformantes e autênticos, que lhes ocultam, transmutam e os representam de outro olhar íntimo e mais fulgente quanto mais se afastam do território cubano, seguindo o caminho das lumeeiras de Didi-Huberman (2011, p. 51-61). O homem silenciado reflete a própria fantasia em obras explícitas, para que o revelem sem restrições literárias e pessoais após lidar com a perda. Ao mesmo tempo, segundo Arenas, essa obscuridade na qual habitam os autores dissidentes, definida no passado pelo sistema socialista, infelizmente intensificou-se na experiência do exílio nos Estados Unidos ao se encontrar com a força capitalista que os aplaca e os faz sumir num anonimato dolente². “*En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exiliado: que no tiene una identidad propia*” (ARENAS, 1996, p. 89).

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

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

A CUBA-SIMULACRO EM ARENAS

Para Ingenschay (2010), de outra perspectiva, os escritores *marielitos*³ formam uma espécie de “*literatura sin residencia fija*”, que têm deixado de sonhar com a volta à ilha e, ao mesmo tempo, mantêm uma posição crítica diante do sistema castrista e norte-americano.

A confluência literária ligada ao enfrentamento repetido do autor contrarrevolucionário cria a imagem de uma assombração ruidosa nas letras de Arenas, fora de controle, morando, desse modo, numa realidade, em ocasiões, distorcida ou alterada perante o domínio coercitivo sofrido no passado e o grande peso do trauma. Nesse sentido,

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

Não obstante, nas palavras de Braudillard (1978, p. 53) “*siempre será un falso problema el querer restituir la verdad bajo el simulacro*”. A única saída para os criadores que não aceitaram se subordinar a um domínio que os excluía foi agir livremente reproduzindo seus universos literários particulares. O paraíso imaginário dos autores, longe de Cuba, devia ser erigido, portanto, de forma precisa para respeitar sua mitologia particular. As pontes imagéticas de vida e sonho esboçaram o trajeto literário até sua obra de um modo incorruptível,

[...] en la medida en que el alejamiento provoca un “distanciamiento” con respecto al país de origen y que este distanciamiento, si bien corta al escritor de sus fuentes locales de información, puede significar también una mayor objetividad (CYMERMAN, 1993, p. 524).

Após o acontecimento histórico de Mariel no marco icônico da Cuba revolucionária, iniciou-se um êxodo massivo da população a partir de 1980. Segundo Arenas (2011, p. 298), “*los sucesos de la embajada de Perú constituyeron la primera rebelión en masa del pueblo cubano contra la dictadura castrista*”. Mariel, nas palavras de Alberto (2004, p. 244), transformou-se em “*un puerto que quisieron convertir en basurero humano y resultó un símbolo de resistencia*”. Para Alberto (2017, p. 266-267), a partir dos eventos de Mariel, “*y por primera vez desde la ofensiva revolucionaria se abrieron espacios para la iniciativa individual*”. Surgiram, a seguir, outras formas expressivas no discurso de Arenas e nas múltiplas narrativas dos numerosos autores dissidentes, já afastados do rigoroso controle estatal.

3 O apelativo coloquial usado para nomear os refugiados cubanos que saíram de Cuba do Porto de Mariel.

A GERAÇÃO DIFUSA DE MARIEL

Nasce, depois da evasão de muitos intelectuais de Cuba, a emblemática *Generación de Mariel*⁴, com o líder icônico do grupo, Reinaldo Arenas, junto a muitos outros escritores como Roberto Valero e Jesus J. Barquet. As vozes dessa geração fundiram-se numa exclamação compartilhada de raiva em todas as suas criações posteriores. Essa geração, segundo Barquet (1998), não tem correspondências vinculantes como um conjunto artístico exclusivo ou, como mínimo, alguns atributos intraliterários ou expressivos comuns; só tinham um nexo sólido que os relacionava: a crítica e a denúncia contra oficial. Assim sendo,

[...] para expresar ese descontento e irreverencia ante cualquier autoridad se caracterizan por su eclecticismo y carácter antiprogramático [...] Conciben así entre ellos un común denominador histórico marcado por la falta de libertad y la represión oficial, y suelen referirse a él de manera exaltada, hipercrítica y desenfadada (BARQUET, 1998, p. 111-112).

Sua escrita funciona, então, como uma denúncia extrema ao governo fidelista, como ferramenta ou meio de resistência para explanar um passado carregado de gretas existenciais, respondendo à barbárie ditatorial com inumeráveis narrativas que constatarem “*La rabia testimonial de Mariel que es, en palabras de Juan Abreu, la ‘bella insumisión’ de una generación diezmada, humillada y envilecida por la dictadura cubana*” (ABREU, 2003, p. 23 apud ROJAS, 2004, p. 98). Devemos, ademais, sublinhar que o grupo artístico que fugiu compreende um número bem maior que o registrado nos manuais histórico-literários habituais, mas os críticos estrangeiros e, inclusive, a cultura oficial do exílio esqueceram-se de distinguir muitos daqueles nomes, os quais abrangiam diferentes e importantes expressões artísticas.

Es el caso de Carlos Victoria o Guillermo Rosales (narrativa), Alfredo Triff o Ricardo Eddy Martínez (música), Jesús Ferrera Balanquet (videoarte), Juan Boza o Juan Abreu (artes plásticas), René Ariza o José Abreu Felipe (dramaturgia), Esteban Luis Cárdenas y Roberto Valero (poesía) (DE LA NUEZ, 1998, p. 106).

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

Os criadores da Geração de Mariel se expressam de forma indeterminada, sem um espaço geográfico e literário que os vincule de forma conexa como grupo padrão ou arquétipo independente, sendo a memória, ou melhor ainda, o resgate das feridas da memória o único argumento basilar que os liga essencialmente. Miami transformou-se, desse modo, no núcleo criativo e editorial de alguns escritores exilados, como observamos em “La torre de cristal”, na pátria dos sem pátria e dos desterrados de Cuba:

4 A geração de Mariel (uma denominação discutível) foi denominada assim a partir da ocupação da embaixada do Peru. O porto de Havana, com o mesmo nome (Mariel), foi o local do êxodo massivo cubano, entre 15 de abril e 31 de outubro de 1980, de onde fugiram mais de 125 mil cubanos da ilha.

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

Sua visibilidade no paraíso dos despossuídos ou repossuídos, como aponta Firmat, cria um agrupamento intelectual e artístico mais sólido e explícito com a publicação da revista *Mariel* (1983-1986). A revista, editada em Nova York e dirigida por Reinaldo Arenas, Juan Abreu e Reinaldo García Ramos, estava imbuída de um caráter rebelde e violento, “surgiu como uma forma de denúncia do estigma imposto a uma geração, ou a parte dela, e também como manifesto para a construção dessa identidade” (MARQUES, 2008, p. 500). É o caráter agitador das consciências que vai sublinhar o grupo editorial, seus autores e a linha de pensamento da revista:

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

De qualquer forma, nos diversos membros do grupo *Mariel* continuava sem existir uma heterogeneidade expressiva, provocada pelo vazio de sua produção artística em Cuba nas décadas passadas sob a censura fidelista. Por esse motivo, os integrantes desse coletivo desconexo, segundo De la Nuez (1998, p. 108), habitam num espaço difuso, fora das poéticas modernas dos anos 1970, do cinismo dos pós-modernistas, alheio às tendências dos anos 1980 e excluídos da cultura oficial do exílio tradicional. A dispar pulsão existencial nos textos do exílio estabelece o reconhecimento de uma força subversiva que poderia ter sido arquitetada no passado em Cuba, como aponta De la Nuez, nas tertúlias e discussões de vários autores amigos no Parque Lenin, de Havana, nas discussões capitaneadas pela figura e voz onipresente referencial dos *marielitos*, o escritor foco deste artigo, Reinaldo Arenas.

O GRITO DE ARENAS NO TERRITÓRIO DO NÃO LUGAR

No discurso explícito de Reinaldo Arenas nos Estados Unidos, opondo-se frontalmente ao ideário revolucionário, a verdade e a obsessão conformam uma rede de exaltações que definem um tipo de escrita muito particular e, em certas ocasiões, excessiva, na linha hiperbólica perpetrada com assiduidade pelo líder cubano Fidel Castro, contagiando-se de forma inconsciente de uma alocação grave que determina um discurso poético altissonante. O uso das palavras e os argumentos ostentosos são interpretados por Arenas como uma forma de caligrafia da verdade, já que “*Decir la verdad ha sido siempre un acto de violencia [...] una palabra subversiva, prohibida o de mal gusto*” (ARENAS, 2012, p. 351).

O grito de protesto nos textos amargos do autor será a consequência natural de tentar assinalar-se como um indivíduo livre, de eliminar as máscaras do

passado num exercício de exortação simbólica da realidade para um autor que já faz parte do universo das letras.

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

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

Abriram-se novas janelas significativas e estilísticas nas posteriores obras críticas de Arenas no exílio e na fórmula expressiva restaurada de todos os poetas dissidentes. Arenas, no entanto, faz confluír sua escrita sempre ao limite, adulterando sua escrita mediante um jogo de espelhos biográficos, oscilando assim num desequilíbrio pessoal, experimental e narrativo. Os autores, junto a suas obras, sentem-se isolados e encalhados em lutas interiores, entre a realidade e a ficção, posicionando-se e desfocando-se num *entre lugar* histórico-literário (SANTIAGO, 2000, p. 9-26), entre a origem e a enunciação, entre a pátria perdida e a recente, a emprestada.

Porém, nas palavras de Arenas (2012, p. 314): “*No tardé, desde luego, en sentir nostalgias de Cuba, de la Habana Vieja, pero mi memoria enfurecida fue más poderosa que cualquier nostalgia*”. A cara e a coroa da nostalgia lhe pervertem e o reafirmam como sujeito desmembrado entre tempos e espaços desiguais e os vazios do afeto, pelo que só a lembrança permite-lhe projetar seu espírito perdido, reproduzindo-se mediante as regiões memoriais esquecidas na escrita repetida daquilo que paradoxalmente tão enfaticamente recusa.

Na opinião de Gutiérrez (2007), desde que o escritor cubano reside em Nova York – essa enorme metrópole norte-americana –, a confluência linguística dessa cidade, a solidão e, sobretudo, o prolongado declive psíquico e físico após contrair Aids, traduzem-se na visão fatalista do escritor que alcança o grau máximo de ferocidade expressiva em seus últimos textos, como em *El asalto* (2003). Reinaldo Arenas escreve significando-se sob um ódio primitivo, multiplica a sua aflição enxertando múltiplas contradições a sua ficção que formam parte das cicatrizes de um ser esvaziado pessoal e literariamente. Diante da impossibilidade de aprontar seus textos finais, as palavras emergem envenenadas, sua escrita se incendeia cada vez mais,

[...] todos sus textos apelando al odio como fuente creativa con vistas a hacer eficaz su criminalización del opróbio vehiculizado por las estructuras de poder sobre toda suerte de ‘desviaciones’, sociales, artísticas y sexuales (GUTIÉRREZ, 2007, p. 127).

Por esse motivo, os últimos documentos literários de Arenas sofrem e adoecem ao mesmo tempo que o corpo enfermo do escritor, à espera de uma morte próxima.

O discurso de Arenas no desterro nunca consegue manter uma distância neutra com os acontecimentos passados e a realidade vivida, o que confere maior intensidade à narrativa estridente de seus últimos romances, ensaios e contos.

A DUALIDADE METAFICCIONAL NA LITERATURA ARENIANA

No pensamento de Arenas (2012, p. 110),

[...] el hombre es hombre, en la medida en que se diferencia y disiente de sus semejantes. Ese derecho de poder ser distintos –esa igualdad– es precisamente la que se debe conservar y conquistar.

Nesse sentido, a identidade no autor pode ser, do mesmo modo, a marca que o afasta, que o caracteriza, e a que o exclui do entorno sociopolítico e literário aceito pelo regime cubano. Sendo assim, “Identidade e diferença são, pois, inseparáveis. Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade” (SILVA, 2006, p. 73). Os traços distintivos de Arenas, segundo o governo cubano, eram: escritor, homossexual e dissidente. Esses três caracteres o excluía da nação originária, Cuba, idolatrada pelos territórios oprimidos no período revolucionário, convertendo-a em estandarte da liberação do povo latino-americano.

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

Quanto ao consenso de uma identidade de grupo ou nacional, o dever do intelectual é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar (SAID, 2005, p. 44).

O autor se subleva e transgride o marco geográfico e ideológico das ordens e regulamentações cubanas, sendo essa revulsão o que o define como força parásita na ilha. Nesse sentido, “[...] uno de los objetivos esenciales de Arenas es arremeter contra la autoridad, desconstruir el discurso de la nación y deslegitimar la ideología marxista-leninista” (GUTIÉRREZ, 2002, p. 52). O escritor assume um papel dicotômico existencial em diferentes momentos de sua trajetória vital, pois foi revolucionário e contrarrevolucionário, amou e desprezou Cuba com igual veemência, representando, dessa maneira, a fragmentação constante do pensador e seu discurso, e um destroncamento natural na busca da própria verdade e a do povo cubano, disfarçada pelo discurso oficial.

O escritor foi um exemplo de sujeito-autor fragmentado, entidade residual de uma memória imemorable, consciente da impossibilidade de ser parte daquilo que o deslegitima como escritor e homem livre em Cuba e aquilo que constrói sua essência fundamental. Acompanhando o pensamento de Hall (2006), entende-se a identidade como um núcleo constitutivo de pessoa-nação, identidade

biológica absoluta de um só território que constitui uma utopia edificada em grandes ideais ou no desejo natural de reafirmarmos como seres legítimos, mas cujas peculiaridades vão criar, geralmente, articulações diversas, possibilidades de ser "outro" ou uma parte desses "outros", sempre flutuando na construção de uma individualidade.

Quando Reinaldo Arenas respeita suas diferenças, perde também o seu apego nacional cubano, sua imagem essencial ao ser rejeitado. É essa sensação de desprendimento territorial que ocasiona no escritor sua atitude de defesa e/ou ataque perante as lembranças da nação perdida, potenciando-se a sua raiva como pulsão íntima no exílio posterior. Arenas visita de maneira repetida o território cubano em suas obras, mas, como Firmat (2016, p. 11), fala "[...] *Cuba se ha convertido en otra cosa: un ámbito, un ambiente, un lugar sin límites que pueblo con palabras, imágenes, fantasías, obsesiones, fantasmas, mentiras*".

O exilado, como foi apontado anteriormente, esquece e lembra seletivamente para sobreviver e se reconstruir num ente apátrida no exílio permanente, sem uma nação possível ou um contexto referencial a que se aferrar ou que lhe dignifique como membro autêntico do país originário, posto que

Los cubanos de afuera son exiliados del espacio; los de adentro del tiempo. Esa nacionalización del exilio implica, naturalmente, la diáspora de la identidad, el rapto del espíritu nacional (ROJAS, 2006, p. 32).

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

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

A Cuba vivida e a imaginada se confundem na literatura areniana, posto que ele se apropria sem preconceitos do imaginário nacional, multiplicando-se livremente em variados sujeitos narrativos, sendo essa mesma técnica muito habitual nos romances contemporâneos. O autor se apresenta em uma prolífica construção de identidades convergindo entre o imaginário e o real,

Arenas, desdoblado el "yo" en dos o más identidades, haría de su inserción en el plano ficcional un método para ironizar el relato, problematizando las relaciones entre referente y texto (GUTIÉRREZ, 2002, p. 51).

Esta divisão constante da identidade do autor oferece leituras subjetivas tanto do contexto cubano quanto dos inumeráveis rostos que Arenas projeta em suas narrativas, sempre morando em um *entre lugar*, dentro e fora do contexto cubano que o anula e o determina. Esse sinal múltiplo do autor e de Cuba parece indicar

[...] que la confusión vida-literatura en el escritor cubano se resuelve en una doble dirección: de un lado, la introducción en sus ficciones de episodios autobiográficos o tomados de la realidad cubana inmediata; de otro, la ficcionalización de documentos autobiográficos (y, por tanto, supuestamente verídicos) (GUTIÉRREZ, 2002, p. 50).

A primeira característica autobiográfica se encontra muito presente no conto “La torre de cristal”. O protagonismo do escritor diluído nessa pluralidade de imaginários pessoais e vozes de um “eu” reiterado e desfigurado trará ao primeiro plano uma organização de conteúdos discursivos, em que o autor pretende resgatar a identidade mitigada, agora magnificada por meio de um apontamento visível daquele ego silenciado pelo sistema de poder. Isto é, parte de um jogo narrativo de trágicas lembranças e de uma cosmovisão histórica para ressurgir na busca de uma autoafirmação pessoal, pois como ele aponta, interessam-lhe dois procedimentos narrativos:

Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción (ARENAS, 1990, p. 47).

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

A descontinuidade biográfica presente na narrativa ficcional de Arenas é fundamental na prática deste exercício tão pessoal. Muitos escritos do autor são reconstruções ou peças de outros textos, tanto na obra fundamental do autor, a *pentagonía*⁵, como em seus livros de relatos. Seguindo o pensamento de Souza (2011), o autor opta por “mentir-verdadeiramente” em relação à prática biográfica. O uso de um exercício enunciativo paródico ou teatral surge, para esta autora, porque “A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade” (SOUZA, 2011, p. 23). O texto multiplica, portanto, seus sentidos metafóricos, seus jogos discursivos de fabulação e suas significações altissonantes.

ELEMENTOS METAFICCIONAIS E FANTÁSTICOS NO CONTO “LA TORRE DE CRISTAL”

O volume de contos *Adiós a mamá (de La Habana a Nueva York)* (1995) divide-se em nove narrações estruturadas nesta ordem: “Traidor”, “La torre de cristal”, “Adiós a mamá”, “El cometa Halley”, “Algo sucede en el último balcón”, “La gran fuerza”, “Memorias de la tierra” e “El final del cuento”.

Reinaldo Arenas, no relato “La torre de cristal”, de 1986, trabalha com elementos do gênero fantástico mesclando a estes componentes da metaficção quando introduz dados autobiográficos em sua narrativa, elaborando desdobra-

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

mentos refletidos na figura de um escritor: “Desde su llegada a Miami, [...], el conocido escritor cubano Alfredo Fuentes no había vuelto a escribir ni una línea” (ARENAS, 1995, p. 33). Além do espelhismo de Arenas com Fuentes, na primeira página, o elemento fantástico do conto faz sua primeira aparição, muito embora o fantástico venha sendo desenvolvido de forma branda, não muito direta no transcurso de toda a narrativa, deixando no leitor uma expectativa de atmosfera delirante, revelada gradativamente. O narrador nos informa que Alfredo Fuentes era muito comprometido com os eventos sociais relacionados à sua escrita (conferências, coquetéis, tertúlias intelectuais), e por isso não lhe sobrava tempo para dedicar-se a seu ofício de escritor. É nesse momento que o elemento fantástico aparece, mas ainda de forma um tanto amena, podendo ser entendido como uma consciência interna de Alfredo Fuentes:

[...] siempre se había visto comprometido a pronunciar alguna conferencia, asistir a algún evento cultural, a participar de un cóctel, [...] y, por lo mismo, no lo dejaban comer, mucho menos pensar en la novela o relato que desde hacía muchos años traía dentro de su cabeza y cuyos personajes – Berta, Nicolás, Delfín, Daniel y Olga – incesantemente le estaban llamando la atención para que se ocupase de sus respectivas tragedias (ARENAS, 1995, p. 33).

Todo o conto é apresentado pelo narrador heterodiegético que, com absoluto conhecimento sobre as aflições e inquietudes do escritor Alfredo Fuentes, anuncia as características das personagens que vivem no imaginário do supracitado escritor cubano:

La integridad moral de Berta, la intransigencia ante la mediocridad de Nicolás, la aguda inteligencia de Delfín, el espíritu solitario de Daniel y la callada y dulce sabiduría de Olga no solamente le reclamaban una atención [...] (ARENAS, 1995, p. 34).

Ao mesmo tempo, o narrador também apresenta ao leitor o perfil de Alfredo Fuentes, um escritor aparentemente frágil e leviano que sempre está na oscilação entre a sua vida social de escritor renomado e sua atividade de escrita propriamente dita:

Lo más lamentable de todo era que Alfredo detestaba reuniones, pero como era incapaz de declinar una invitación amable (¡y que invitación no lo es!), siempre asistía. Una vez allí, se desenvolvía con tanta brillantez y sociabilidad que ya había ganado fama (sobre todo entre los escritores del patio) de ser un hombre frívolo y hasta exhibicionista (ARENAS, 1995, p. 34).

O narrador sabia da real vontade de Alfredo Fuentes em ficar solitário com suas personagens, assim como previa as ações dele, que retornaria às suas atividades de escrita somente “amanhã”, porque esta noite um evento social literário, intelectual e financeiro requeria sua presença: “[...] imposible dejar de asistir a la gran fiesta que en su honor ofrecía la señora Gladys Pérez Campo, máxima anfitriona de las letras cubanas en el exilio [...]” (ARENAS, 1995, p. 35).

Nesta altura da narrativa areniana, o conto vai ganhando proporções teatrais inauditas no detalhamento descritivo da festa e sua pirotecnia dramática. Como num circo grotesco, as figuras do evento são caricaturais, em que se nota de imediato a acidez de Arenas (1995, p. 37) ao abordar a emblemática personagem anfitriã dos salões literários:

Vestida elegantemente, aunque de una manera poco apropiada para el clima (faldas hasta los tobillos, estola, guantes y un gran sombrero), la Pérez Campo tomó a Alfredo por un brazo y lo introdujo en el círculo de los invitados más selectos, que eran a la vez los interesados en el proyecto editorial.

Como dito antes, o elemento fantástico vai surgindo no conto de forma gradual por meio de enlaces episódicos, por exemplo, logo na chegada à festa é uma cadela que recepciona o escritor Alfredo Fuentes. O nome da cadela é muito significativo – Narcisa –, o que se revelará no final do conto. Narcisa desperta a atenção de outros seis cães chihuahuas que acompanham a anfitriã Gladys Pérez Campo. Nenhuma composição narrativa nessa recepção ao escritor é aleatória, tudo nela se relaciona com o desfecho do conto no jogo reiterado com o fantástico.

De forma estrutural, à maneira como os elementos fantásticos são trabalhados no conto areniano, podemos buscar o entendimento do gênero fantástico na teoria de Tzvetan Todorov. O estudioso considera que o fantástico acontece na incerteza entre o natural e o sobrenatural, porém é imprescindível a interação do leitor, proporcionada pela própria estrutura do texto:

A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos assim transportados ao âmago do fantástico [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural [...] O fantástico implica pois uma interação do leitor com o mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados [...] A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico (TODOROV, 2008, p. 30-37).

A interação do leitor com o texto ocorre de forma implícita na estrutura narrativa do conto, embora o narrador seja visto como onisciente, porque é heterodiegético. Contudo, os episódios nos quais a realidade do escritor (que estava na festa, um ambiente natural) é constantemente invadida pela presença insólita de suas personagens indica ainda mais nitidamente o elemento fantástico:

Mientras continuaba la danza [...], Alfredo creyó escuchar claramente las voces de sus personajes, ahora muy cercanas. Sin dejar de bailar se aproximó a los cristales de la torre y vio en el jardín a Olga [...] (ARENAS, 1995, p. 41).

O fascínio do inesperado no relato reside justamente na oscilação entre a ideia de que as vozes das personagens estariam apenas na cabeça do escritor (“creyó escuchar”) e a convicção de que o extraordinário é visto como um fato natural na narrativa (“vio en el jardín a Olga”). Dessa forma, o elemento fantástico do conto ganha maior intensidade e substância, sobretudo quando não somente o escritor sente a presença de suas personagens, mas também os chihuahuas parecem ter percebido a existência delas:

Alfredo [...] al levantar la vista descubrió a Nicolás, a Berta y a Delfín pegados ya a los cristales de la torre. Sí, [...] estaban ahí afuera, golpeando las ventanas de vidrio, reclamando que Alfredo les diese entrada (les diese vida) en las páginas de su novela, relato o cuento que ni siquiera había comenzado a escribir. Ladraron exaltadas las seis chihuahuas, y Alfredo pensó que ellas también habían descubierto a sus personajes. Pero por suerte se trataba simplemente de una de las ocurrencias [...] de Gladys para divertir a sus invitados (ARENAS, 1995, p. 42).

Esta é a complexidade do conto de Arenas: a incerteza da concretização do elemento fantástico na narrativa. Quando o leitor pensa que está sendo levado ao universo extraordinário, o texto oferece outra alternativa ou interpretação. No entanto, como dissemos antes, vai se desenvolvendo e se consubstanciando o elemento fantástico na aventura "alfredoareniana"⁶. A força do elemento fantástico na narrativa acontece na transmutação das personagens à vida da festa. Vale destacar que, logo após os latidos dos chihuahuas serem identificados por Alfredo como relativos a uma ação da anfitriã Gladys, o escritor "confuso" só encontra identificação com a cadela Narcisa: "[...] *era precisamente Narcisa la figura central. Por un instante, Alfredo creyó notar en la gigantesca perra San Bernardo una mirada de tristeza dirigida hacia él*" (ARENAS, 1995, p. 42).

O reconhecimento de Alfredo em Narcisa é um dado importante na ideia da transmutação das personagens à vida da extravagante celebração. As personagens que aparecem inicialmente só com o nome simples (Olga, Delfin, Berta, Nicolás e Daniel), no final da história têm nome e sobrenome completos, assim como a grande anfitriã (Gladys Pérez Campo) dos salões literários dos escritores cubanos exilados: Olga Neshein de Leviant, Delfin Prats Pupo, Berta González del Valle, Nicolás Landrove Felipe e Daniel Fernández Trujillo. As personagens invadem a festa na torre de cristal, lugar ainda mais restrito do salão da festa literária, e começam a interagir naturalmente com os convidados, sem que eles tenham a sensação de espanto. Agora, as personagens vivas fazem parte da festa, e mais, equiparadas no mesmo *status* que a anfitriã, pois são as únicas figuras identificadas com a deferência de nome e sobrenome completos, o que não acontece com o escritor Alfredo Fuentes, identificado com apenas um sobrenome.

É importante assinalar que as personagens estão vivas na festa, mas não foram escritas intencionalmente por Alfredo Fuentes. Essa é a grande inquietação do elemento fantástico do conto de Reinaldo Arenas. Terá Alfredo escrito algumas páginas em algum momento da narrativa? Arenas, por meio de seu narrador heterodiegético, não ilumina essa questão. O leitor permanece até o fim nessa hesitação, ainda mais quando, à medida que as personagens atuam e são nomeadas, Alfredo Fuentes parece estar desaparecendo:

Alfredo se reclinó para recoger la colilla y en esa posición pudo comprobar que todos los invitados, produciendo un extraño tintineo, cuchicheaban entre ellos mirándolo despectivamente [...], se acercó a los invitados a fin de investigar qué pasaba con su persona. Pero en cuanto hizo su aparición en el grupo, la secretaria de la gobernadora anunció sin mirarlo su partida (ARENAS, 1995, p. 49-50).

Alfredo, que só tem um sobrenome, foi expulso da torre de cristal sem o direito de despedida ou réplica, como requer uma boa educação. O escritor, como convidado ilustre da festa, foi substituído por suas personagens; mais ainda, é como se ele não tivesse mais corpo no âmbito do salão literário. A festa termina quando convidados, mesclados com as personagens, decidem partir. Nesse momento, à continuação do desenvolvimento do elemento fantástico no conto, tudo acaba, literalmente, até a edificação onde ocorreu a festa se desvanecer como por "encanto", de forma extraordinária:

6 Junção de Alfredo e Arenas na identificação e no desdobramento do escritor cubano com sua personagem.

Súbitamente los cimientos de la casa comenzaron a moverse, el techo desapareció, [...]; los cristales, separados de sus engastes, volaban por los aires; [...]. De repente, en el sitio donde se elevara una imponente residencia, no había más que un terraplén polvoriento en el centro del cual Alfredo, aún perplejo, no encontraba (puesto que no existía) el sendero que lo llevase a la ciudad (ARENAS, 1995, p. 51-52).

Todo esse insólito acontecimento terá sido um sonho de Alfredo? Figuras imponentes da festa e suas personagens estavam todo o tempo na sua imaginação? As respostas não são oferecidas ao leitor, e a perplexidade continua até o final do conto “alfredoareniano”, quando a cadela Narcisca tira Alfredo do ensimesmamento com uma lambida e ele experimenta uma sensação de alegria “*al reconocer que aquella lengua era real*” (ARENAS, 1995, p. 52). A palavra “real” comprova a hesitação própria do gênero fantástico, uma vez que a presença de Narcisca na festa era equivalente à dos demais integrantes da torre de cristal, incluindo chihuahuas, convidados e personagens. Por que somente Narcisca teria permanecido, assim como o escritor? Lembramo-nos da identificação de ambos desde o início da narrativa.

A discussão em torno da figura espectral do escritor, da vida de suas personagens não escritas, interagindo com figuras ilustres numa festa literária, oferece ao leitor do conto “La torre de cristal”, de Reinaldo Arenas, a premissa do tema da metaficção. O diálogo entre Alfredo (escritor de narrativa) e a poetisa laureada, Clara del Prado, apresenta, inclusive, uma comparação mercadológica dos gêneros entre poesia e narrativa: “*Porque usted es novelista y la novela tiene siempre más venta que la poesía...*” (ARENAS, 1995, p. 43). A concepção de metaficção de Linda Hutcheon (1984) anuncia uma associação de metaficção com a noção narcisista, que não é necessariamente uma identificação com o autor literário, mas um entendimento de introspecção dele⁷. Nesse sentido, é interessante observarmos essa relação de Alfredo, que se identifica com uma cadela chamada Narcisca, e que ambos são os únicos sobreviventes de uma torre de cristal literária que desmorona e desaparece. O espelhismo de Alfredo Fuentes com Reinaldo Arenas evidencia, então, a metaficção no conto ao abordar vestígios autobiográficos do escritor cubano que, assim como Alfredo (sua personagem), estava exilado em Miami.

CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES TEXTUAIS E GEOGRÁFICAS EM “LA TORRE DE CRISTAL”

Em “La torre de cristal” (1986), o relato de análise, os caracteres linguísticos, narrativos e estruturais e referências pessoais nas construções tanto biográficas quanto alucinantes de Arenas, em sua simbologia aparentemente difusa, integram, em muitas de suas passagens, muitos dos elementos recorrentes de sua obra principal. Arenas nos oferece um relato localizado no exílio areniano, de tom paródico, histriônico e carnavalesco, como foi referido. Porém, segundo

7 Hutcheon (1984, p. 1) assim define “metaficção” e “narcisista”, que dão origem ao título de seu livro: “‘Metaficção’ [...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. ‘Narcisista’ – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso [...]”. É importante enfatizar que o termo “narcisista” é usado por Hutcheon em relação ao texto, que se caracteriza como introvertido, introspectivo e autoconsciente, e não ao autor (REICHMANN, 2013, p. 1).

Kohut (2008, p. 170): “*en el fondo de la carnavalización se esconde un dolor profundo. Arenas es él y es otro*”. Na leitura crítica desse conto, a dor se transluz no desenho de um ente sempre estigmatizado e autoproclamado como uma das atrações principais do anfiteatro da vida. No relato encontramos uma visão hiper-realista do mundo e seus submundos numa proposta textual em que coabitam várias dimensões, reconhecíveis e modificadas parodicamente, abrangendo um universo quase onírico ao longo da narrativa.

Os conjuntos dos seres que compõem a história são: o sujeito autobiográfico personificado na figura do protagonista do conto, Alfredo Fuentes-Reinaldo Arenas; personagens reais atuando como personagens ficcionais dentro da narrativa, como, por exemplo, o poeta de Holguin e amigo real na infância de Arenas, Delfín Prats⁸; os papéis imaginados na mente do autor protagonista, para fazer parte de um conto ainda não escrito, Olga, Delfín, Berta, Nicolás e Daniel. E, por fim, estabelecendo maior complexidade na história, esses mesmos personagens ainda não concebidos no papel, que fogem do pensamento do escritor e cruzam a linha que os separa da ficcionalidade, acompanhando o autor no interior do conto e em sua culminação. As figuras dramáticas criadas pelo escritor participam, então, da festa do conto, habitam na história narrada junto com ele, atuando de forma irreverente no relato, da mesma forma que participavam os *Seis personagens em busca do autor*, na peça teatral de Pirandello (1925). Esse deliberado precipício narrativo, além de ultrapassar o plano autobiográfico e fantástico, constata que, para o autor, as experimentações narrativas de tipo autobiográfico são inesgotáveis. A originalidade desse relato surge ao nos encontrarmos com uma metanarrativa dentro de outra metanarrativa, ou seja, um conto dentro da narração elaborada pelo autor e seus personagens reais e imaginados invadindo o relato a partir do mesmo universo de desordem expressivo e vivencial compartilhado pelo autor nesse contexto geográfico descrito, fora de Cuba.

A paródia com maiúsculas se desenvolve, por conseguinte, de forma natural, da mesma maneira que em outras duas obras de Arenas: no final orgástico do conto *El cometa Halley* (1995) ou no penúltimo romance da *pentagonia* do escritor, *El color del verano* (1982), cujo histrionismo inserido em uma realidade multiplicada alcança níveis desconcertantes.

Desde o começo de “La torre de cristal” percebemos essa reprodução alterada do trajeto pessoal do autor e de suas obrigações como migrante sumido na pobreza e que, por isso, precisa participar de festas e eventos, homenagens para conseguir editores que publiquem sua obra, um apoio econômico e o reconhecimento fora das fronteiras cubanas. Arenas chegou a Miami em condições precárias, tanto física como economicamente, mas, como já indicamos, consegue produzir ou reinventar o mais importante de sua obra nos Estados Unidos, contrariamente ao protagonista do relato analisado, que não consegue escrever nada durante cinco anos. Ao longo do conto, as fortes críticas se repetem de forma gradativa. Arenas arrasa tudo e com todos: editoras americanas, o discurso partidário do jornal *Florida Herald*, a sociedade capitalista e superficial de Miami. A ignorância e a indiferença da sociedade norte-americana perante a precariedade dos autores exilados cubanos são muito significativas no texto.

8 Poeta, narrador e tradutor. Entre algumas das obras publicadas pelo autor, encontra-se *Para festejar el ascenso de Ícaro* (1987), que recebeu o Premio Nacional de la Crítica. Trata-se de um poeta maldito e também censurado, como o próprio Arenas. Nomeado como a “Tétrica mofeta” por Reinaldo Arenas em suas obras, este foi um apelativo crítico e depreciativo do autor, motivo pelo qual foi traído por Prats, que deu informação sobre sua pessoa à polícia cubana.

Fuentes-Arenas responde ferozmente, nesse sentido, a uma poetisa que participa da festa na qual transcorre o relato:

[...] – Vamos, hombre – intimó la poetisa laureada –, no se haga el modesto y dígame, aquí entre usted y yo, ¿a cuánto ascienden anualmente sus royalties? [...] – ¿Royalties? No me haga usted reír. ¿No sabía usted que en Cuba no hay derechos de autor y que todos mis libros se publicaron en el extranjero estando yo en mi país? (ARENAS, 1995, p. 43-44).

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo verificamos que existe uma ponte metaficcional que conecta, de forma explícita, vários planos reconhecíveis entre o exílio e a narrativa de “La torre de cristal”, que oscila entre elementos reais e fantásticos, descrevendo um contexto vivencial e narrativo extremo e complexo em Arenas, e que enfatiza ainda mais seu deslocamento existencial e narrativo como escritor oprimido, transitando entre exílios reais e ficcionais.

Acompanhando o pensamento de Klüger (2009), a autora destaca que a verdade, a mentira e a ficção são ingredientes, todos, da autobiografia e do romance autobiográfico, porque a escrita transita pela fronteira entre a história e a fantasia. São essas duas os oceanos pelos quais navega o sujeito-escritor Arenas, que, de forma ininterrompida, quebra os confins historiográficos a partir de sua visão singular do mundo. Não obstante, “A distância entre a ‘verdade oficial’ e a ‘verdade de uma vida’ não faz sentido para o leitor. O leitor quer distinguir entre identidade narrada e identidade histórica” (KLÜGER, 2009, p. 25). Segundo essa escritora, não importa se o acontecimento foi ou não inventado, posto que o fundamental é que o receptor sinta que o poeta está transmitindo uma verdade profunda, a verdade própria da ficção. No caso de Arenas, para compreender os enigmas de sua literatura, fez-se imprescindível um conhecimento base de sua comovente história pessoal, permitindo, assim, desentranhar qualquer de seus excelentes relatos. A verdade reproduzida mediante uma ficção exaltada por Arenas pertence a ele e a nós desde o momento em que nos

aprofundamos em sua vida, desde e mediante sua narrativa em primeira pessoa, extrema e politizada.

No conto “La torre de cristal”, observamos que memória e exílio caminham juntos na busca da identidade roubada do escritor cubano. O relato funciona como um cristal quebrado ou disfarce que o projeta pessoalmente de forma tanto nítida como desfocada. Nessa dupla projeção do ator narrativo, “é outorgado o poder de entrar e sair da subjetividade, de se apropriar sem limites do sujeito e de seus atributos” (KLÜGER, 2009, p. 35).

“LA TORRE DE CRISTAL”, BY REINALDO ARENAS: REAL AND FICTIONAL EXILES OF DISSIDENT CUBA

Abstract: The article deals with the exile literature of the Cuban writer Reinaldo Arenas, in the observance of their fractional identity for political refugee status of the Castro system. They will discuss topics such as diversity subjective dissident writer with theoretical approach in Said (2001, 2005), Rojas (2004, 2006, 2014), Didi-Huberman (2011); the design of a Cuba-simulacrum, engendered by areniano imaginary by the theoretical support of Souquet (2011), Baudrillard (1978), Cymerman (1993), Marques (2008); the fantastic and metafiction in “La torre de cristal”, under the theoretical basis of Todorov (1995), Hutcheon (1984), Reichmann (2013), and also brings the issue of construction and textual/geographical and autobiographical deconstruction into the Arenas story in the light of Fernet theory (2002), Kohut (2008) and Kluger (2009).

Keywords: Exile. Metafiction. Fantastic.

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. Bella insumisión. *Mariel. Revista de Literatura y Arte* (edición especial de aniversario), Miami, p. 23, primavera 2003.
- ACHÚGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 53.
- ALBERTO, E. *Dos cubalibres*. Nadie quiere más a Cuba que yo. Barcelona: Ediciones Península, 2004.
- ALBERTO, E. *Informe contra mí mismo*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- ARENAS, R. *Adiós a mamá* (De la Habana a Nueva York). Barcelona: Altera, 1995.
- ARENAS, R. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de Lunettes, 2012.
- ARENAS, R. *Antes que anochezca*. 8. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
- BARQUET, J. J. La generación del Mariel. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n. 8/9, p. 110-125, 1998.
- BRAUDILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- CABRERA INFANTE, G. *Mea Cuba antes y después*. Obras completas II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015. p. 466-468.
- CYMERMAN, C. La literatura hispanoamericana y el exilio. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 164-165, p. 523-550, jul./dic. 1993.

- DE LA NUEZ, I. Mariel en el extremo de la cultura. *Revista Encuentro con la Cultura Cubana*, Madrid, n. 8/9, p. 105-109, primavera/verano 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 51-61.
- FIRMAT, G. P. *Vidas en vilo*. La cultura cubanoamericana. Madrid: Hypermedia, 2014.
- FIRMAT, G. P. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Madrid: Hypermedia, 2016.
- GUTIÉRREZ, J. I. G. Reinaldo Arenas: los colores del exilio. *Studia Humanitatis in Honorem*, Antonio Cabrera Perera, p. 87-112, 2002a.
- GUTIÉRREZ, J. I. G. Reinaldo Arenas: exilios reales y ficcionales. In: MURRIETA, Fabio (Ed.). *Creación y exilio*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002b.
- GUTIÉRREZ, J. I. G. *Reinaldo Arenas: entre el placer y el infierno*. USA: Cursack Books, 2007. p. 127.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.
- INGENSCHAY, D. Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, v. 2, n. 1, 2010.
- KLÜGER, R. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, H. et al. (Org.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma autobiografia. São Paulo: Annablume, 2009. p. 21-30.
- KOHUT, K. Epílogo. Arenas desde Sastre. In: PEÑA, M. T. M. de la. (Coord.). *Del Alba al anochecer*. La escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 165-170.
- MARQUES, R. I. A condição Mariel. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. VIII, n. 16, p. 473-506, 2008.
- NEGRÍN, M. L. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. New York: The Edwin Mellen Press, 2000. p. 19-49.
- REICHMANN, B. T. *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metafictional*, de Linda Hutcheon. Disponível em: <<http://www.win2pdf.com/>>. Acesso em: 31 jul. 2013.
- RÓDENAS, A. M. Diáspora e identidad ¿A dónde va la cultura cubana? *Revista Hispano Cubana*, Madrid, n. 8, p. 43-56, oct./dic. 2000.
- ROJAS, R. ¿Por qué Cuba es diferente? Los nudos de la memoria. Cultura, reconciliación y democracia en Cuba. *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 32, p. 88-101, primavera 2004.
- ROJAS, R. *Tumbas sin sosiego*. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano. Barcelona: Anagrama, 2006. p. 32.
- ROJAS, R. *El arte de la espera*. Notas al margen de la política cubana. Madrid: Hypermedia, 2014. p. 15.
- SAID, E. W. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. 2. ed. Barcelona: Anagrama, 2001.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 73-102.

SOUQUET, L. Reinaldo Arenas: simulacros e imagen “alucinante” contra la falsedad del realismo socialista. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL. IMÁGENES Y REALISMOS EN AMÉRICA LATINA, 2011, Leiden. *Anais...* Leiden: Universidad de Leiden, 2011. p. 1-14.

SOUZA, E. M. D. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 22-23.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 98).

Recebido em julho de 2018.

Aprovado em agosto de 2018.